



RABARBA

— Aylık Sinema Dergisi —

Mart 2018 / Sayı:13 / ISSN 2548-1118

İMTİYAZ SAHİBİ

Ogün Şanlıer

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Kürşat Saygılı

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

K. Fırat Çakkalkurt

GENEL YAYIN DANIŞMANI

Bülent Turgut

İDARİ KOORDİNATÖR

Emrah Kılıç

EDİTÖRLER

Fatih Değirmen

Teksin Begeç

KATKIDA BULUNANLAR

Oktay Albayram, Demokan Atasoy, Hakan Bıçakçı, Esra Biryıldız, Gizem Çalışır, Resul Ertaş, Gökhan Gök, Selin Gürel, Mehmet Gürel, Samed Karagöz, Enver Sedat Kurubaş, Mehmet Öztürk, Tayfun Pirselimioğlu, Büşra Tanrıverdi, Hüsnü Temaşa, Erdem Topsakal, Ertan Tunç, Bahadır Cüneyt Yalçın, Kaan Okan Çelik

GRAFİK TASARIM

Ömer Faruk Özdemir

Tarık Can Özkan

KAPAK İLLÜSTRASYONU

Doruktan Turan

İLLÜSTRASYONLAR

Büşra Coşkun, Büşra Öztürk, Doruktan Turan

SOSYAL MEDYA

📌 Rabarba Dergi 📌 RabarbaDergi

@rabarbadergi

REKLAM PAZARLAMA

reklam@rabarbadergi.com

BASKI

Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık A.Ş.
Adres: Akpınar Mah. Hasan Basri Cad. No:4
Sancaktepe - İSTANBUL
Telefon: 0216 585 90 00

DAĞITIM

Turkuvaz Dağıtım Pazarlama
Akpınar, Hasan Basri Cad. Sabah 2000 Tesisleri
No:4, 34885 Sancaktepe/İstanbul Telefon:
0216 585 90 00

İLETİŞİM

Cihangir Caddesi Doktor Mehmet Öz Sokak
Jones Apt. No: 5 Kat:3 Cihangir Taksim /
İstanbul Tel: 0212 243 44 76
info@rabarbadergi.com



Rabarba Şenlik dergisi, ayda bir yayınlanan yerel süreli yayındır. Dergide yer alan içerik dergi yönetiminden veya yazarlardan izin alınmaksızın tamamıyla kullanılamaz. Kaynak göstermek suretiyle kısmen alıntı yapılabilir. Dergide yayınlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına, reklamların sorumluluğu reklam veren firmalara ait olup Rabarba Şenlik dergisi sorumlu tutulamaz.

Bu ay edebiyat, sinema ve popüler kültür eleştirisini harmanlayan doludizgin bir içerik hazırlamaya çalıştık. Bakalım içerikte neler var: Şubat sayısında komedi filmleri üzerine yaptığımız tartışmayı bu ay yeni başlayan *Survivor* üzerinden, popüler kültürün kodlarını açığa çıkarmak için yaptık. Kültürel inşanın oluşturulma sürecini ele alan bu tartışma, televizyon programlarına ve dizilere farklı bir gözle bakabilme imkanı sunuyor.

Vizyon bölümünde *Phantom Thread*, *Uğur Böceği*, *Thelma* filmlerinin eleştirilerini okuyarak filmlere gitmek seyir deneyimini güzelleştirecektir. Cep Sineması bölümünde ise Bahadır Cüneyt Yalçın, ardından gelecek Dosya bölümüne sizi yine kendi özgün tarzında hazırlıyor.

Bu ayki dosya konumuz: Kafka ve Sinema. Yirminci yüzyıl icadı bir sanat olarak sinema ile yine yirminci yüzyılın başlarında icat ettiği yeni edebiyat biçimiyle kendisinden sonraki tüm edebiyatçıları etkilemiş bir yazar olan Kafka arasındaki ilişkiyi enine boyuna tartışmaya çalıştık. Bu kapsamda Mehmet Öztürk, Kafkaesk sinemanın kodlarını ve Kafka'nın sinema ile ilişkisini içeren bir söyleşiyle karşılıyor bizi. Ardından Mehmet Gürel'in kaleminden, Kafka yapıtlarından sinemaya uyarlanan bazı örneklerin izlerini sürüyoruz. Tayfun Pirselimioğlu'yla Orson Welles'in *Dava* uyarlaması üzerine hem roman hem de sinema tekniği açısından güzel bir söyleşi gerçekleştirdik. Pirselimioğlu'nun sinema ve roman türlerinin her ikisinde de üretimde bulunması Orson Welles uyarlamasını tartışmak için yetkin bir perspektif sundu diyebilirim. Hakan Bıçakçı ise; temelde *Dönüşüm* romanı üzerinden Gregor Samsa karakterinin sindiği başka roman ve film karakterleri ekseninde bir değerlendirmede bulunuyor. Yine Kafka'dan esinlenen yönetmenlerden Kafkaesk diyebileceğimiz filmlere uzanan yazılar ve film listeleriyle Kafka ve sinema ilişkisini bir bakış açısı sunabilecek biçimde ilginize sunuyoruz.

Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar bölümünde Demokan Atasoy, vücudun dönüşüm biçimleri üzerine film örneklerinden hareketle bir tartışma yapıyor. Bir nevi Gregor Samsa arketipini kullanan filmlerin mutasyon ve metamorfoz gibi sınıflamayla tarihsel olarak nasıl bir gelişim gösterdiğini değerlendiren yazı, on beş filmlik listeye sinemada dönüşüm mitinin panoramasını sunuyor. Tam Ekran'da yeni Netflix dizisi *Altered Carbon* üzerine bir değerlendirme yazısı; Soundtrack bölümünde suç filmlerinde bas gitarla üretilen müziklerin izlerini tartışan bir yazı var. Perspektif köşesinde Michelangelo'nun hayatı *Zevk* ve *Istirap* filmi üzerinden tartışılıyor. Yeşil Vadi bölümünde Hüsnü Temaşa, *Cıralı İbo* filmlerinden hareketle karakterle ilgili bir temaşa ediyor. Ardından da Türkiye'de film eleştirisinin tarihsel olarak gelişim serüvenini tartışan Prof. Dr. Esra Biryıldız'ın yazısı geliyor. Bu ay Resul Ertaş'ın "Senaryo Dersleri" de başlıyor. Her ay senaryo yazımı ile ilgili yeni bir konu ile karşınızda olacak olan Ertaş, kendi deneyimlerinden ve usta sinemacıların deneyimlerinden yola çıkarak okurlara senaryo yazımının inceliklerini anlatacak. Objektif a bu ayki nesnesi ise *Zeytin Ağaçları Altında* filminde kullanılan sakı çiçeği.

Sonraki sayılarda görüşmek üzere...

Fatih Değirmen

#RabarbaTartışıyor:

Acun A.Ş., Survivor ve Diğer Şeyler

Son yılların en çok seyredilen TV programlarından Survivor'ın yeni sezonu başlamışken Acun Ilıcalı'nın televizyonculuğunu masaya yatırmamak olmazdı. Bir popüler kültür ikonu olarak Acun, Survivor ve Türkiye temalı tartışmamız için buradan buyurun.

Kürşat Saygılı: *Survivor 2018* başladı. İzleyen oldu mu yeni bölümleri?

Fırat Çakkalkurt: Ben önceki sezonları takip etmiştim, ama bu sezona henüz başlayamadım. Yine de reyting sonuçlarından haberim var. Hem AB'de, hem 20+ABC'de hem de Total'de gün birincisi olmuş.

Teksin Begeç: Benim yoğunluk durumumu biliyorsunuz; değil *Survivor*, televizyona bile bakamıyorum. Fakat önceki sezonlara ben de hakimim. Yeni sezonun mantığının ve popülerliğinin aynı şekilde olduğunu biliyorum en azından.

Fatih Değirmen: Ben baştan sona hiç izlemedim, bazen başkaları izlerken denk geldiğim kadarıyla biliyorum.

Fırat: En elitimiz Fatih. (gülüyor)

Kürşat: Sanırım içindeki en sıkı *Survivor* takipçisi benim. Yeni sezon gerçekten kurt kanunu gibi. Düşenin afiyetle yenileceği bir oyun nasıl olsa. Tabii *Survivor*'ı bu kadar izlenilir kılan şey ne, bence onu konuşmalıyız.

Fatih: Tabii söylediğin gibi bir konuşmayı yapmak için

ayrıntılı izlemeyi gerektirecek bir durum da yok ortada. Belki de gücü buradan geliyor; anlaşılması kolay seyirlik malzeme.

Fırat: Bence *Survivor* televizyon tarihinin en yaratıcı formatı. Tamam, televizyonun klasik bayağılıklarını sonuna kadar taşıyor, ama diğer yandan tutması kaçınılmaz bir yaratıcılığa sahip olduğunu düşünüyorum. Bundaki en önemli faktör de bence yarışmanın temelini tümüyle iktidarla ilgili olması. Birçok tema var yarışmada, ama en ön planda olanı iktidar. O adaya eşit koşullarda gelen yarışmacıların arasından, ne bileyim, bazıları balık tutuyorlar ve hemen adada daha çok sözü geçen kişiye dönüşüyorlar. Bazıları gruplaşıyorlar ve tek başına kalanlar onlar karşısında güçsüz konuma düşüyor. Ya da kimisi fiziksel olarak güçsüz olduğu için oyunlarda başarısız oluyor ve bu fiziksel güçsüzlüğü sosyal bir güçsüzlüğe dönüşüyor, diğerleri tarafından dışlanıyor, sonunda da adadan gönderiliyor. Gücün nasıl kurulduğunu ve gücünün bu gücü güçsüz üzerinde nasıl uyguladığını izliyoruz bütün yarışma boyunca. İşte bu iktidar mevzusunun da pornografi gibi içimizdeki ilkel bir tarafı tatmin ettiğini düşünüyorum ben. Yani, ana haber bülteni izlemenin çekiciliği, Twitter'ı takip etmenin çekiciliği, hatta evde balkonda

Fırat: "Survivor; televizyonun klasik bayağılıklarını sonuna kadar taşıyor, ama diğer yandan tutması kaçınılmaz bir yaratıcılığa sahip. Bundaki en önemli faktör de bence yarışmanın temelini tümüyle iktidarla ilgili olması."

oturup sokak kavgası seyretmenin çekiciliği gibi *Survivor* ve bilimüm televizyon programı da bu güçlü-güçsüz ikiliğini ele almalarıyla, ekonomik, sosyo-kültürel, demografik özelliklerinden bağımsız olarak tüm insanların içinde var olan o ilkel tarafı taşıyorlar. Bu sayede de ne kadar bayağı programlar olduklarını bilsen bile karşı koyamayıp izliyorsun. Bir nevi "dirty pleasure" denilebilir bu gücünün güçsüze güç uygulamasını seyretmenin cazibesi için. Tabii, bu sadece Türkiye'ye özgü bir durum da değil.

