

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**AKİ KAURİSMÄKİ SİNEMASINDA
"PROLETARYA ÜÇLEMESİ" ÜZERİNDEN İŞÇİ
SINIFI TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

AZİZ BARKIN KADIOĞLU

İstanbul, 2020

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**AKİ KAURİSMÄKİ SİNEMASINDA
"PROLETARYA ÜÇLEMESİ" ÜZERİNDEN İŞÇİ
SINIFI TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

AZİZ BARKIN KADIOĞLU

Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ MELİHA ELİF
DEMOĞLU

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Aziz Barkın Kadioğlu

Anabilim Dalı: Radyo Televizyon ve Sinema

Programı: Sinema

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif Demoğlu

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans-Eylül 2020

Anahtar Kelimeler: İşçi sınıfı, Aki Kaurismäki, Proletarya Üçlemesi, Nordik sinema, ideolojik analiz

ÖZET

AKI KAURISMÄKİ SİNEMASINDA "PROLETARYA ÜÇLEMESİ" ÜZERİNDEN İŞÇİ SINIFI TEMSİLİ

Bu çalışmada, işçi sınıfının sinemada tarihsel süreç içerisinde ilk örneklerden itibaren nasıl ve ne şekilde temsil edildiği ve bu temsilin Aki Kaurismäki sinemasında "Proletarya Üçlemesi"nde yer alan üç film üzerinden beyaz perdede nasıl sunulduğu ele alınmaktadır. Sinemanın başlangıcında üretici güç olarak gösterilen ve çoğu filmin merkezinde yer alan işçi sınıfı, kısıtlama ve engellemelerle ya da bireyselliğe odaklanan filmlerin sayısının artmasıyla, son yıllarda beyaz perdede görünürlüğünü yitirmektedir. Bu nedenle çalışmada sırasıyla işçi sınıfının ortaya çıkışından günümüze kadar tarihi, işçi sınıfının sinemadaki görünümünün tarihsel süreç açısından nerede başlayıp nerede silinmeye başladığı ve işçi sınıfına odaklanan akım veya hareketlerin özellikleri incelenmiştir. Çalışmanın devamında ise işçi sınıfına odaklanan ve toplumun alt tabakalarını konu edinen Aki Kaurismäki'yi daha iyi anlamak amacıyla Nordik ulusal sinemalarının tarihçesi, ulusal sinemaların öne çıkan özellikleri ve dönemleri ele alınmıştır. Son olarak, Aki Kaurismäki sinemasının genel özellikleri ve "Proletarya Üçlemesi" üzerinden işçi sınıfı temsili incelenmiş, bu incelemeyle beraber sinemada işçi sınıfı temsiline ne şekilde değiştiğinin ve anlam kazandığının tespitini yaparak, yönetmenin sinemasıyla işçi sınıfı arasındaki bağ kurulmaya çalışılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Aziz Barkın Kadioğlu

Field: Radio, Television and Cinema

Programme: Cinema

Supervisor: Dr. Meliha Elif Demoğlu

Degree Awarded and Date: Master – September 2020

Keywords: Working-class, Aki Kaurismäki, Proletariat Trilogy, Nordic cinema, ideological analysis

ABSTRACT

WORKING-CLASS REPRESENTATION IN AKI KAURISMÄKI'S FILMS AND "PROLETARIAT TRILOGY"

In this study, the focal research points are the representation of the working class within the context of the historical context throughout the history of cinema starting with the first examples and how this representation manifests itself within the films of Aki Kaurismäki, mainly the three films collectively known as "the Proletariat Trilogy". Although represented as the production power and situated in the center of the films at the beginning of cinema, the working class has lost its visibility in the cinema due to the restrictions and obstructions and the rising counts of films focusing on the individual. Therefore, this study has examined the history of the working class from its emergence to contemporary times in terms of historical process, where the working class started to appear in films and where it vanished and the properties of trends and movements that prioritizes the working class. The remaining part of the study discusses the history of Nordic national cinema, primary features of national cinemas and their periods in order to better understand Aki Kaurismäki who focuses on the working class and the lower stratas of society. Lastly, general properties of Aki Kaurismäki and the representation of the working class has been analyzed and through this analysis, the relationship between the films of the director and the working class has been established by describing how the representation of the working class in cinema has changed and gained meaning.

