



Saf

Sinemadan Çıkan İşçiler

İŞÇİLER, ÇALIŞMA KOŞULLARI, İŞ ORTAMINDAKİ İKTİDAR İLİŞKİLERİ VE HAK MÜCADELELERİ UZUN YILLARDIR KENDİNE ANCAK KADRAJIN KİYİSİNDE KÖŞESİNDE YER BULABİLİYOR. İÇİNDEN GEÇTİĞİMİZ COVID-19 SALGINI BU BÜYÜK GERİLEMENİN PATOLOJİLERİNİ DAHA DA GÖRÜNÜR KILIYOR. AHMET GÜRATA

Küresel salgın aslında hiçbir zaman aynı gemide olmadığımız gerçeğini bir kez daha gözler önüne serdi. Çoğumuzun aralarında bulunduğu şanslı bir kesim çalışma hayatını görece güvenli bir şekilde evden sürdürürken pek çok insan sağlık önlemlerinin yetersiz olduğu zor ve güvencesiz koşullarda çalışmaya devam ediyor. Salgının neden olduğu ekonomik krizin etkilerini en ağır biçimde hissedecek olan kesim de yine güvencesiz çalışan bu genç nüfus. Bu ortamda çalışmaya devam edenler ve çalışmaya zorlananlar, bir yandan da daha geniş kesimlere seslerini duyurmaya çalışıyor. Cephenin ön saflarında yer alan sağlık çalışanları ve hizmet sektörü emekçileri bu görünmezlik duvarını belki bir parça araladılar. Ancak sistem, dayandığı eşitsizlikleri gizlemek konusunda hâlâ mahir.

Yok sayma, görmezden gelme ya da sistem içi 'şoklarla' dikkat dağıtma stratejilerinin kökleri eskiye dayanıyor. Başta sinema olmak üzere farklı sanat dalları ise, bu stratejilere yardımcı olmasa bile, gönüllü yataklık yapıyor ya da gözlerini kapamayı tercih ediyor.

Sinemanın yüzüncü yıldönümü vesilesiyle 1995'te bu konuya eğilen ve sinema tarihinde emeğin rolünü inceleyen yönetmen ve düşünür Harun Farocki, kendisini de şaşırtan bir sonuçla karşılaşır. Yüz yıl boyunca, sinema neredeyse fabrikanın semtine dahi uğramamıştır: "Çalışma yaşamı ya da işçilerle ilgili filmler asla popüler türlerden biri olamamış, fabrikanın önü ancak kıyıda köşede görünen mekânlardan biri olarak kalmıştır." Oysa Farocki'nin de belirttiği gibi, sinema tarihi işçilerle başlar: Kendileri birer patron olan Lumière Kardeşler, 1895 tarihli *Sortie d'usine*'de (Fabrika Çıkışı) Lyon'daki fotoğraf malzemeleri fabrikalarından çıkan işçileri filme alırlar. Bundan yaklaşık on yıl sonra, Osmanlı sinema tarihi de bir başka sinemacı kardeş ikilisinin çektiği emek görüntüleriyle açılır: Manaki Kardeşler, Manastır yakınlarındaki köylerinde *Yün Eğiren Kadınlar*'ı ve örgü ören *Despina Nine*'yi çeker. Ancak bu emek görüntüleri "ulusal" bir sinemanın başlangıcı için simgesel açıdan yeterince güçlü sayılmadığından olsa gerek, *Sultan Mehmet Reşat*'ın *Manastır Ziyareti* ya da kayıp *Ayastefanos*'taki *Rus Abidesi*'nin *Yıkılışı*,

ilk film olmaya daha fazla değer görülür sinema tarihçileri tarafından.

Sinema tarihine baktığımızda filmlerin genellikle işçiler fabrikadan çıktıktan sonra başladığını görürüz. Yakın döneme kadar üretim bandına dayalı olan mekanik çalışma düzeni, tekdüze olarak görülür ve sinemaya uygun bulunmaz. Elbette, Chaplin klasiği *Modern Zamanlar* gibi istisnalar vardır ama sinema kuramcısı Jean-Louis Comolli'ye göre bunlar sinemanın “emek kırıntılarıdır”. Comolli, sinemanın daha çok işin gösteri kısmıyla, bedeninin makinelerle olan dansıyla ilgilendiğini belirtir. Bu yolla sinema, ücretli emeğin baskı ve sömürüye dayalı doğasını gizlemeye yardımcı olur. Kısacası, sinemanın yüz otuz yıllık tarihinde ölümden daha ürkütücü, cinsellikten daha müstehcen bir imgedir emek...