Fatih: Bence çok iyi bir noktaya temas ettin Fırat. Elias Canetti'nin *Kitle ve İktidar* kitabında düşen insanlara neden güldüğümüzü sorunsallaştıran bir pasaj geldi aklıma. Canetti, ayakta kalan olmanın salt kendi başına bir iktidar aracı olduğunu vurgulayarak, düşmeyen olmayı sırtık kahkahaların nedeni olarak görüyor. Benzer bir durum *Survivor*'da karşımıza çıkıyor. Aynı mantık "ölenle ölmüyor," biçimindeki tesellide de gösterir kendisini. O nedenle bu, insanlığın ilksel, dürtüsel bir durumuna gönderme yapıyor. Özellikle pornografi ve dürtüsellik konusunu vurgulaman tartışma ekseninin sınırlarını çok iyi çizdi bence, bu konuyu da ele almamız lazım.

Teksin: Ben devam edeyim o zaman ağabey. Agamben'di sanırım; insan sadece ölüm kalım hakkında karar veren bir mekanizmaya bağlı olduğunda kutuplaşır minvalinde bir şey söylüyordu. Bu kutuplaşma tamamen hayatta kalma dürtüsünün, yani az önce ifade ettiğin şekilde ayakta kalarak kendi başına iktidar aracı olmanın ta kendisi. Zaten yarışmacıların fırsat buldukça haykırmaktan geri durmadığı sloganlardan birisi de "Burası *Survivor*, burada yaşanan her şey ölüm-kalım meselesidir," cümlesi. Ölüm-kalım meselesi dedikleri doğanın içinde yaşadıkları zor şartlar ya da oyunların yarışmacıların açıklıklarına paralel olarak zorluğu falan da değil, elenme ritüelinden bahsediyorlar. Yani, içinde bulundukları iktidar mücadelesinde zayıf olan ölecek; diğer bir ifadeyle elenecek.

Fırat: Elenen kişinin meşalesindeki ateşin Acun tarafından söndürülmesi de bahsettiğin bu elenme-ölme özdeşliğini tam olarak somutlaştırıyor.



Teksin: O yüzden senin kurduğun gruplaşma ve iktidar ilişkisi önemli. Hatta ben onu ileri bir boyuta götüreyim. *Survivor*'ın inşa edildiği temel, iki takım arasındaki düşmanlığı daimi kılmak. Fakat bu majör kutuplaşma ya da kabileleşme tek başına yeterli değil. Takımlar adalarına döndüklerinde yeni düşmanlar yaratılmalı ki kurgusal çatışma hep zirvede olsun ve seyircinin dikizleme edimi sürekli haz anında kalsın. O zaman ne oluyor? Kabile içinde yeni kabileleşmeler ve yeni iktidar çatışmaları ortaya çıkıyor. Bu çatışmalar da izleyici için pornografik bir seyir malzemesine dönüşüyor. *Game of Thrones* (2011 -) dizisini düşünün; dünyanın dört bir yanında birçok kişi tarafından izlendi, çünkü dizideki her öteki bir diğeri ile mücadele içerisindeydi ve bir güç çatışması vardı. Hatta daha da ileri gideyim; vahşi doğa belgesellerinin genelde o kadar rağbet görmesinde de güçlü olanın güçsüz olanı alt etmesine dair merak ve dürtüsel yaklaşımların olduğunu düşünüyorum. Kısacası *Survivor*'ın çok izlenmesi ve reyting rekorları kırması gayet normal.

Fatih: Bu noktada *Survivor* uzmanı olarak Kürşat'a dönmemiz gerek sanırım. Yani karşımızda basit yapılı, ama tüketenler açısından komplike bir enjeksiyon içeren bir olay var gibi geliyor bana Kürşat, sen ne dersin?

Kürşat: Evet, zaten Acun *Survivor*'ı Yunanistan'da da yaptı ve orada da reyting rekorları kırdı. Bu bana şunu gösteriyor ki *Survivor*, kültürel olmaktan ziyade sosyo-ekonomik bir zemine oturuyor. Bu sebeple de evrensel. Burada biraz ekonomizm savunucuları gibi konuşacağım, ama maalesef iktisadi varoluş kültürel konumlanışlarımızı tayin ediyor.

Fatih: Ekonomizm savunusu rasyonel tartışma açısından işlevsel, tabii haz ekonomisini de dahil edersek.

Kürşat: Amerikan kapitalizminin de bir özeti aslında *Survivor*. Bir anlamda Amerikan kapitalizminin piyes hali. Bireyselliğin ön plana çıktığı, herkesin birbirinin kuyusunu kazdığı, dostluk, arkadaşlık, diğerkamlık, feragat gibi faziletli davranışların "aç kalmamak ya da adadan kovulmamak" için askıya alındığı; bencilliğin, benmerkezciliğin, adamsendeciliğin övüldüğü bir program.

Teksin: Deruni murakabenin git gide yok olduğu bir alan.

Kürşat: Hedefler var ve "başarı" sadece o hedeflere ulaşmakla ilgili. Aslında günümüz toplumu bu oyundan çok uzak değil. Sonuçta ilkokuldan başlayarak çe-

şitli hedeflere ulaşmaya çalışan insanlar yetiştiriyoruz. Çocuklar daha ilkokulda iyi bir liseye girmek için yarışmaya başlıyor. Sınavda en çok doğru şıkkı işaretleyen bir üst tura çıkıyor ve tüm hayatımız aslında hedef ve başarı üzerine kuruluyor. Bugün bütün şirketlerin bir hedefi var. Ve bu hedef sadece o şirketin değil, tüm çalışanların hedefi oluyor. Sonuçta en büyük parayı patron kazansa da hedefi gerçekleştirmek önemli sonuçta. Bence *Survivor*, Amerikan kapitalizminin hayatımızı esir aldığı dünyamızda bizi iyi anlattığı için seyirci bulabiliyor. Çünkü diğer diziler sahte ve yapay geliyor artık. *Survivor* bir oyun sonuçta, ama karakterler gerçek. Bu gerçeklik izlenen her şeyi gerçek ve yalın kılıyor. Mesela, bir dizide televizyonun kuralları olduğunu biliyor seyirci ve yontulmuş bir şey izlediğini fark ediyor. Son yıllarda özellikle oyuncular da hiç bize benzemeyen sahte bir dünyanın insanları. Aşırı estetize edilmiş her şey. Bence bunun seyircide bir karşılığı kalmadı. Ama *Survivor*'da yontulmamış karakterler var. İnsanoğlu en kaba, en ilkel haliyle orada var. Kazanmak için strateji yapıyor. Yüzüne güldüğünü arkasından çekiyor. Hırs, azim ve kararlılıkla kurt kanununa ayak uyduruyor. Bir lokma eklemek için her şeyi yapmaya, haftanın birincisi olmak için her türlü hileye, kurnazlığa başvurabiliyor. Safılık, iyi niyet göstergeleri hoş karşılanmıyor ve her iyi niyet gösterisinin altında bir hinlik aranıyor. Bunlar bence Amerikan kapitalizmini rasyonalize eden şeyler. Yani, bir anlamda normalleştiriyor günümüz insan ilişkilerini. Böylece sokakta kalmış aç bir insan gördüğünde hedefine ulaşamamış, başarısız birisini görmüş oluyor ve merhamet duygusunu devre dışı bırakabiliyor; çünkü artık "homo audience" hedefine varamayan başarısız insanın aç kalması gerektiğini biliyor. Dışarı ödül oyununu kazanamamış insanlarla dolu.

Teksin: Stratejik davranmak politikadır Kürşat. Bu yüzden politikanın kurucu alanlarından biri de gizdir. Rekabete dayalı bir sistemdeki "iş" in sırrı gibi. *Survivor* buna çok uygun, haklısın. Çünkü rekabete dayalı sistem, başarı ve performans odaklı özneler oluşturur. Buradan şu yorumu yapabiliriz sanırım: *Survivor* zorunluluğu ve özgürlüğü bir araya getirir. Yani rekabete dayalı sistem zorunluluğu, başarı ve performans odaklı özne de özgürlüğü oluşturur. Dolayısıyla bu özne paradoksal bir biçimde hem efendi hem

Kürşat: "Survivor, kültürel olmaktan ziyade sosyo-ekonomik bir zemine oturuyor. Bu sebeple de evrensel."



Fatih & Firat

Teksin: "Stratejik davranmak politikadır. Bu yüzden politikanın kurucu alanlarından biri de gizdir. Rekabete dayalı bir sistemdeki 'iş'in sırrı gibi. İşte Survivor buna çok uygun."



Game of Thrones

köledir. Senin "homo audience"ın bu nedenle rekabete dayalı bir sistem içerisinde "homo liber" olarak sahneye çıkmış bir "homo sacer"dir aynı zamanda.