ÖNSÖZ

Hem emekçi bir ailenin çocuğu hem de öğrencilik yılları boyunca gazetecilikten bulaşıkçılığa kadar birçok kısa veya uzun süreli işte çalışmış bir emekçi olarak, işçi sınıfının yaşama tutunma ve onu değiştirme iradesine olan hayranlığım bu çalışma boyunca her zaman bana yol gösterdi. İşçi sınıfının sinemadaki temsiline dair olan merakımın ise bu hayranlıkla birlikte çalışmayı hazırlamamdaki temel etmen olduğunu açıkça söyleyebilirim. Bir diğer etmen ise hayatı sorgulayan ve anlamlandırmaya çalışan her insanın hissettiği gibi, ardımda bir üretim bırakma isteği. Tez çalışmamla birlikte bu isteğin bir nebze karşılandığını ifade edebilirim fakat bununla yetinmeyi açıkçası hiç düşünmedim. Aksine, daha da fazlasını üretme ve dünyayla paylaşma isteğim hiç olmadığı kadar taze ve güçlü.

Tezimi hazırlarken, özellikle 2020 yılının başından itibaren tüm dünyayı saran ve henüz sönümlenmeyen pandemi gündeminin olumsuz etkilerini herkes gibi ben de yaşadım. Fakat bu gündemin tez çalışmamın hazırlık süreciyle de birleşen gerginliğini yanımda bana destek veren insanların yardımları ile aştım. Bu insanlar arasında en ön sırada yer alan, annem Mesude, babaannem Fatma Necla, kardeşim Ali Bora ve babam Atıf Mustafa Kadioğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Onların destekleri olmasaydı, bu çalışmayı tamamlamak da mümkün olmazdı. Hayat arkadaşım ve tez çalışmamın her anında yanımda olan Gözde Gül Konya ve ailesine de minnettarım. İyi ki yanımda oldular. Arkadaşlarım Emre Kütükçü ve Alper Karademir ise çalışmamın yoğunluğundan uzaklaşmaya çalıştığım her an dostluklarını paylaştılar, iyi ki varlar. Kadıköy'de bir evde Jacques Brel çalmasını mümkün kılan Barış Karavit ve Hakan Erol'a da şükran borçluyum.

Pandeminin olumsuz etkileri nedeniyle diğer arkadaşlarım gibi benim de kaynaklara ulaşmam zor oldu. Fakat kaynaklarını benimle paylaşan Dr. Jaakko Seppälä, Prof. David E. James ve Prof. Andrew K. Nestingen bu sorunu da aşmamı sağladılar. Tez savunmamda yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus ve Dr. Öğr. Üyesi Ece Vitrinel ise çalışmamı titizlikle okuyarak son haline ulaştırdılar, her ikisini de teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak, çalışmamın her anında desteğini sunup yol gösteren, zor zamanlarda ise güven aşılayan ve bu çalışmamın ortaya çıkmasında büyük bir katkıda bulunan değerli hocam, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif Demoğlu'na teşekkür ederim. Emegi ve özverisi için bir kez daha teşekkürler.