Söz konusu dönemde, emeğin niteliğinde de önemli dönüşümler yaşandı. 1970'li yıllardan itibaren, finans ve hizmet sektörlerinin ekonomideki büyüklüğü sanayi ve tarımın önüne geçerken, fabrikada da üretim bandına dayalı Fordist üretim tarzından esnek üretime geçildi. Bu, üretim sürecinin parçalara ayrılarak ağırlıklı olarak işgücünün ucuz olduğu çevre ülkelere kayması (post-Fordizm) ve gelişmiş ülkelerdeki üretim ve hizmetlerin de 'göçmen işçiler' tarafından yerine getirilmesi anlamına geliyordu. Üretim sonucu ortaya konan ürünlerin önemli bir bölümünün soyut ya da sanal oluşu ise, 'gayri maddi emek' kavramını dağarcığımıza soktu. Üretim giderek

artan oranda bilişsel ve iletişimsel bir sürece dönüştü. Yakın döneme damgasını vuran esas gelişme ise, işçi sınıfının ve örgütlerinin güç kaybetmesiyle iş güvencesinin temel koşullarının tamamen ortadan kalkması. 'Güvencesizlik' adı verilen bu durum, artık genel anlamda bir tehdit ve tabi kılma mekanizmasını temsil ediyor.

Öte yandan, giderek fabrika dışına taşınan bu yeni çalışma düzeni de sinemanın ilgisine mazhar olamadı. Ofis hayatının entrikaları belki başlangıçta bir miktar ilgi uyandırdı. Ancak filmlerin çoğu hâlâ çalışma hayatını kamera çerçevesinin dışında bırakmayı tercih ediyor. Benzer bir görmezden gelme hâlinin sinema araştırmaları için de geçerli olduğunu eklemeliyiz. Bugüne değin sinema tarihçileri ya da kuramcılarının çok azı emeğin temsil biçimiyle ilgilendi.

EMEK TESTİ

Buraya kadar sıraladığımız savlarımızın bir sağlamasını yapmak adına, filmlere daha geniş çerçeveden bakmamıza olanak tanıyacak bir model oluşturmayı deneyelim. Bunun için Türkiye sinemasının yakın dönemine odaklanmak anlamlı olabilir mi? Anaakım ya da popüler sinemanın seyircisine hoşça vakit geçirmeyi hedeflediğini, bu nedenle de emek temsili konusunda baştan kusurlu olduğunu kabul edelim. Peki, ticari dağıtım ağlarının dışında kalan ve eleştirel ilgi odağı olan filmler, çalışma hayatına yeterince eğiliyor mu? Bu soruya yanıt ararken karşımıza çıkabilecek ilk sorun, nasıl



bir örneklem belirleneceği. Eğer eleştirel ilginin ölçütü olarak uluslararası festivalleri kerteriz alacak olursak, Yamaç Okur'un emek ürünü derlemesi 'Son Dönem Türkiye Sinemasının Önemli Festivallerdeki Başarıları' uygun bir hareket noktası olabilir. Çalışma Cannes, Berlinale, Venedik, San Sebastian ve Rotterdam film festivallerinde sergilenen Türkiye sineması örneklerini içeriyor. Kullanışlı bir örneklem oluşturmak adına, bu derlemeden yalnızca 2000-2019 yılları arasındaki kurmaca filmleri değerlendirmeye alacağız. Söz konusu dönemde festivallerde gösterilen 2000 öncesine ait filmleri ve mükerrer başlıkları çıkardığımızda

Lumière Kardeşler, 1895 tarihli *Sortie d'usine*'de Lyon'daki fotoğraf malzemeleri fabrikalarından çıkan işçileri filme alırlar.

karşımıza 92 filmlik bir tablo çıkıyor.