Fatih: Bence *Survivor*, bir yanıyla *Robinson Crusoe* hikayesinin bir yansımasıdır. Tarihçe çok az eser *Robinson Crusoe* kadar tartışma konusu olmuştur. İlk eler yaşamın koşulları üzerine bir paradigma kurulacaksa başvurulacak "kutsal" kaynak bence *Robinson Crusoe*'dur. Böyle olduğu için Rousseau kendi eğitim felsefesini kurarken; Marx, İngiliz burjuvazisini çözümlerken; Rothbard, anarko kapitalizmin mihenk taşlarını döşerken bu esere başvurmaktan geri durmaz. Bence *Robinson Crusoe* bir nevi *Survivor*'ın da arketipi olarak okunabilir. Bireyciliğin ve doğaya yabancılaşmanın, aynı zamanda kapitalizmin de fetiş kitaplarından biri olan bu kitapta olduğu gibi *Survivor*'da da dürtülerin egemenliği devreye girer. Salt dürtüyü büyütür ekrana parçalı yansıtmak; işte pornografinin tanımına ulaştık. Kırmızı nokta zamanında en azından ekrandaki işaret nedeniyle filmin amacını tahmin edebiliyorduk, ama *Survivor*'da bu da olmadığı için, basit bir yarışmayı izlemek aşırı meşru olduğu için her eve davetsizce girebiliyor. Bunun her yayınlandığı dönemde bir numara olabileceğini tahmin etmek için kahin olmaya gerek yok.

Kürşat: Stjepan Gabriel Mestrovic'in *Duyguötesi Toplum*, diye bir kitabı var. Bosna Savaşı'nı TV'den seyreden tepkisz

insanları, aslında savaşa seyirci kalanları eleştiriyor ve modernizmin her şeyi aklılaştırmasının (oyun, strateji, hız ve zeka) sonucu olarak duyguların sindiğini ileri sürüyor. Toplum artık duygulanmıyor; çünkü artık biliyor ya da bildiğini zannediyor diyelim. Tabii aç kalana, oyunu kaybedene yönelik bir katarsis de söz konusu; ama bence artık bundan daha çok incelenmesi gereken kazananla kurulan özdeşim. Bence artık Adorno'nun *Otoriteriyen Kişilik Üzerine* adlı çalışması önemli. Otoriteriyen bir kişiliğin yoksa Nihat Doğan gibi, Turabi gibi falan değilsen yani silinmeye ve elenmeye mahkumsun.

Teksin: Bunun en çarpıcı eleştirisini Martha Rosler, Vietnam Savaşı'nın görüntüleri ile konformist Amerikan iç mekan görüntülerini üst üste getirdiği *Savaş Eve Getirmek* isimli fotomontaj çalışmalarında yapmıştı Kürşat. Bu fotomontaj çalışmalarının birinde bir villanın şişirilmiş balonlarla doldurulmuş köşesinden Amerikan ordusunun kurşunu ile öldürülmüş bir çocuğu kucağında taşıyan bir Vietnamlı görülyordu. Burada Rosler, savaşın bir seyir nesnesine dönüştürüldüğü eleştirilerini oldukça pasif bir eleştiri olarak değerlendirmiş olacak ki açık bir şekilde, bu seyre dahil olanların konformist tahakküm sisteminin, aynı zamanda savaşın sorumlusu oldukları gerçeğini gizlemeyeceğini haykırıyordu. Otoriteriyen kişilik konusunda da haklısın. *Survivor*, izleyicisinin bakışını ve tüm dikkatini yarışmacıların bedenine, onun güçlendirilmesine ve şeffaflığın şiddeti-

ne empoze eden bir yapıya sahip. Bu da beni izleme ediminin kendisinin voyörist, haz üreten bir eylem olmasına yönlendiriyor. Konuyu tamamiyle psikanalitik boyuta indirgemeyeceğim, ama burada Laura Mulvey ve onun Freud'dan mülhem skopofili kavramına değinmeden geçmek istemiyorum. Skopofili bildiğiniz gibi, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumu. *Survivor* gibi tümünden şeffaflığı bir zorunluluk haline getiren yapımlar - ki *Şiddetin Topolojisi* kitabında bu durum şeffaflığın şiddeti olarak adlandırılır - izleyicinin röntgencilik fantezileriyle oynayan bir içeriğe sahiptir. Türk televizyon tarihinde evveliyatı vardır, ama şu anda aklıma ilk gelen olduğu için bahsediyorum; *Biri Bizi Gözetliyor*'un patladığı zamanları bir düşünün. Hepimiz ekranların başına kilitlenmiş, kimin kiminle yakınlık kurduğu, kimin kuyusunun kazıldığı, dedikodunun bir sır perdesi arkasında dönmediği, günlük yaşam ritüelinin uyandığı andan tekrar uyuduğu ana kadar olan süreçte sergilendiği bu dünyaya yoğunlaşmıştık. Sinemadan da örnekleri verilebilir *Truman Şov* (*The Truman Show*, 1998) gibi... *Survivor* da bu sistemin bir devamı bir bakıma. Kitaba dönecek olursam, kitapta sürekli şeffaflık talebinin temelinde bir dünya ideasının yattığından bahsedilir ve kişinin bedeninin ve her eyleminin baştan aşağı didiklenmesinin bir şiddet olduğuna değinilir. Bu da başlarda bahsettiğimiz güçlü-güçsüz arasındaki şiddetle paralel bir olgu. *Survivor*'ın por-

Fatih: "Fayda maksimizasyonu sağlamak için dün homojen ulus inşa etmek gerekiyordu; bugün heterojen kimlikleri piyasaya eklemleyerek melez bir simsarlık operasyonu yapılıyor. Acun da malum, ithal programlarla simsarlıktan iyi anlıyor."



Kürşat & Teksin

nografik yapısı burada da ortaya çıkıyor yani. Mulvey diyordu ya, sinema yalnızca zevk olarak bakma isteğini tatmin etmez, bunun da ötesine geçerek skopofilinin narsizim yönünü geliştirir diye. İşte senin bahsettiğin otoriteren kişilik ve özdeşimin kaynağı bu.

Fırat: Yine de Survivor özelinde popüler kültürün oluşum sürecini basit bir formülasyona indirgeyemeyeceğimizi de söylemiş olayım. Yani, seyirciye, okura, dinleyiciye şunu ver ve popülerliği kap şeklinde bir formülleştirme asla çalışmaz. Eğer öyle olsaydı, bu kadar televizyon dizisi iki bölüm sonra yayından kalkmaz, tüm televizyoncular birer Acun olurdu. Ama Acun'un yaptığı, "Seyirci pornografi istiyor, pornografi vereyim,"; "Seyirci iktidar istiyor, iktidar vereyim,"; "Ekonomizm istiyor, ekonomizm vereyim," demek değil. Onun yaptığı bunların ve daha bir sürü şeyin hepsini bir arada vermek, çünkü popüler kültür bu şekilde kurulur. Hatta farklı ideolojiler de aynı anda bir arada yer almak durumunda. Çünkü popüler kültür, Gramsci'nin öngördüğü bir hegemonik alan olarak, farklı ideolojilerin hakim olmaya çalıştığı ama hiçbirinin sarsılmaz bir iktidar kuramadığı kendine özgü bir olgu. Acun da televizyonculuğunu farklı ideolojilerden bir ölçüde yararlanmak üzerine kurmuş. Bu sayede, her ne kadar kişisel olarak toplum nezdinde belli bir politik ideolojiye bağlı olduğu düşünülse de aslında hepsine yakın ve hatta ideolojisiz bir televizyoncu. Bu sa-

yede herkese hitap etmeyi başarıyor.

Fatih: İdeolojilerden yararlanıyor kısmına katılıyorum, fakat ideolojisiz olduğu yönünde şüphelerim var. Bu noktada post-modern tüketim metasının önemli bir özelliği olan melezlik bahsine girmem gerek. Acun'un icat ettiği bir şey yok ortada. Madem ekonomizmden girdi Kürşat, ortada basitçe fayda maksimizasyonu sağlamak için girilen pragmatizm var. Bunun için dün homojen ulus inşa etmek gerekiyordu; bugün heterojen kimlikleri piyasaya eklemleyerek melez bir simsarlık operasyonu yapılıyor. Acun da malum, ithal programlarla simsarlıktan iyi anlıyor.

Teksin: Ben de Fatih gibi Acun'un ideolojisiz olduğu konusuna ihtiyatlı yaklaşıyorum. Yukarıda değindiğimiz konu da örneğin; savaşı bir seyir malzemesine dönüştüren bir medyayı nasıl ideolojisiz olarak adlandırabileceğiz? Hadi ben de ekonomizm konusunda bu minvalde birkaç kelam edeyim. İdeoloji sorunu meta ekonomisinden bağımsız bir şekilde değerlendirilemez ve popüler kültür de bununla yakından ilgilidir. Benjamin'in teknik olanaklarla yeniden üretim kavramsallaştırmasını ele alalım mesela. Popüler kültür öğelerinin teknik olanaklarla yeniden üretilmesi, birer meta olarak tüketicisine sunulması ve bu sunumun tamamen tüketicisinin beğeni ve isteklerine bağımlı oluşu bile başlı başına ideoloji ile popüler kültür ya da popüler kültürün metalaştırdıklarını kullanan televizyonların ilişkisini gösterir. Popüler kül-

türün hegemonik alan oluşturabilip oluşturamadığına dair birçok tartışma var, evet. Fakat hegemonik ideolojinin günümüz modern toplumlarında farklı ideolojiler aracılığıyla etkinliğini sürdürdüğünü ve kitle iletişim araçlarının bu ideoloji ile kurduğu yakın ilişkiyi düşündüğümüzde, popüler kültür, çağdaş toplumsal yaşamın ideolojik yapısının anlaşılması açısından önem arz ediyor.

Fırat: Hayır, hayır, ben ideolojisiz derken, Türkiye'nin güncel politik kutupları çerçevesinde ideolojisiz olduğunu söylemek istedim. Yoksa, Bourdieu'nün dediği gibi seyirci beğenisi bile ideolojikken üreticinin eyleminin ideolojik olmaması zaten mümkün değil. Acun'un televizyonculuğu aslında popüler kültüre dair iki başat yaklaşımı da kendi vücudunda topluyor. Bu bakımdan da bence önemli bir inceleme alanı. Yani, bir tarafta Adornocu bakış açısıyla popüler kültürün toplumu uyutması, mevcut düzenin bozulmasının önüne geçmesi, haliyle iktidarı korumak için bir illüzyon yaratması durumu var ve Acun bunu en iyi şekilde yapıyor. Ne yapıyor Acun? Bize alttakilerin bir gün üsteye çıkabileceği illüzyonunu sunuyor. Mesela O Ses Türkiye şampiyonlarının çoğu Alevi deyişleri söyleyen azınlık halklarına mensup. Değillerse bile bu türkülerle yarışmayı kazanıp en yukarı çıkıyorlar. Geçen yıl, mesela, çok konuşulmuştu Dodan'ın Hadise'yi seçmesi. Aslında Dodan'ın bu tercihi klasik bir Acun formatıydı.