Aziz Barkın Kadioğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
1. GİRİŞ	1
2. TARİHSEL SÜREÇTE İŞÇİ SINIFININ GELİŞİMİ VE SİNEMANIN İLK ÖRNEKLERİNDE İŞÇİ SINIFININ GÖRÜNÜMÜ	4
2.1. Toplumsal Sınıfların Oluşumu ve İşçi Sınıfı	4
2.1.1. Sınıf Kavramının Ortaya Çıkışı.....	5
2.1.2. Kapitalizm Öncesi Topluluklarda Sınıfların Oluşumu.....	6
2.1.3. Sanayi Devrimi Sonrasında Modern İşçi Sınıfının Doğuşu ve Tartışmalar	8
2.2. Tanımlama ve Tartışmalar Çerçevesinde İşçi Sınıfının Sinemadaki Görünümü. 12	
2.2.1. İşçi Sınıfı Sinemasını Tarihselleştirme Çalışmaları	18
2.2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Sinemada İşçi Sınıfı.....	21
2.2.2.1. İşçi Sınıfının Sinemada İlk Görünümleri.....	21
2.2.2.2. A.B.D.’de İşçi Sınıfının Sinemadaki İlk Görünümleri.....	22
2.2.2.3. İngiltere’de İşçi Sınıfının Sinemada İlk Görünümleri.....	27
2.2.2.4. S.S.C.B.’de İşçi Sınıfının Sinemada İlk Görünümleri.....	29
2.3. Dünya Sinemasında İşçi Sınıfının Sinemadaki Görünümlerine Genel Bir Bakış 33	
2.3.1. İngiliz Belgesel Okulu	33
2.3.2. Kent Senfonileri.....	38
2.3.3. İtalyan Yeni Gerçekçiliği	45
2.3.4. Üçüncü Sinema ve Cine Liberacion	48
2.3.5. Brezilya Yeni Sineması (Cinema Novo)	53
2.3.6. Özgür Sinema	57
2.3.7. Amerikan “Newsreel” Hareketi.....	60
3. NORDİK SİNEMA: TANIMLAMALAR, TARTIŞMALAR, TARİHÇE	64
3.1 Nordik (İskandinav) Sinemada Tanımlama Tartışmaları.....	64
3.1.1 İskandinav ve Nordik Kavramlarının Ortaya Çıkışı.....	64
3.1.2 Genel Hatlarıyla Nordik Ulusal Sinemaları: Benzerlikler, Farklılıklar.....	67

3.1.3. Homojen Bir Nordik Sinemadan Söz Edilebilir Mi?: Biçimsel, Tematik Benzerlikler ve Farklılıklar.....	70
3.1.4 Nordik Sinemada Film Türleri Arasında Benzerlik ve Farklılıklar.....	71
3.2. Nordik Ulusal Sinemaları.....	73
3.2.1. İsveç Sineması.....	73
3.2.2. Danimarka Sineması.....	82
3.2.3. Norveç Sineması.....	91
3.2.4. İzlanda Sineması.....	99
3.2.5. Finlandiya Sineması.....	105
4. AKI KAURISMÄKI SINEMASINDA “PROLETARYA ÜÇLEMESİ” ÜZERİNDEN İŞÇİ SINIFI TEMSİLİ.....	113
4.1. Aki Kaurismäki’nin Özyaşam Öyküsü.....	113
4.2. Aki Kaurismäki Sinemasının Genel Özellikleri.....	116
4.3. Aki Kaurismäki Sinemasında Öne Çıkan Etmenler.....	120
4.3.1. Aki Kaurismäki Sinemasında İroni ve Mizahın Kullanımı.....	120
4.3.2. Aki Kaurismäki Sinemasında Kentin Görünümü.....	125
4.3.3. Aki Kaurismäki Sinemasında Müziğin Kullanımı.....	128
4.3.4. Aki Kaurismäki Sinemasında Ulusötesi Özellikler ve Fin Kimliği.....	131
4.4. Aki Kaurismäki’nin “Proletarya Üçlemesi”nde Yer Alan Filmlerde İşçi Sınıfı Temsilinin “İdeolojik Eleştiri” Yöntemiyle İncelenmesi.....	137
4.4.1. Araştırmanın Amacı.....	137
4.4.2. Araştırmanın Kapsamı.....	138
4.4.3. Araştırmanın Yöntemi.....	138
4.4.4. “Proletarya Üçlemesi”nin Genel Özellikleri.....	140
4.4.5. <i>Varjoja paratiisissa</i> (Shadows in Paradise, 1986) Filminde İşçi Sınıfının Temsili.....	145
4.4.6. <i>Ariel</i> (1988) Filminde İşçi Sınıfının Temsili.....	154
4.4.7 <i>Tulitikkutehtaan tyttö</i> (The Match Factory Girl, 1990) Filminde İşçi Sınıfının Temsili.....	164
EK: AKI KAURISMÄKI’NİN FİLMOGRAFİSİ.....	173
SONUÇ.....	197
KAYNAKÇA.....	205

1. GİRİŞ

İşçi sınıfı, sinemanın başlangıcından beri sinema sanatının var olmasında önemli etkenlerden biri olmuştur. Yıldız sisteminin henüz oluşmadığı, sinemanın gelişim açısından şüpheli olduğu ve günümüzdeki gibi devasa bir sektör haline gelmediği yıllarda oyuncular ve kamera arkası ekibi işçi sınıfının üyelerinden oluşmaktadır. Lumière Kardeşler, “Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler” adlı filmleri başta olmak üzere, ilk üretimlerinde fabrika emekçilerine odaklanmışlardır. Dolayısıyla sinemanın başlangıcından itibaren işçilerin hem konu hem de üretimi gerçekleştiren çalışanlar olarak sinemayla kurduğu bağın oldukça kuvvetli olduğu ifade edilebilir.