İkinci sorunumuz ise, bu filmlerdeki emek temsillerini hangi kıstaslara göre değerlendireceğimiz konusu. Acaba, Bechdel testine benzeyen basit bir 'emek testi' geliştirip bu filmlere uygulamak mümkün olabilir mi? Çizer Alison Bechdel'in 'Dykes to Watch Out For' adlı çizgi dizisinde, arkadaşı Liz Wallace'ın

ağzından aktardığı üç temel gereklilik, daha sonra araştırmacılar tarafından edebiyat ve sinema eserlerine uygulanabilecek bir teste dönüştü. Bu hikâyedeki ‘gerçek’ karakterlerimize göre, bir filmin izlemeye değer sayılması için şu koşullar gerekliydi: 1) En azından iki kadın karakter içermeli, 2) bu kadınlar kendi aralarında, 3) erkekler dışında herhangi bir konu üzerine konuşmalı. Buradan ilhamla, bir filmin emek temsili açısından ilgiye değer sayılması için şu üç koşulu temel almak anlamlı olabilir: 1) Filmin ana karakterlerinden en az biri emeğiyle geçinen biri olmalı, 2) filmin en az bir sahnesi çalışmaya odaklanmalı, 3) bu sahnelerde, çalışma sürecindeki iktidar ilişkileri de görünür olmalı.

Türkiye sinemasının 2000 sonrasına ait 92 örnekten oluşan listemize baktığımızda, bu testin ilk koşulunu yerine getiren filmlerin sayısının pek de az olmadığını görüyoruz: on yedi filmde sanayi, inşaat ya da hizmet sektöründe çalışan karakterler başrolde bulunuyor. On filmde beyaz yakalı karakterler ön planda yer alırken, altı filmde de memur, asker ya da polis karakterlere rastlıyoruz. Karakterlerinden biri sanatçı ya da yazar olan sekiz filme karşılık, beş filmde esnafılık yapan karakterler var. Buna göre, örneklemimizin yarısındaki filmler, bir şekilde emeğiyle

Sinema tarihine baktığımızda filmlerin genellikle işçiler fabrikadan çıktıktan sonra başladığını görürüz.

geçinen insanlara odaklanıyor. Elbette, bardağın diğer yarısını da unutmamak gerekiyor. Bilindiği gibi, son dönem Türkiye sinemasının sıklıkla ele aldığı konuların başında çocukluk ya da ilkgençlik yer alıyor. Bu nedenle, filmlerin çoğunda yaşları nedeniyle emek sürecinin dışında yer alan karakterler var. Altı filmde yasadışı işlerde çalışan karakterler ön planda bulunurken, çoğu

film, seyahat eden ya da amaçsızca hareket eden karakterlerinin mesleklerine dair herhangi bir ipucu içermiyor.

Testin birinci koşulu yerine getiren 46 filmin önemli bir bölümünün, karakterlerini çalışırken gösteren en az bir sahne içerdiğini, dolayısıyla ikinci koşulu da yerine getirdiğini belirtelim. Ancak, bu anların çoğu zaman iki üç dakikalık kısa bir sahnenin boyutlarını aşmadığını kaydetmekte yarar var. İşyeri, bu filmlerin çoğunda olayların içinde geçtiği mekân olarak değil, arka planda görünüp kaybolan bir dekor olarak bulunur. Bu türden bir temsilde, işçi-işveren ilişkilerine, ağır ve güvensiz çalışma koşullarına dair bir iz bulabilmek zordur. Bu nedenle de, testin üçüncü koşulunu sağlayan filmlerin sayısının iki elin parmaklarını geçmediğini söyleyebiliriz.

Emeği konu edinen filmlerde dikkati çeken bir önemli nokta da işçilerin suskunluğu. İçinde bulundukları koşulları değiştirmek konusunda ellerinde

herhangi bir güç bulunmayan karakterler, olaylara tanıklık etmekle yetinir, zor koşullara katlanmak durumunda kalır. Tıpkı farklı nedenlerle suskunluğa mahkûm edilmiş kadın karakterler gibi, yakın dönem Türkiye sinemasının işçileri de edilgen ve sessizdir. Beyazperdede bir zamanlar patronlara karşı, devrimci olmasa bile popülist bir söylemle kafa tutabilen emekçi karakterler, bugün artık dilsiz kalmış gibidirler. Sendika gibi kolektif örgütlenme biçimlerinin yokluğunda, giderek yalnızlaşmış ve içinde yer aldıkları koşullara yabancılaşmışlardır.