Teksin: Yalnız yanlış hatırlamıyorsam orada Dodan kendiliğinden bir strateji geliştirmişti. Şey diyordu diye hatırlıyorum, buraya gelmeden önce seçilen yarışmacıları ve kimleri seçtiklerine bir baktım; o yüzden Hadise'yi seçiyorum diye. Yani, tamamen kazanmaya odaklı bir strateji de olabilir bu. Acun formatından kastın buysa eğer.

Fırat: Ne desin abi; belki bu süreçte Hadise'yle aramızda bir yakınlaşma olur diye seçiyorum mu desin? (gülüyor) Yaptığı açıklamanın ben çok önemli olduğunu düşünüyorum açıkçası. Yani, bir *Recep İvedik* (2008) seyircisine bu filmi neden sevdiğini sorsak türlü sebepler sayacaktır, ama biz burada oturup konuştuğumuzda *Recep İvedik*'in köklerinin geleneksel Türk tiyatrosu ve sinemasında yatması nedeniyle sevildiğini söylüyoruz. Oysaki hiçbir seyirci bu açıklamayı yapmaz. O yüzden Dodan'ın açıklamasının ötesinde bir analiz alanı olarak Acun'un televizyonculuğunun popüler kültürle yıllardır kurduğu ilişkiyi daha ciddiye almak gerektiğini düşünüyorum. Bu bakımdan, Dodan Gökhan'ı seçerek şimdiye kadar getirdiği imajını devam ettirmek ve yine belirli bir kitleye hitap etmek yerine, Hadise'yi seçerek popüler kültüre eklemlenmek istedi. Yani *O Ses Türkiye* bir kez daha izleyene kendisinin de ait olduğu alt sınıftan ve alt kültürden çıkıp popüler kültürün en üst noktasına ulaşabileceği hayalini kurdurttu. Ama bugün baktığımızda kesinlikle popüler kültürün yakınından uzağından geçmiyor Dodan. Yani, Acunvari bir illüzyon yaşattı izleyenlere. Bu illüzyonun bir örneği de *Deliha*'da var. İzlediniz mi *Deliha 2*'yi (2018)?

Fatih: Ben ilkin kerhen izledim.

Teksin: Ben izleyemedim ikisini de.

Fırat: Deliha karakteri son filmde Acun'un posterini yatağının başına asıyor ve geceleri uyumadan önce Acun'la dertleşiyor. Acun'un anketlerde hep en güvenilir insan seçilmesini de destekleyen bu hareketi onun yarattığı illüzyona kendimizi ne kadar kaptırdığımızı ve onu dertlerimizi bile paylaşılabileceğimiz bir figüre dönüştürdüğümüzü gösteriyor aslında. Ama film ilerleyince Deliha'nın yaşadığı illüzyon daha da belirginleşiyor. Bir sahnede, çalıştığı restoranda yangın çıkıyor ve patronu cebinde burayı tamir ettirecek parası kalmadığı için restorani

satmayı düşünüyor. İşte o anda bütün mahalle imece usulü bir çalışmayla restorani temizliyor, boyuyor, eşyaları yeniliyor ve patrona teslim ediyor. Böylece mahalleli müthiş bir dayanışmayla kendileri için bir şey yapıyormuş gibi görünse de sonunda patron yine sermayesine kavuşuyor ve Deliha yine işçi kalarak patron için çalışmaya devam ediyor. "İnsanlar el ele tutuşsa, hayat bayram olsa" şarkısı eşliğinde tüm mahalleli mevcut iktidarın varlığını koruması için çalışıyorlar ve bunun kendileri için bir bayram olduğu illüzyonunu yaşıyorlar. İşte Acun'un yaptığı da aynı illüzyon.

Fatih: Benzer bir sahne geldi aklıma Fırat. Yeşim Ustaoğlu'nun *Araf* (2012) filminde alt sınıftan iki genç çektiği videolarla Acun ağabeylerine selam yol-luyordu. Alt kültürün de popüler kültüre çekildiği bir örnek olarak Ustaoğlu iyi bir tespit yapmıştı bu sahne aracılığıyla. Şöyle bir rezervim var benim aslında. Kültürün kendisi uydurma bir şey. Yani, yapay bir format ve doğa karşıtı bir konumlanış. Özellikle antropologların elinde yoğrulduğundan ve bence epistemik iktidarın mimarları olan antropologların uydurduğu bilgi heylası içinde (hadı René Girard'ı ayıralım) yorum yapmaktan imtina etmek lazım. Bu nedenle konu popüler kültür olduğunda iki kere değillenen bir bilgiyle karşılaşıyoruz gibi geliyor. Yani, bir nevi gerçeğin kendisi olan illüzyon. Birkaç yıl önce olsa Baudrillardcı kültür kuramına atfı yapardım bu noktada, ama şimdi ekonomizm diyorum daha çok ve

bu popüler değilleme konusunda topu Kürşat'a atıyorum.

Kürşat: Madem popüler kültür mevzusu-na iyice girdik şöyle devam edeyim öyleyse; bence bir toplumun popüler kültür seviyesinin o toplumun entelektüel bilinç yapısıyla doğru orantısı var. Mesela Kanal D'de Kerime Nadir'in ölümsüz eseri *Hıçkırık* günlük dizi olarak başladı. Şimdi, *Hıçkırık* 1930'larda tefrika edilmiş bir roman. Kerime Nadir, o eski konak kültüründen geliyor. Dolayısıyla romanlarının muhafazakar bir yapısı var. *Hıçkırık* dahil, hemen her romanında kadınlar domestikler mesela. Çekirdek aile mefhumu da olmadığı için o yıllarda, evlilikler hep akrabalar arasında ya da tanıdıklar vasıtasıyla gerçekleşir. Şimdi *Hıçkırık* romanında evlatlık erkeğin kardeşi yerindeki bir kıza aşkı anlatılır. Bence bu çok değerli bir şey. Üstelik Kemalist ideolojiyle çatı-

Fırat: "Deliha 2'de 'İnsanlar el ele tutuşsa, hayat bayram olsa' şarkısı eşliğinde tüm mahalleli mevcut iktidarın varlığını koruması için çalışıyorlar ve bunun kendileri için bir bayram olduğu illüzyonunu yaşıyorlar. İşte Acun'un yaptığı da aynı illüzyon."



Survivor

Kürşat: "Bence bir toplumun popüler kültür seviyesinin o toplumun entelektüel bilinç yapısıyla doğru orantısı var. Bkz. Kanal D'de günlük dizi olarak başlayan Kerime Nadir'in ölümsüz eseri *Hıçkırık*."

şan bir şekilde kadınlar oldukça muhafazakardır. Eski değerler yüceltilir felan. Bu da popüler bir üründür neticede, edebi değeri tartışılır. Fakat roman içindeki topluma bir şey söylüyor. Bir cesaret var kadında. Bunu basit bir aşk hikayesine indirgemek ahmaklıktır. *Hıçkırık*'ın iki uyarlaması var; bu dizi de üçüncüsü. Hiçbiri Kerime Nadir kadar toplum değerleriyle ilişkili değildir. Mesela hikayenin konakta geçmesinin Kerime Nadir'in bağlı bulunduğu gelenekle, hikayenin derdiyle, meselesiyle bir ilgisi vardır. Soruyorum şimdi: Kanal D'nin *Hıçkırık*'ının konakta geçmesinin günümüz burjuva değerleriyle ne ilgisi var? Ortada bir senaryo matematigi var. Adam var, zengin=zengin; nerede yaşar? Konakta=o halde kahramanımız konakta yaşar. E hani, nerede sosyoloji, nerede toplum? Zaten dizinin her şeyi baştan sona kötü, ama burada kıyaslamak istediğim şey şu: İki popüler kültür ürünü var karşımızda. Aradan yıllar geçmiş olmasına rağmen günümüz popüler kültür ürünü ne kadar da zayıf.

Fırat: Bence burada yapmamız gereken iki ayrım var. İlkinde sana ters bir şey söyleyeceğim; Kanal D'nin dizisine popüler kültür ürünü demek çok doğru gelmiyor bana. Yani, reyting tablosunda Total'de ilk 100'e giremeyen bir program, sadece televizyonda yayınlandığı için popüler kültürün bir parçası sayılmamalı bence. Çünkü eserin popüler kültüre ait olup olmadığını onun üretim koşullarından ziyade seyircisi belirler. Seyirci ilgi gösteriyorsa, o ürün popüler kültür çerçevesinde

sinde bir şey ifade eder ve topluma dair bir analiz alanı sunar. Ama seyirci *Hıçkırık* dizisine ilgi göstermemişse, diziyi popüler kültür açısından değil; uyarlama mantığı içinde eleştirmek bence daha sağlıklı olur. O yüzden diziden yola çıkarak topluma dair sorulara cevap aramak bence pek doğru değil. İlgi görmeyen bir dizinin söylediği sözleri, sadece onu üreten yönetmenin, senaristin, yapımcının sözleri olarak görmek lazım. İkinci ise; ben romanı okumadım, ama senin romanda bulduğun nitelikli şeyler beni hiç şaşırtmadı. Çünkü bir popüler kültür eseri için aynı anda hem bayağı hem de kaliteli şeyleri bir arada barındırmak bir zorunluluktur. Yani, popüler kültür aynı anda hem çöp hem de nitelikli olmalı. Zaten bir şeyin popüler olması, onun bütünüyle çöp olmadığını doğal göstergesi; aksini düşünmek yaratıcısının değilse bile alıcısının zekasına hakarettir. Toplumun her kesimine hitap edebilen bir eserin içinde ne kadar çöp taraf varsa, bir o kadar da değerli şey olmalı; yoksa, bütün sosyo-kültürel toplum katmanlarına hitap edemez. Bu durumda da o esere popüler kültür değil, alt kültür demek gerekir. Bu noktada, az önce bahsettiğim popüler kültürü yerin dibine sokan Adornocu katı yaklaşımla başat giden ikinci yaklaşım ortaya çıkıyor. Acun'un televizyonculuğu bu bakımdan da anlamlı bence. Bu ikinci bakış açısı popüler kültürün gerçek hayat için bir tatbikat alanı olarak bilindik bir öğreticilik işlevi taşıması. Yani, bu illüzyon bir taraftan toplumsal muhalefet enerjisinin kontrollü bir biçimde boşaltılmasını sağlarken, diğer taraftan da toplumun bilinç dışında kazanabileceğine, bu düzenin değişebileceğine dair belli belirsiz bir algı oluşturuyor. *Westworld*'deki (2016 -) robotların her gün aynı zulme katlanırken, hafızalarının derinliklerinde bazı anıların da hayal meyal var olması gibi bir şey bu. Ve bu küçük kırıntılar en sonunda isyanın fişegini ateşleyen şey oluyor orada. Mesela, daha önceki *Survivor*'lardan birinde Turabi ile Hasan arasındaki kavgayı hatırlıyorum. Bir şekilde izleyiciler birbirlerinden habersiz biçimde iki yarışmacıyla ilgili ortak yargılara varmışlardı ve oylamada Hasan kazanınca bu ortak yargılar Ekşi Sözlük'te "Evet, kazanabiliriz; bu ülke için hala umut var," minvalinde bir tartışmayı başlatmıştı. İşi "Gezi ruhu yeniden mi canlanıyor" kadar götürenler bile olmuştu. Yani, popüler kültürün yarattığı illüzyon gerçek hayatta bir şeyleri tetikleyebiliyor. Bu da