Sinema ortaya çıkışından itibaren toplumsal sınıflarla doğrudan bir bağ kurmuştur. Bu bağ sayesinde sinema; toplumsal, ekonomik, ideolojik değişimleri rahatlıkla görebildiğimiz bir sanat dalı olmuştur. Toplumsal olayların yansıması gerçek ya da kurmaca, gizli ya da açık şekillerde seyircilerle buluşmuş ve onları etkilemiştir. Bu etkileme sürecinde ise olayların, kurumların, kişilerin nasıl temsil edildiği büyük bir önem kazanmıştır. Zira yönetmen tarafsız kalamayacak bir şekilde içinde bulunduğu coğrafik, ideolojik, toplumsal olaylardan etkilenmekte ve film dilini bu etkilenim üzerinden oluşturmaktadır. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumdan bağımsız bir varlık değildir. Bu nedenle sanatsal üretimlerin de sanatçının bireysel çabasının yanı sıra, aynı zamanda dünyada yaşanan gelişmelerin sonuçlarından etkilenip ortaya çıktığı ifade edilebilir.

Toplumsal sınıflar, tarihsel süreç içerisinde ekonomik ve politik değişimler nedeniyle farklılaşmıştır. Bu farklılaşma süreci, modern işçi sınıfının ortaya çıkışıyla birlikte doruk noktasına ulaşmış, burjuvazi ve işçi sınıfı olarak ikiye ayrılacak bir toplumsal yapıyı meydana getirmiştir. İşçi sınıfının üretim gücünün farkına varmasıyla birlikte ise toplumsal bir sınıf olarak oluşumu hızlanmış ve kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Kazanılan özgün kimlik, sinemada da erken dönemlerden itibaren görülmeye başlanmıştır. Sinemada işçi sınıfının temsili çerçevesinde yapılan incelemeler, ortaya çıkan üretimlerde işçi sınıfına mensup karakterlerin film evreninde yer aldıkları konum, yaşadıkları olay ve problemler, üretim süreçlerinde üstlenilen rol gibi çeşitli etmenleri odak noktasına almıştır. Bu etmenlerden yola çıkılarak, bir filmin işçi sınıfını

nasıl ve hangi biçimlerde yansıtılabildiği görülebilmektedir. Zira, dünya sinemasında işçileri merkezine alan birçok film var olmasına rağmen, sadece bir arka fon olarak kullanan diğer üretimlerden de söz edilebilir. Özellikle Hollywood sinemasında, kapitalizmi bir sistem olarak meşru kılmak amacıyla işçileri ve üretim sürecini gösteren filmlerin varlığı da dikkat çekmektedir. “Yanlıı bilinç” olarak adlandırılan kapitalizmin proletaryaya sistemin gerçek yüzünü göstermemek için kurduğu mekanizmalar bütünüünün devreye girdiği noktanın da burası olduğu söylenebilir. Zira üretilen eserler, Hollywood örneğinde olduğu gibi yönetmen ve içinde bulunduğu toplumsal yapı nedeniyle ideolojik bir özellik kazanmaktadır. Bu nedenle bir filmin işçi sınıfı temsiliyetini hangi ideolojik referanslarla kurduğu, işçi sınıfından gelen karakterleri, onların üretim süreçlerini nasıl yansıttığı, sınıf bilincini ne kadar ön plana çıkardığı oldukça önemlidir. Böylece filmin gerçek anlamda işçi temsiliyetini doğru yansıtır yansıtmadığı ortaya konulabilir.