BÜYÜK GERİLEME

1980’lerden itibaren dünyanın birçok yerinde uygulamaya konulan neoliberal küreselleşmenin açmazlarına karşılık kimlikçiliğin, ırkçılığın ve sağ popülizmin yükselişi, Heinrich Geiselberger gibi kimi düşünürler tarafından ‘büyük gerileme’ olarak nitelendiriliyor. Sinema belki de bu büyük gerilemenin semptomlarını bize çok önceden hissettirmeye çalışmıştı. Altyazı’nın 98. sayısında yayımlanan makalesinde yakın dönem sinemanın insani, psikolojik, sosyal açılardan bir gerilemeyi temsil ettiğini savunan Cüneyt Cebenoyan, bu dönemi isabetli bir biçimde ‘Yeni Regresif Türk Sineması’ olarak tanımlamıştı. Değerli sinema yazarı, gerilemenin ardında darbe ve neoliberal politikalar gibi pek çok tarihsel, toplumsal, ekonomik ve psikolojik neden bulunduğunu kaydetmişti. Ancak ona göre sinemanın esas sorunu, bu nedenleri es geçerek,

gerilemeyi ve bunun yol açtığı patolojileri, insan doğasıyla açıklayıp bir ölçüde kabullenmesiydi.

Aynı yazıda, ‘yeni regresif’ sinemanın ön plana çıkardığı erkek karakterlerin de incelikli bir tarifini veriyordu Cebenoyan: “Sosyal ve ruhsal açıdan geri”, “ne kendisine ne de başkalarına karşı bir sorumluluk duygusu geliştirememiş”, “çevresiyle sağlıklı iletişim kuramayan”, “düşüncelerini ya da hislerini ifade edemeyen” bir karakterdir bu. Duygu, ilgi ve heves yoksunu bu karakterleri çağın yaygın patolojisi ‘apati’ ile tanımlamak mümkün belki de. Eski Yunancadaki *pathos* (duygu) sözcüğünü olumsuz –a önekiyle birleştiren kavram, hayatın anlamının, amacının ve değerinin olmadığı bir duygu durumuna karşılık geliyor. Son dönem Türkiye sinemasında örneklerini çokça gördüğümüz, kadınlarla ilişkisi sorunlu bu karakter, inancını uzun süre önce yitirmiştir ve siyasetin uzağındadır. Emek sürecinin de dışında yer alır bu karakterler, fazlasıyla boş zamana sahip gibi görünürler.

COVID-19 salgını bir yönüyle uzun zamandır mustarip olduğumuz bu büyük gerilemenin patolojilerini daha da görünür kılıyor. Virüsle mücadele kavramının beraberinde getirdiği tehdit oluşturan bir dış düşman (Çin, mülteciler, yabancılar, vb.) algısı geniş bir kesimi etkisi altına almış durumda. Düşünür Byung Chul Han ‘Tükenmişlik Toplumu’nda, mikrobiyoloji ve salgın hastalıklar konusunda 19. yüzyıldan itibaren geliştirilen önemli savunma mekanizmalarının, düşünce



Sendika gibi kolektif örgütlenme biçimlerinin yokluğunda emekçi karakterler giderek yalnızlaşmış ve içinde yer aldıkları koşullara yabancılaşmışlardır.

dünyamızı da derinden etkilediğini aldığını savunur. Han'a göre, bağışıklık bilimi esaslarına göre düzenlenen modern dünya, evrensel düzeydeki değişim ve mübadeleyi engellemeyi hedefleyen sınırlar, geçişler, eşikler, dikenli teller, hendekler ve duvarlar üzerine inşa edilmiştir. COVID-19'a karşı önerilen 'sosyal mesafe' ve 'öz-yalıtım' gibi savunma stratejileri, bir süreliğine gevşemiş görünen sınır ve duvarları yeniden önümüze dikti. Ancak sağlığımızı korurken, salgın gerekçe gösterilerek uygulamaya sokulmak istenen şok doktrinin müttefiki olmamak da elimizde. Bedenimize sinen korku tabakasını sökmek için en etkili dezenfektansa, bir görünmezlik zırhının ardına hapsedilenleri yeniden görünür kılmak ve yakından tanımak. ■



ADI GEÇEN FİLMLER

Sortie d'usine
(1895)

YÖN: LOUIS LUMIÈRE

Yün Eğiren Kadınlar (1905/1907)

YÖN: MANAKİ
KARDEŞLER

Despina Nine
(1905)

YÖN: MANAKİ
KARDEŞLER

Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır Ziyareti (1911)

YÖN: MANAKİ
KARDEŞLER

Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı (1914)

YÖN: FUAT UZKINAY

Modern Zamanlar
(Modern Times, 1936)

YÖN: CHARLIE CHAPLIN

YUKARIDAN AŞAĞIYA
Nefesim Kesilene Kadar (2015), Babamın Kanatları (2016), Saf (2018)