Truman Şov

biraz Fiske'nin popüler kültürde bulduğu muhalif tarafı destekliyor. Fiske'nin Madonna dinleyen ergen kızların isyankar tavrı üzerine söylediklerini, bahsettiğinin üzere edebi değeri tartışmalı olsa da *Hıçkırık*'ın kadınlarının cesaretine benzetebiliriz. Fiske'ye daha yakın bir örnek ise Demet Akalın olurdu. Yani, Demet Akalın'ın atarlı-giderli şarkılarını yüzeysel bakışla bayağı bulmak kolay; ama diğer taraftan "Senin boyun posun umrumda değil, ben kendi kendime yeterim, senden iyisini bulurum, gencim, güzelim, seni üzerim," gibisinden sözleri kadının erkeğe muhtaç olmayışını ve kendi başına var olabileceği gücünü göstermesi bakımından ataerkil kültüre karşı muhalif bir taraf da taşıyor. Bunu inanılmaz devrimci bir şey olduğu için söyleyemiyorum, ama popüler kültürün ikili ideolojisini yansıması açısından bence önemli. O nedenle her popüler kültür eserinin içinde nitelikli bir şeylerin de bulunması kaçınılmaz.

Fatih: Popüler kültürün melez ürünleri içinde aslında işe ne yarayacaksa o bulunur. Bu anlamda sana katılıyorum Fırat. Ama ben bu nitelikli yanı ayartma olarak ele alanlardanım. Evet, kültür metası diyalektik bir süreçten geçerek oluşturulur ve bu süreç kaliteli bir üretim biçimini varsayar. Ayartma nerede devrede girer? Başta değindiğimiz dürtü boyutunu bu bahiste açmakta fayda var. Aslında zihinlerimiz Freudcu temsil sisteminin hayatleriyle istila edilmiş. Ya da tersten söyleyecek olursak Freud, zihinsel yapının yorumlanmasında piyasanın ve siyasanın işleyiş şemasını da bir nevi çıkarmış. Yani "ben" in ilksel bir haz aracı olarak işleyen dürtü, yatırım yapacağı alanı bulmak için ayartılmak ister. Bu Freud için zaten küçük görülen bir haz aracı ama bunu açığa çıkarmak için günümüzde tüm oyun endüstrisini ve görsel haz aparatlarını hesap etmek gerekir. Yani dürtüyü yontarak bireyselleştirmek, aile alanında kurulan ittifak veya tüketim birimi oluşturmak: Freudcu teslis baba-anne-çocuk üçgeninden meta-para-sermaye üçgenine geçiş yapar. Estetize edilmemiş bir bakış, bir *Survivor* ormanında hemen yer bulacaktır. Çünkü dürtüsel hazlar açığa çıkacağı meşru zeminleri ya da maskeleri arar. Bulursa affetmez, hemen açığa çıkar. O nedenle Acun, muhafazakarından sekülerine çoğu eve elini kolunu sallayarak girer. Popüler olan özünde, hakimiyetin sadece endüstriyalizmde olduğu aşkın tüketim ilişkileri içinde kurulur. Yani her



O Ses Türkiye

ideolojiye yer vardır bu noktada. Yeter ki açığa çıkacak ya da satın alarak doyurulacak bir dürtün olsun. O nedenle böyle kurulan bir tüketim makinesine karşı, Kafka'da olduğu gibi arzuyu erteleyen makineler icat etmek ya da Buñuel'de olduğu gibi arzuyu sürekli tekrar eden bir olay curcunasına hapsetmek ancak çıkış yolu olabilir. Ya da Faust gibi belki de önce ayartılmak gerekir... Bilemedim şimdi; ama bir şekilde tüketim ilişkisinin aşkın döngüsüne çomak sokacak bir zaviye lazım.

Teksin: Ben yine burada Fatih'e destek çıkacağım, çünkü popüler kültürün sadece seyircinin ilgisine göre belirlenmesi fikrine katılmıyorum. Bu Fatih'in de belirttiği üzere tüketim ilişkileri ile kurulur. Popüler kültür ürünlerinin ideolojik etkileri daha üretim aşamasında tüketiciye yönelik belirli parametrelerle ve üretim sonrası da tüketicinin günlük yaşamındaki etkenlere göre belirlenir. Bu nedenle de oldukça değişkendir. Yani izleyicinin tutmadığı işler de gayet popüler kültür ürünlerinden biri olabilir.

Fırat: Valla bu konuda anlaşılamayacağız. Ben popüler kültüre o kadar katı bakmıyorum ve ona asıl anlam kazandırmanın alıcısı olduğu fikrine sıkı sıkıya bağlıyım. O yüzden de üreticisinin hiç hesaba katmadığı noktalardan toplumsal yaşamda farklı anlamlar kazanabiliyor. Mesela, aklıma toplumsal muhalefetin bilindik sloganlarından "Çare Drogba" geliyor. Veya eylemler sırasında duvarlara *Game*

Fatih: "Popüler olan özünde, hakimiyetin sadece endüstriyalizmde olduğu aşkın tüketim ilişkileri içinde kurulur. Yani her ideolojiye yer vardır bu noktada. Yeter ki açığa çıkacak ya da satın alarak doyurulacak bir dürtün olsun."

Kürşat: "Jet Sosyete, jeneriğinden itibaren sıkıcı ve tekrar. Avrupa Yakası ile Yalan Dünya'nın mezcedilmiş hali."



Westworld

of Thrones spoilerlarının yazıldığını falan görmüştük. Yine bunların süper devrimci şeyler olmadığını tekrar ediyorum, ama toplumun onlara kattığı anlam sayesinde toplumsal muhalefete eşlik eden birer popüler kültür imgesine dönüşmüş olmaları bence önemli.

Kürşat: Madem anlaşılamayacaksınız, o zaman buradan başka bir konuya geçelim: *Jet Sosyete* (2018 -). Hazır sosyoloji demişken bundan bahsetmesek olmaz. Fırat, belki senin bu konuda söyleyeceğin şeyler olabilir. Aramızdaki tek gerçek sosyolog sensin.

Fırat: Estağfurullah. (gülüyor) Ben diziyi seyretilmedim abi, ama sizin neler diyeceğinizi çok merak ediyorum.

Fatih: Ben izledim ve tüm karakterler derinlikten uzak karikatürümsü bir bakışla oluşturulmuş gibi geldi bana. Zaten bu yıl dizi sektöründe bir karabasan var. Bu da yayından kalkabilir.

Kürşat: Tayfun Atay'ın yazısını okudunuz mu?

Teksin: Ben okudum, Tayfun Atay'ın yazılarını özellikle kaçırmamaya çalışıyorum.

Kürşat: Gülse Birsal "poplor" yapıyor. Hem folklorik hem poplorik öğeleri harmanlayıp günümüz sosyolojisini ortaya koyuyormuş. Dediğine göre, izlemek

için, okumak için elverişli şeylermiş bunlar. Bence koca bir aldatmaca. *Jet Sosyete*, jeneriğinden itibaren sıkıcı ve tekrar. *Avrupa Yakası* (2004-2009) ile *Yalan Dünya'nın* (2012-2014) mezcedilmiş hali. Ayrıca ben kırdan kente göç etmiş insanların alay konusu edilmesini anlamıyorum. Bunlar biraz arkaik şeyler. Yani 80'lerin, 90'ların tartışma konuları. *Muhsin Bey* (1987), *Züğürt Ağa* (1985), *Kapıcılar Kralı* (1976) gibi filmler bu tartışmayı çok güzel yapmış filmler. Ama bu mesele bence burada kaldı. Şimdiki neoliberal kent politikaları bambaşka. 90'lardaki gibi değil. Şimdi kenti beyaz yakalılara teslim etmek isteyen bir anlayış hakim. Burada alt sınıflara yer yok. Onlar hizmet sektörü dışında tamamen kenti terk etmeleri beklenen bir sınıf oldu artık. Sorunlara biraz da buralardan bakmak lazım.

Teksin: Ağabey bunu bir önceki tartışmada da konuşmuştuk. Tayfun Atay'ın yazısına katılmadığımı ben de belirtiyim bu arada. Sadece Gülse Birsal değil, sinema ve tiyatrodaki komedi zaviyemizde stereotip yaratma gibi bir sorunsal var. Küçük burjuvanın bu karakterleri bir seyir malzemesine ve soytarıya çevirdiğini ve dışlayıcı bir yaklaşım geliştirdiğini konuşmuştuk. Yani, Gülse Birsal bundan vazgeçmiyor ve vazgeçeceğe de benzemiyor. Yanlış ve hatalı oldukları sadece bu dışlayıcı yaklaşım da değil, tamam buradan orta kentli sınıf için bir komedi mal-

Teksin: "Sinema ve tiyatrodaki komedi zaviyemizde stereotip yaratma gibi bir sorunsal var. Küçük burjuva bu karakterleri bir seyir malzemesine ve soytarıya çevirip dışlayıcı bir yaklaşım geliştiriyor. Yani, Gülse Birsell bundan vazgeçmiyor ve vazgeçeceği de benzemiyor."

zemesi çıkarabilirsin, ama bunu 80'lerde 90'larda olduğu gibi sosyolojik bir okuma ile yapacaksın. Eğer sen günümüzün neoliberal politikalarını okuyamayıp ortaya buna uygun karakter çıkaramazsan, stereotip çamuruna saplanırsın.