Aki Kaurismäki de kamerasını işçilere ve onların yaşantısına odaklayan bir yönetmen olarak sinema tarihinde yer almaktadır. Kapitalist sisteme yönelttiği eleştirilere filmlerinde büyük bir yer ayıran Kaurismäki'nin eserleri, ana akım sinemada var olan işçi temsillerinin aksine, sınıf kimliğinin bilincinde olan karakterlerin temsil edildiği bir sanat anlayışını öne çıkarmaktadır. Yönetmenin “Proletarya Üçlemesi”nde yer alan filmler, işçileri emek sürecinin içinde gösterdikleri ve onların gündelik yaşantılarına, sistem içindeki var oluşlarına, çaresizliklerine, umutlarına yer verdikleri için, işçi temsiliyetinin tartışılması adına çalışmada incelenecek filmler olarak ele alınmışlardır. Yönetmenin filmografisindeki diğer eserler de işçi sınıfından veya alt tabakadan karakterlere yer verse de “Proletarya Üçlemesi”, yönetmenin sanat anlayışına ve işçi sınıfı sinemasına dair somut bir örnek oluşturduğu için tercih edilmiştir.

Bu doğrultuda tez çalışmasının temel sorunsalı; Nordik ulusal sinemalarının dünyadaki ekonomik, politik, siyasi dönüşümlerle ilişkisi, sinema ve işçi sınıfı ilişkisinin nasıl kurulup geliştiiği, bu gelişim sürecinin Aki Kaurismäki sineması çerçevesinde “Proletarya Üçlemesi” içerisindeki işçi sınıfı temsiliyetini nasıl etkilediği olmaktadır. Çalışmada planlanan araştırma sıralaması ve plan aşığıdaki şekilde kurulmaktadır:

- Sınıf ve sinema ilişkisi, sinema tarihindeki yeri, işçilerin sinemadaki temsiliyeti, işçi sinemasının ne olduğuna dair tartışmalar ve buna dair öncül örnekler incelenecektir.

- Dünyada yaşanan ekonomik, politik, siyasi dönüşümler ve bu dönüşümlerin işçi sinemasının ortaya çıkmasında oynadığı rol incelenecektir.

- Nordik ulusal sinemaları, bu sinemaların genel nitelikleri, tarihsel dönemeçleri ve sinema dili kullanımı incelenecektir.

- Aki Kaurismäki'nin hayatı, filmografisi, sinema dili ve sinemaya dair görüşleri, ideolojik referansları incelenecektir.

- Aki Kaurismäki'nin *Varjoja Paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986), *Ariel* (1988), *Tulitikkutehtaan Tyttö* (The Match Factory Girl (1990) filmlerinin oluşturduğu ve "Proletarya Üçlemesi" olarak da ifade edilen filmlerinde işçi sınıfının nasıl temsil edildiği, diğer işçi filmleriyle farklı ya da benzer nasıl ilişki kurduğu, Kaurismäki'nin kullandığı "işçi" imgesinin nasıl kurulduğu açıklanacaktır. Çalışmanın amacı, 1968 yılından sonra özellikle Fransa'da başlayan ve film incelemelerinde bir yöntem olarak kullanılan "ideolojik analiz" ile işçi sınıfının sinemada erken dönemlerden itibaren nasıl temsil edildiğine ve bu temsil ilişkisinin Aki Kaurismäki'nin "Proletarya Üçlemesi"nde nasıl gerçekleştiğine dair bir üretim ortaya koymaktır. İşçi sınıfı ve sinemada temsiliyet ilişkisinin tarihsel gelişim sürecini açıklamak, çalışmanın birincil görevidir.

Türkiye'de, sinemada işçi temsillerine dair yapılmış çalışmalar mevcut olmakla beraber bunların daha çok makale ölçeğinde ve Türk sinemasının belirli örnekleri üzerinden yapıldığı görülmektedir. Kuramsal çalışmalar açısından işçi temsili üzerine yapılan çok az sayıda bilimsel çalışma bulunmaktadır. Özel olarak merceğine Aki Kaurismäki'nin filmografisini ve filmlerinin kuramsal incelemelerini alan herhangi bir çalışma ise bulunmamaktadır. Bu çalışmanın amacı, İskandinav ve Fin sineması tarihinin yanı sıra dünyadaki ekonomik-politik dönüşümlerin incelenmesiyle beraber Aki Kaurismäki sinemasındaki "işçi" imgesinin seyirciye ne anlattığını, nasıl temsil edildiğini, hangi ideolojik mesajları barındırdığını tespit etmek, bu imgenin incelenmesiyle boş olan bir alana kuramsal katkı sağlamaktır.