Fırat: Aslında alt sınıf, üst sınıf olmanın da göç etmiş olmakla eskisi gibi kopmaz bir bağı kalmadı artık. Yani, beyaz yakalılar da yedi göbek İstanbullu değiller. Onlara kendilerini üst sınıf hissettiren şey İstanbul'un kültürüne giyim-kuşam, yemek alışkanlıkları, şive, sosyal çevre edinme, boş zaman aktiviteleri gibi kültürel pratikler açısından adapte olabilmış olmaları. Yani, kültürel kapital elde etmede diğerlerinden üstün olmaları. Tabii, bu kültürel kapitali de önce ekonomik kapital elde ederek sağlıyorsun. Haliyle önce ekonomik kapitali sağlayacaksın, sonra bunu kültürel kapitale çevireceksin. Bu iki aşamadan birinde tökezlersen alt sınıf olursun. Bu kültürel hiyerarşi aslında şaka malzemesi yapılacak bir şey değil; aksine, karşı çıkılması gereken faşizan bir yaklaşım. Sonuçta, bugün kimse azınlıklara Nazilerin yaptığı gibi genleri bozuk diyerek saldırmıyor. Nefretin somutlaştığı noktalar, ne bileyim, Araplar çok pisler, pılavı elleriyle yiyorlar, Kürtler çok kaba konuşuyorlar, siyahlar çok agresifler, her an suç işleyebilirler gibi kültürel pratikler. O yüzden kültürel hiyerarşiyi eleştirmek yerine, yeniden üreten bu mizah çok tehlikeli.

Kürşat: Mesela *Kapıcılar Kralı*'nı düşü-

nün. Umur Bugay, Özal'ın gelişini nasıl da görmüştür bu filmde. İşte sosyoloji bilmek budur. Bir de gerçekten kapıcının gözünden anlatmasını bilir Bugay da, Ökten de. Mesela *Kapıcılar Kralı*'nı tefeci Übeyit Bey'in gözünden izlediğinizi düşünün, o zaman kapıcı Seyit karikatüre dönüşecektir. İşte Gülse Birsell'in yaptığı bu. Hem *Avrupa Yakası*'nda hem de *Jet Sosyete*'de olaya en üst perdeden bakıyor. Dolayısıyla hicvettiği şey karikatürleşiyor. Bir yazarın alay ettiği şeyi iyi bilmesi gerektiğini düşünüyorum. Geçen ayki tartışmada Fırat, *Aile Arasında*'nın (2017) Adana sahnelerini çok folklorik ve karikatürize bulmuştun. *Jet Sosyete* ise baştan sona karikatür. Üstelik şivelerle öyle bir örülmüş karakterler, Instagram fenomenleri felan var ki evlere şenlik.

Fatih: Kültürel öğeleri harmanlama yaklaşımını fark edince genelde arkamı dönüp kaçıyorum ben ortaokuldan beri. Türkçe hocamız Doğu-Batı ikiliğini anlatırken, "Batılı yemeği Doğulu tabakta yemesini bilmek lazım," derdi. İşte bu yorumdan beri farklı kültürler deyince acaba hangi tüketim ideolojisi görmezden geliyor diye düşünmeden edemiyorum. *Jet Sosyete*'de aynı bu imalardan hareketle oluşturulmuş bir dizi. Mesela *Aile Arasında* filminde, Fırat'ın eleştirisini önemsemekle birlikte, yetkin bir anlatım kabiliyeti vardı, ama dizi kültürel bir "mozaik" olmuş. Gülse Birsell'den en azından bundan sonrasında daha kaliteli işler çıkmalı. ■



Jet Sosyete

KAFKA'NIN İZİNDE...

Röportaj: Fatih Değirmen & Kürşat Saygılı - İllüstrasyon: Büşra Öztürk

Franz Kafka ve Sinema kitabının yazarı Prof. Dr. Mehmet Öztürk ile Kafka'nın sinemayla ilişkisini konuştuk.

Kafka ve Sinema adlı kitabınızda yirminci yüzyılın en etkili yazarı ile yirminci yüzyıl icadı diyebileceğimiz sinema arasındaki ilişkileri inceleyip tartışıyorsunuz. Sizi Kafka ve sinema ilişkisi kurmaya götüren temel motivasyon neydi?

Her şeyden önce Franz Kafka'nın yazdıklarının oldukça modern - güncel anlamda söylüyorum - ve sinematografik oluşu. O kadar yalın ve olağan kelimelerle olağanüstü bir edebiyat ve atmosfer yaratması. Sadece atmosferinin değil, aynı zamanda kurgusunun da modern sinemayı çağırıştırması. Onda Orson Welles'i, Film Noir'ı, 1970 ve 80'lerin Gürcü sinemasını, Tarkovski'nin *İz Sürücü* (*Stalker*, 1979) filmini, Çekoslovak sinemasını, özellikle Jiří Menzel'i gördüm. Kısacası Kafka'nın eserlerinde, kişiliğinde ve Prag şehrinde sinema araştırmaları için oldukça malzeme olduğunu düşündüm. Kaynakları taradıkça yeni bilgilerle karşılaştım.

Size göre özellikle Avrupa merkezli sinemada Kafka etkisi nasıl tezahür etmiştir? Örneğin, Alman ekspresyonizminin doğuşunda böyle bir etkiden kısmen de olsa bahsedilebilir mi?

Alman ekspresyonizminin doğuşunda Kafka'nın pek bir etkisinin olduğunu sanmıyorum. Ekspresyonistler olsa olsa onu deforme etmiş olabilirler. Onu daha çok Çekoslovakya'da 1920'lerde Karel Teige'in ilan ettiği "şiirsellik" ve daha sonra gerçeküstücülüğüne yakın buluyorum. Daha serbest ve özgür; daha lirik ve düşsel. Aynı zamanda erotik ve mizah dolu. Kafka, taşkın bir yazardır; ama onun taşkınlığı ne ekspresyonist, ne nihilist ne de anarşisttir. Kafka'yı baz alan Avrupa merkezli bir sinema çerçevesinin olduğunu sanmıyorum. Ama Fellini'de de, Lars von Trier'de de Kafka'yı hatırlatan artistik unsurlar görülebilir. Hatta Dardenne kardeşler *Rosetta* (1999) adlı filmlerinde Kafka'dan ve karakterlerinin yalnızlıklarına terkedilişlerinden bahsederler. Haneke'nin *Beyaz Bant* (*Das weiße Band*, 2009) filmi de basit bir sinema tekniği ve yalın bir Almancayla doğrudan Kafka'yı hatırlatabilir. Türk sinemasından da bir örnek vermek istiyorum. Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi ben de birçok bakımdan Çehov'dan ziyade Kafka'ya yakındır.

Kafka'nın yaşadığı yıllarda sinema henüz önemli atılımlarını gerçekleştirmemişti. Kafka'nın sinemayla ilişkisi hakkında ne söyleyebilirsiniz? Örneğin, Charlie Chaplin ya da Griffith izleme imkanı olmuş mudur?

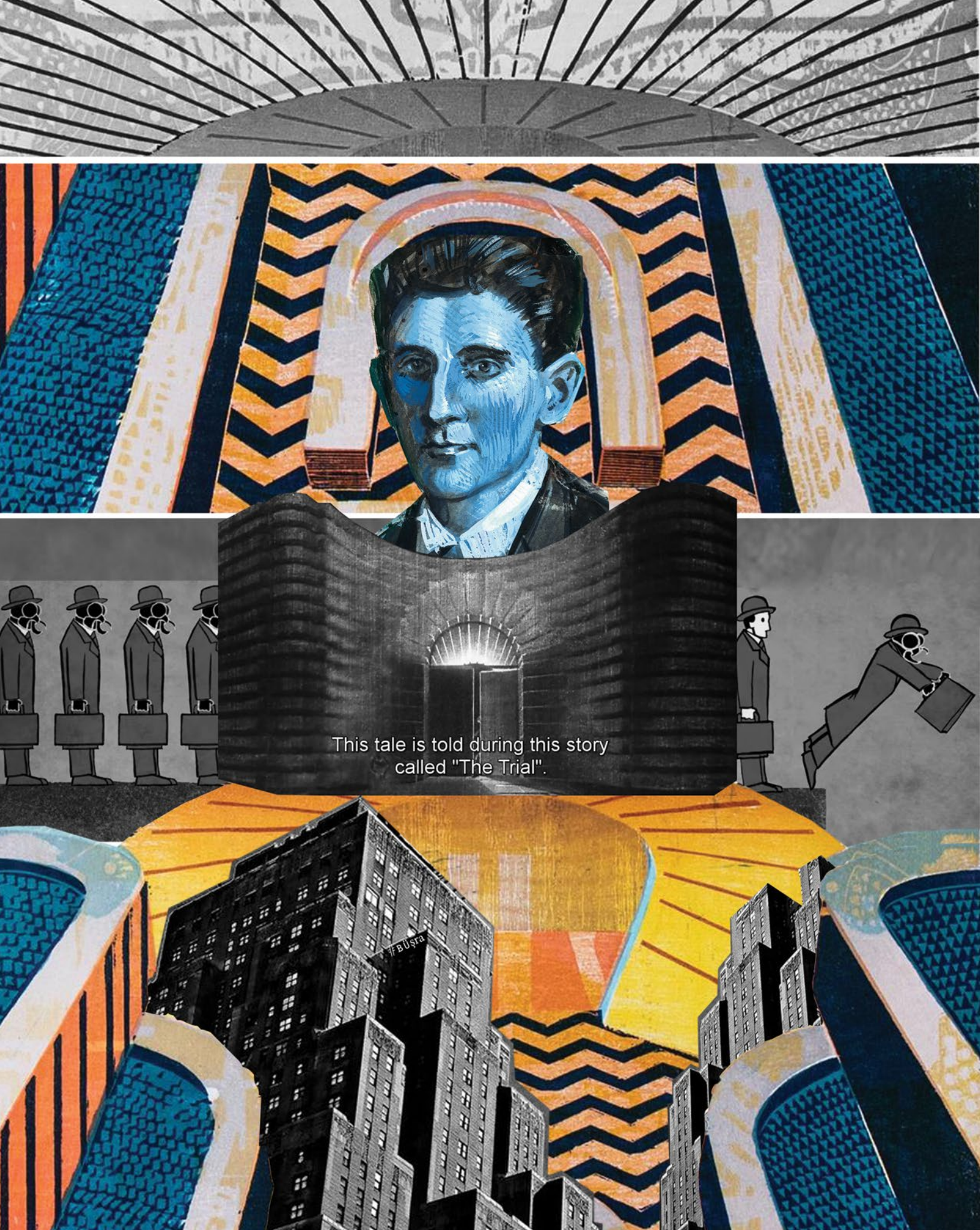
Griffith'i izlemiş olamaz. Kafka sinemaya en sık gittiği 1911-1913 arasında Charlie Chaplin'den, ayrıca Buster Keaton'dan kısa filmler izlemiş olabilir. 1921'de Berlin'de bulunduğu sırada Chaplin'in *Yumurcak* (*The Kid*, 1921) filminin oynandığını biliyordu; ama o filmi izlemedi... Kafka sinemayı oldukça mekanik