2. TARİHSEL SÜREÇTE İŞÇİ SINIFININ GELİŞİMİ VE SİNEMANIN İLK ÖRNEKLERİNDE İŞÇİ SINIFININ GÖRÜNÜMÜ

Bu bölümde işçi sınıfının tarihsel süreç içerisinde oluşum dinamikleri ve modern endüstriyel dünyaya kadar yolculuğu incelenerek, işçi sınıfı mücadelesinin ne anlama geldiği ve sinemadaki ilk görünümünden itibaren günümüze kadar hangi temsil özelliklerini barındırdığı tespit edilmeye çalışılacaktır. İşçi sınıfının tarihsel gelişimi, işçi sınıfı sinemasının ve sinemada işçi görünümlerinin daha iyi anlaşılabilmesi adına incelenmesi gereken önemli bir kronolojik süreçtir. Bu sürecin sonunda modern işçi sınıfının doğuşu, yeni bir sanat dalı olan sinemanın da doğuşuna denk geldiği için bu tez çalışmasının ilk bölümü olarak, tarihsel süreçte işçi sınıfının gelişimi ve sinemanın ilk örneklerinde işçi sınıfının görünümü konularına ağırlık verilecektir.

2.1. Toplumsal Sınıfların Oluşumu ve İşçi Sınıfı

Tarihin başlangıcından beri, toprak ve üretim araçları üzerindeki mülkiyet, statü, yöneten ve yönetilen ilişkisi insanlar arasındaki ekonomik – sosyal ilişkileri belirleyen kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramların toplum içinde dağılım oranı, toplumsal eşitsizliklerin ortaya çıkmasında önemli rol oynamış, toplumsal sınıf veya zümre, tabaka gibi kavramların öncüllerini oluşturmuştur.

Bu alanda yapılan araştırmalar toplumun üretim ilişkileriyle oluşan sınıf ya da toplumsal tabakalara ayrılmasını önemli bir olgu olarak ele almıştır. Sosyal bilimciler, “eşitsizlik” konusunu merkezlerine almış, toplumların iktisadi, ekonomik, kültürel ve sosyolojik yapılarını anlayabilmek için “sınıf” kavramını kullanmışlar, bu kavram üzerine birçok teori ortaya çıkarmışlardır. İşçi sınıfı ve onun diğer toplumsal sınıflarla olan mücadelesi ise başta sosyoloji, iktisat, siyaset bilimi olmak üzere, çeşitli çalışma alanlarının önem verdiği olgulardan bir tanesi olmuş, özellikle sinemanın ortaya çıkışıyla beraber, işçi sınıfının sinemadaki görünümüne dair çalışmalar hız kazanmıştır.

Tarih öncesi uygarlıklardan beri süregelen hiyerarşik yapılanmanın kaynakları, dönemselsel olarak değişiklik göstermiştir. Aristokrasi, kölelik, tarımsal bir ekonomiye dayanma gibi olgular daha çok feodal toplumların merkezindeyken, tarihsel gelişmeler

sonucunda sınıfların varlığı, üretim, üretim araçları üzerinde hangi sınıfın tahakküm kurduğu, mülkiyet ilişkileri ve sanayi endüstrisinin itici güç oluşu kapitalist toplumların belirleyici özelliğidir. Woods bu değişikliklerin her toplumda aynı şekilde yaşanmadığını şöyle ifade eder:

“(…) sınıf mücadelesi, sınıflı toplumun başlangıcından beri tarihin itici bir gücü olduğundan, farklı toplumlarda farklı biçimler almıştır. Kendine has her üretim tarzı, her sınıf ilişkisi sistemi, kendi ihtiyaçlarını, kendi kurtuluş ve başarı koşullarını, kendi dinamiklerini, kendi çelişki ve direniş biçimlerini barındırır.”¹

Sınıf kavramı, prehistorik uygarlıklardan günümüze toplumsal yapıların ortaya çıkmasında en önemli olgu olarak görülmektedir. Modern anlamıyla değilse de İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi öncesindeki toplumlarda da var olan sınıf kavramı, Sanayi Devrimi sonrasında işçi sınıfının niceliksel ve niteliksel dönüşümüyle beraber iktisadi temellere oturan, üretim ilişkileriyle şekillenen bir kavram haline gelmiştir.

2.1.1. Sınıf Kavramının Ortaya Çıkışı

“Sınıf” kavramının kökeni Antik Roma döneminden gelmektedir. Antik Roma hükümdarı Servius Tullius’un (M.Ö. 578-534) askerlerini –zenginliklerine- yani yanlarında getirdikleri atlarına, silahlarına vb. göre beş sınıfa ya da rütbeye ayırmasıyla beraber, bir grup ya da tümen insan anlamına gelen “classis” kelimesi literatüre yerleşmiştir.²

Beneton, sınıf kelimesinin Latince’den İngilizce ve Fransızca’ya geçtiğini doğrulamakla beraber, 18. yüzyıla kadar kelimenin günümüz “sınıf” kavramını karşılamaktan çok uzak olduğunu, bu yüzyıl sonundan itibaren özellikle İngiltere’de, 19. yüzyılda ise diğer Avrupa ülkelerinde “sınıf” sözcüğünün kendi anlamını kazandığını, toplumsal ayırım ve ilişkilere dair bir anlatımın ögesi olduğunu vurgulamaktadır.³

¹ E. M. Wood, **Marx’a Dönüş**, Elif Dinçer (çev.), İstanbul: Kalkedon, 2007, s. 240 – 241.

² Boguslavsky, Karpuşin, Ratikov, Çertikin, Ezrin, **Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmin Alfabeti**, Şiar Yalçın (çev.), Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1990, s. 259.

³ Philippe Beneton., **Toplumsal Sınıflar**, Hüsnü Dilli (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, Presses Universitaires De France, 1991, s.9.

Sınıf ilişkilerinin tarihsel süreçte çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Antik Roma’da; efendi – köle çatışması, Orta Çağ’da feodal toprak beyleri ile serfler, Sanayi Devrimi’nin hemen öncesinde lonca ustası ve kalfa olabilirken, günümüz kapitalizmde ise sermaye sahibi ve emeğini satarak geçinen ücretli emekçi olabilir. Tarih boyunca bu sömürü ilişkileri, sınıf çatışmasına yol açmıştır.⁴ Bu sömürü sürecini anlayabilmek için, sınıf olgusunun tarih öncesinden günümüze nasıl değişip dönüştürerek ulaştığı incelenmelidir. Tarih öncesi uygarlıkların araştırılmasıyla, günümüzdeki toplumsal sınıfların öncüllerinin varlığı kanıtlanmıştır. Yapılan çalışmaların ışığında, sınıflı toplum yapısının M.Ö. 4000 sonları ve M.Ö. 3000 yılı başlarında Mısır, Asur ve Babil gibi Nil Nehri ve Mezopotamya uygarlıklarında, M.Ö. 3000 – 2000 aralığında Hindistan ve Çin’de, M.Ö. 1000 sonrasında ise Yunanistan ve Roma’da ortaya çıktığı bilinmektedir.⁵

2.1.2. Kapitalizm Öncesi Topluluklarda Sınıfların Oluşumu

İlkel topluluklarda sınıfların iki biçimde oluştuğu iddia edilmektedir. Birinci olarak klanlar şeklinde yaşayan topluluklarda aristokrasi benzeri sömürücü bir azınlığın oluşmaya başlaması, klanın diğer üyelerinin bu azınlığa karşı borçlanması nedeniyle köleleşmesi süreci yaşanmıştır. İkinci olarak ise klanlar arası savaşlarda, ele geçirilen tutsakların öldürülmesinden vazgeçilmesi ve bunun yerine tutsakların köleleştirilerek klanın işlerinin zorla yaptırılması sonucu ezen – ezilen ilişkisi doğmuştur. Bu ilişkinin devamında, araçların geliştirilmesi ve emeğin daha verimli bir hale gelmesiyle birlikte, gereksinimin ötesinde üretimin yapılmasına neden olarak, artı-ürünü meydana getirmiştir.⁶ Üretim güçlerinin gelişmesiyle birlikte, klanlar daha geniş topluluklara dönüştürerek, iş bölümünün geniş boyutlar kazandığı bir hale bürünmüştür. Perry’nin Marx’tan aktardığına göre, üretim güçlerinin bu denli hızlı gelişmesi toplumun ve insanların sosyal ilişkilerini değiştirmiş, üretim ilişkileri farklı bir hale gelerek, bir köyün şehre dönüşmesini ya da eskiden ormanlık bir alanın işlenerek tarım arazisi haline gelmesini tetiklemiştir.⁷

⁴ Matt Perry, **Marxizm ve Tarih**, Gül Tunçer (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s.72.