ve göze giydirilmiş bir üniforma şeklinde olumsuz görmesine rağmen bir ara özellikle en çok görüştüğü yakın arkadaşı Max Brod ile sık sık sinemaya giderdi. Max Brod, Kafka'yla çok yakın olduğu zamanlarda Prag'da Almanca yayımlanan bir dergiye sinema üzerine makaleler yazıyordu. Ve Max Brod, Kafka'nın hayatına en çok giren kişiydi... Kafka kız kardeşleriyle evde "sinemacılık" oynardı. Buna karşın sinemanın seyirciyi filmden sonra realiteye âmâ olarak çıkardığını öne süren Kafka, bir ara "Bütün sinema salonlarının adı Âmâlar Sineması olmalıdır," demişti. Kafka, seyircilerin çoğunlukla sinemaya daha çok kültürlü olmak için değil; eğlenmek için gittiğini farketmişti. Ki kendisi de muhtemelen kısa bir süreliğine rahatlamak için sinemaya gidiyordu. Gerçekte Kafka, 1920'lerde sinemanın kurgu ve kompozisyon olarak önemli bir aşama kaydettiği filmleri göremedi. Çünkü 1917'den sonra, nişanlısı Felice Bauer'den ayrıldıktan sonra sinemadan uzak durdu; ama bu kez tiyatroya daha sık gitmeye başlamıştı, özellikle Yidiş Tiyatrosu'na (Doğu Avrupa Yahudilerinin tiyatrosu).

Sizce uyarlamalar açısından en özgün Kafka yorumlarını hangi yönetmenler yapmıştır?

En çok Orson Welles'in Kafka'yı doğru yorumladığını ve en cesaretle uyarlamasının onun *Dava'sı* (*Le procès*, 1962) olduğunu söyleyebilirim. Üstelik Dava Orson Welles'in de en iyi filmidir. Kafka'nın kara mizahını, lirik ve trajik duygusunu her bakımdan Orson Welles en çekici şekilde filme çevirdi. Oldukça tartışmalı bir politik pozisyon almasına rağmen Orson Welles 1960'ların başında Kafka'yla ve onun karakteri Josef K. ile cesaretle bir biçimde tartışmayı göze aldı. Benim de *Franz Kafka ve Sinema* çalışmamda filmin uzun olan sonlardaki tartışma sahnesi önemli bir yer tutuyor. Çünkü bu sahne ve bir bütün olarak Orson Welles'in filmi, insan için hayati önem taşıyan, varoluşsal bir konuyu ele alıyor: İnsan; zorbalık karşısında ne yapacak? Direnecek mi, yoksa yazgısını kabul mu edecek? Ve bu durumlarda modern sanatın tutumu nedir, ne olabilir?

Ayrıca Haneke de *Şato* (*Das Schloß*, 1997) filminde Kafka'nın Almanca dili ve yazım stilini çok iyi anlayıp sahnelemiş. Orta Avrupa ve Almanca dil ve kültüründen gelen Haneke, Orson Welles'ten bambaşka bir atmosfer ve sinema tekniğiyle Kafka'nın yorumlanabileceğini gösterdi. Ama uyarlama olmayıp da çabucak Kafka'yı çağırıştıran filmleri de söyleyebiliriz. Örneğin, Lars von Trier'in *Avrupa* (*Europa*, 1991) filmi, Türkiye'de az bilinen Gürcü yönetmen Eldar Shengelaia'nın *Mavi Dağlar* (*Tsisperi mtebi anu daujerebeli ambavi*, 1983) filmi, Joseph Losey'in *Kaderi Arayan Adam* (*Mr. Klein*, 1976) filmi, Haneke'nin *Beyaz Bant*... ■



This tale is told during this story
called "The Trial".



Fatih Değirmen
fatih.degirmen@rabarbadergi.com

MİNÖR EDEBİYATTAN MİNÖR SİNEMAYA

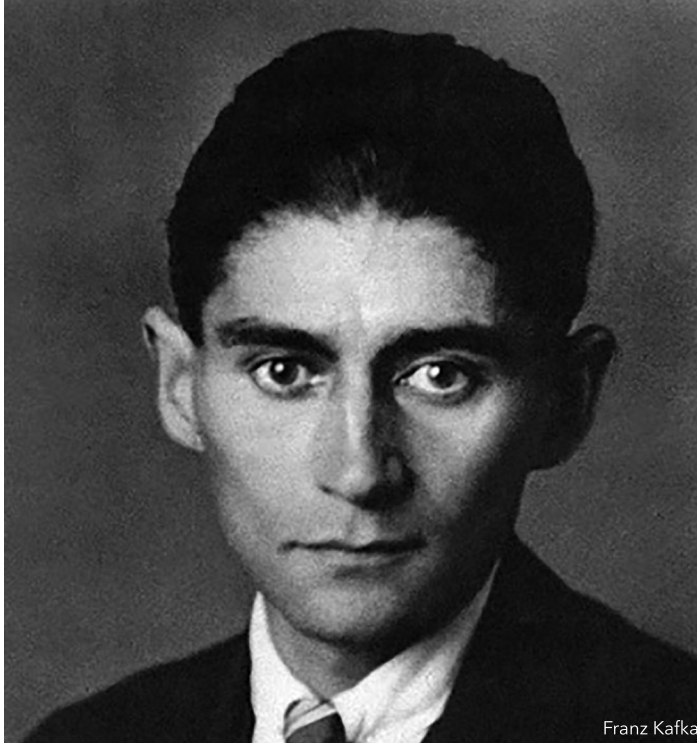
İllüstrasyon: Büşra Öztürk

Egemen dilden türeyen bir biçimsellikle minör edebiyatın kurucu yapıtaşı olan Kafka'nın yarattığı dilin izlerini sinemada da sürmek mümkün.

"Kafka'nın yapıtına nasıl girebiliriz?"

Deleuze ve Guattari'nin birlikte yazdığı *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* kitabı bu soruyla başlar. Bu başlangıçtan hareketle şöyle bir yorum yapabiliriz: Eğer Kafka edebiyatı üzerine konuşup onun edebiyatı üzerinden sinemaya ilişkin çıkarımlarda bulunacaksak, önce Kafka külliyyatına ilişkin bir giriş kapısı bulmak zorundayız; bulamazsak icat etmeliyiz. O halde bizim giriş kapımız Kafka külliyyatının tümü içinden süzülüp gelen bir biçim pratiği olarak kavranabilecek "Minör Edebiyat" olabilir. Deleuze ve Guattari, Minör Edebiyat'ın özelliklerini üç başlıkta sıralar: İlki, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Kafka bu edebiyata Prag Yahudi azınlığından gelmesine karşın Almanca yazması nedeniyle dahil olur. Şunu belirtmek gerekir ki, majör bir anadilden gelerek, bu majör dil içinde de minör bir edebiyat oluşturmak mümkündür ki, bu bapta Proust'u hemen eklemek gerekir. İkincisi, bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır. Kafka'nın yapıtlarının "ileri giden bir saat" olduğu düşünüldüğünde - Kafka, edebiyatı ileri giden bir saat olarak tanımlar - Amerikan teknokrasisi, Alman faşizmi ve Rus bürokrasisinin vardığı nokta, *Dava*'nın uzun kesitler oluşturan, yan yana dizilmiş, geçir-

gen bürolarını; *Şato*'nun sonsuz sayıda yollu olan çembisel mimarisini doğrular. Kafka, 20. yüzyılın başında yeni bir biçim icat eder. Bu biçim *Günlükler*'inde belirttiği gibi "usta işi" olmayan bir edebiyat biçimidir. Ya da "küçük edebiyat." Büyük edebiyat, bireysel sorunları, fon olarak kullandığı toplumsal sorunlara bağlayan ve bu sorunlardan yine bireysel çıkarımlarda bulunan bir üretimi imler. Kafka'nın Dickens'a yaklaşımı bu noktada önemlidir. Kafka, Dickens romanlarının olay örgüsünü çok beğenmesine rağmen karakter bloklarının zayıf olduğunu belirtir. Küçük edebiyatta bizi iyi tanımlanmamış olaylar, kendi içine kapanan anlatı eksenini karşılar ki, Kafka yapıtlarının önemli özellikleri de bunlardır. Üçüncüsü, her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır. Kafka'da bireysel her sorun zaten kolektif bir olay bütünü içinde tartışılır. K, iki dedektif tarafından uyandırılır, sonra üç memur onu bayan Bürstner'in odasındaki fotoğraf albümünün önünde bekliyordur, Titorelli'nin evinde üç küçük kız K'yı karşılar, ressam ona birbirinin aynısı resimler satar, mahkemede büyük bir makinenin dişlisi olan yargıçlar ve seyircilerin konumu adalet kitabının porno resimlerden türeyen yasalarına göre düzenlenir.... Karakter blokları ikili, üçlü, altılı diziler halinde ve K dahil, tümünün mahkemeye ait olduğu bir şema



Franz Kafka

Kafka'nın belirttiği "büyük edebiyat" ve "küçük edebiyat" ayrımından hareketle, temel çatışmadan türeyen olaylar bütünüdür dikey ilişkileriyle açık seçik olmayan olaylar etrafında rastgele kurulan yatay ilişkiler arasında bir ayrım yapmak gerekir.

içinde oluşturulur. Yine *Şato*'da herkes şatoya aittir. Verili belirlenime haiz betimleme yaklaşımı olmadığı için hiçbir sabit temsil kalıbı kullanmayan Kafka, siyasalın tam ortasında yer alır.

Ertelenmiş Arzu ve Temsilin Çıkamaz Sokakları

Kafka'nın belirttiği "büyük edebiyat" ve "küçük edebiyat" ayrımından hareketle, temel çatışmadan türeyen olaylar bütünüdür dikey ilişkileriyle açık seçik olmayan olaylar etrafında rastgele kurulan yatay ilişkiler arasında bir ayrım yapmak gerekir. Kafka'nın küçük edebiyatı, tesadüfler üzerine kurulur ve bu tesadüfler asla asıl amaçlanan olayın gerçekleşmesine imkan tanımayacak şekilde organize edilmiştir. Karakterlerin arzuları çoğunlukla gerçekleşmez, sürekli bir erteleme mevcuttur. *Dava*'da K, avukatla görüşmeye gittiğinde, ya Leni ya da Block'la karşılaşarak arzu ettiği görüşmeyi gerçekleştiremez. Katedralde İtalyan iş adamıyla gittiği görüşmede kendisini rahiple konuşurken bulur. Rahibin anlattığı hikayede, zaten sadece kendisi için yapılmış olan adalet kapısından asla giremeyen köylünün başına gelenler, bir nevi K'nın da başına gelmiştir. *Şato*'da K, gitmeye çalıştığı şatoya asla ulaşamaz, görüşmeyi istediği Klammla

görüşemez ya da Barnabas aracılığıyla ilişki kurmaya alıştığı şato yetkilileriyle ilgili tatmin edici bir cevap asla alamaz. Bu örnekleri *Bir Açlık Şampiyonu*, *Yargı* ve *Amerika*'da da görmek mümkün. Peki bu engellemeler ne anlama gelir? Kafka anlatısı, gerçekleşmeyen olayların sürekli çoğaldığı bir yapı kurar. Bu yapı nedensellik ilişkileri esnek, gösterene prim vermeyen, diyalektik ilişkileri yadsıyan bir eksen oluşturur. Zaten tüm karakterler, aynı organizasyona aittir. Bu organizasyon hiyerarşik ilişkiler ağının kodladığı bireylerle çalışan toplumsal makinenin ta kendisidir. Bu makineleşme, Kafka'da en açık biçimde romanlarda ve *Ceza Sömürgesinde*'de daha az açık biçimde ve yabancılaşma tartışmasının başyapıtı sayılabilecek "Şarkıcı Josephine"de farenin tüm fare ulusunu dizayn eden biçimsiz ıslığı, "Maden Ocağını Ziyaret"te mühendislerin teknik araçlara duydukları fetişizme varan ilgisi ve "Odalek" öykülerinde tasarlanan makarada kendisini gösterir. Arzuyu sürekli ertelemek ve bu ertelemeye karışan yetkin mizah gücüyle etki gücünü ikiye katlayan bir biçimsellik; faşizmin, totaliterliğin, bürokratik kaosu ve kapitalizmin oluşturduğu toplumsal yapının eleştirisini babada, ailede, mitte veya söylencede arayan verili temsil şemalarına büyük bir provokasyon kurar. "Akademi İçin Bir Rapor" öyküsünde Kafka, maymunluktan insanlığa geçen karakterine şunları söyler: "Hiç kimse bu konuda bir yargı beklemiyorum, amacım yalnızca bazı bilgiler iletmektir, yalnızca bazı şeyleri bildirmekle yetiniyorum." Bu cümleler, salt deneyimin bir edebiyat makinesi haline gelişinin ifadesi olarak ya da Kafka ontolojisinin babaya, üstbene veya bene bağlanamayacak bir "küçük" anlatısı olarak değerlendirilebilir. "Tepetaklak ilerleyen" maymun gibi Kafka, klasik otorite temsillerinin hiçbirine gönderme yapmadan, sadece bir bildirimde bulunur.

Minör Sinema Mümkün Mü?

Kafka anlatısı, majör dilin kodlayıcı zincirlerini kıran ve kurduğu labirentlerle dilin biçimsel katılığından kaçış yapan, bireyi siyasal alan içinde büyük temsil kiplerini kullanmadan dolaysızca resmeden, ürettiği karakter bloklarıyla kolektif bir varlık gösteren özellikleriyle minör edebiyatın kurucu yapıtaşı olur. Daha sonra bu edebiyat biçimine James Joyce, Samuel Beckett, Louis-Ferdinand Céline, Karel Čapek gibi yazarları da eklemek mümkün. Peki, sinemada nasıl bir izlek "küçük sinema" türünden bir önermeyle

minör anlatıya dahil edilebilir? Bu noktada ilk değinmek istediğim, İkinci Dünya Savaşı sonrası Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet'in edebiyatta giriştiği değişimin sinemaya etkisi olarak cisimleşen *auteur* kuramının etkilediği modern sinema. *Auteur* yönetmen filmin tek belirleyicisi olma imtiyazına sahiptir. Yeni Dalga yönetmenlerinin hepsi *auteur* etiketiyle varlık gösterir. Bir çeşit sine-roman karışımı olan bu yaklaşım Yeni Roman'ın ucu açık sonlar, sıradan insanlar arasında gelişen ilişkileri ele alan yapısının sinemada karşılık bulması ve Alain Robbe-Grillet'in *Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'année dernière à marienbad*, 1961) filmi ile senaryosunu Marguerite Duras'ın yazdığı, yönetmenliğini Alain Resnais'nin yaptığı *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) filminin etkisiyle daha fazla tartışılmaya başlanır. Özü itibarıyla yönetmene tanıdığı öncelik sayesinde film üretiminin kolektif mevcudiyetini baskılayan bu kuram, yetkin filmlerin çıkmasını sağlasa da yazar-yönetmen karışımının filmleri, edebiyatta olduğu gibi bir üretim aracına dönüştürerek film üretiminin kolektif bir süreç sonunda gerçekleşme durumunu askıya alır. Kafka'da gördüğümüz kolektif bloklar yazara öncelik tanımaz veya yazarın egosunu temsil eden bir üslup belirginleşmez; neredeyse yazar karakterlerin sürekli engellenen amaçlarının bir parçası olarak üstünkörü olay örgüsüne dahil edilmiş gibidir. Yeni Roman'ın mahiyetinin dışında; *auteur*'ün özgünlük adına görmezden geldiği sanatçının egosunun filmin kodlarından ayrıştırılması, yani filmin üst belirleyeni konumundaki ayrıcalıklı dikey mevcudiyetinin yatay üretim koşulunun arayışıyla yer değiştirmesi kolektif bloklar üretebilecek bir üretime kapı açabilir. Duras ve Robbe-Grillet'in edebiyata getirdiği yeniliklerin majör dile metamorfoz geçirecek özellikler barındırdığının su götürmez bir gerçeklik olduğu tespitini bu değerlendirmeye ekleyerek kastımızın özelde sinemadaki *auteur* kuramın mahiyetiyle ilgili olduğunun altını çizmekte fayda var.

Minör sinemanın koşullarını tartışırken başvurulacak diğer yaklaşım Hamid Naficy'nin formüle ettiği "aksanlı sinema." Naficy, Aksanlı sinema yaklaşımını sürgün yönetmenlerin ürettiği filmler, diasporada yaşayan yönetmenlerin ürettiği filmler ve postkolonyal müdahale etrafında oluşan etnik ve kimlik temelli filmler üzerinden şekillendirir. Bu üç sacayağı da egemen dilden türeyen bir biçimsellik kullanarak film üretimi gerçekleştirmek durumundadır ve bu egemen dilin yadsınması, siyasal bir tutum etrafında

üretim yapma koşulunu barındırır. Minör edebiyatın bahsedilen özelliklerini sergilemede işlevsel bir önem kazanabilecek bu tarz filmler katı biçimsellikte örülen klasik anlatı formunu esneten yetkin örnekleri barındırır. Naficy, aksanlı sinema teorisiyle *auteur* yönetmenliğin ayrıcalıklı konumunu sarsar. *Auteur* yönetmenin tüm özgünlüğü ve dahiliğinin doğurduğu aşkın anlam kiplerini özellikle sürgün, diasporik ve postkolonyal yönetmenler açısından tartışan Naficy, aksanlı film üretiminin verili olarak kolektif ve politik olma durumunu gündeme getirir. Bu politiklik, herhangi bir ideolojik angajman etrafında kurulmaz üstelik. Çünkü yönetmen henüz filmini çekmeye başlamadan önce, zaten siyasal bir özne olarak ya sürgün ortamında ya da diasporik bir mekanda yaşıyordur ve sırf bu nedenle kolektif ilişkiler ağının bir ürünü olarak üretimde bulunmak zorundadır. Bu tarz üretimi, Fritz Lang'dan Murnau'ya, Buñuel'den Tarkovski'ye veya Atom Egoyan'a, sürgün edilen İranlı yönetmenlere kadar uzanan bir yelpazeyi içerir. Minör sinemanın oluşma koşulunu majör bir dille anlatı kuran yönetmenlerin oluşturduğu kaçış çizgilerinde aramak; *Nazarin*'de (1959), *Nostalghia*'da (1983), *Tabu*'da (1931) kendi içine kapanan olaylar silsilesinin oluşturduğu biçimsellikte yaratılan deneyim üzerinden bir tartışma yapmak gerekir. ■

Kafka'nın açtığı minör edebiyat yolundan daha sonra James Joyce, Samuel Beckett, Louis-Ferdinand Céline, Karel Čapek gibi yazarlar da geçmiştir.



Hiroşima Sevgilim