⁵ Boguslavsky, Karpuşin, Ratikov, Çertikin, Ezrin, age, s.263.

⁶ Boguslavsky, Karpuşin, Ratikov, Çertikin, Ezrin, age, s. 266 – 267.

⁷ Matt Perry, age, s.71.

Artan nüfus, gelişen üretim araçları, oluşan sınıflar birçok anlaşmazlığı beraberinde getirmiş, sorunları çözmek adına toplumun üst tabakalarından bireylerin yer aldığı özel yönetim mekanizmaları, organlar kurulmuştur. Bu organlar, yola başladıklarında toplumun tümünü temsil etme ve toplum çıkarları adına hizmet ettiğini iddia etse de zamanla içinden çıktıkları topluma yabancılaşarak zengin sınıfların çıkarlarını korumak adına daha bağımsız ve hatta yer yer topluma düşmanca davrandıkları bir konuma gelmişlerdir. Kamu görevlilerinin öncülü olan bu organların, toplumu yönetme iddiası taşıyarak egemen sınıfların yapısını oluşturdukları ifade edilebilir.⁸ Yeni üretim biçimleri, toplumsal, kültürel ve teknolojik gelişmelerle birlikte köleci toplum özellikle Avrupa’da yerini feodal sisteme bırakmıştır. Orta Çağ’da serpilen feodal beylikler, efendi – serf ilişkisine dayanan, çoğunlukla tarım kültürünün yaygın olduğu yapılar meydana getirmiştir. Fakat tüccarların şehir merkezlerinde ortaya çıkışıyla birlikte köylü ve serflerin efendiyle kurduğu bağın hızlıca değiştiği görülmektedir.

Faulkner, kapitalizm öncesi feodal dönemde Orta Çağ köylülerinin durumunu şöyle ifade etmektedir:

“Kapitalizm öncesi toplumlarda emekçi sınıflar sıklıkla üretim araçları üzerinde geniş bir kontrole sahipti. Orta Çağ köylüleri, kimi zaman bireysel, kimi zamansa köy kolektifinin üyeleri olarak, geçimlerinin bağlı olduğu arazileri, otlakları, ağaçlık alanları ve sabana koşulan hayvanları doğrudan kullanabiliyorlardı. Orta Çağ zanaatkarları, mesleklerini şehirlerdeki atölyelerde, kendi araçlarını kullanarak ve bağımsız loncaların üyeleri olarak icra ediyorlardı.”⁹

Huberman ise, feodal toplumdan kapitalizme geçiş sürecini ele aldığı çalışmasında köylünün yeni bir değişimin eşiğinde olduğunu belirterek şöyle yazmıştır:

“Feodal toplum statik kalıp, efendi ile serf arasındaki ilişki, geleneğe göre donmuş halinde durdukça, köylünün durumunu düzeltmesi hemen hemen imkânsızdı. Ekonomik bağlarla sımsıkı bağlıydı. Ama ticari büyüme, para

⁸ Boguslavsky, Karpuşin, Ratikov, Çertikin, Ezrin, age, s.267.

⁹ Neil Faulkner, **Marksist Dünya Tarihi – Neandertallerden Neoliberalere**, Tuncel Öncel (çev.), İstanbul: Yordam Kitap, 2012, s.202.

ekonomisinin gelişmesi, şehirlerin yükselmesi, onu böyle sımsıkı bağlayan bağlarından kurtulma imkânını verdi.”¹⁰

Üretim güçleri geliştikçe, sınıfların üretim araçlarıyla kurduğu ilişki değişmektedir. Örneğin, burjuvazinin ilk örneklerini bu dönemde görebileceğimizi ifade eden Faulkner, erken dönem kapitalizmin bu alt katmanın zengin kesiminden çıktığını vurgulamaktadır. Bu dönem, sermaye birikiminin hızlandığı ve yeni keşfedilen coğrafyalar aracılığıyla artan üretimin ve büyüyen pazarların zenginleşme imkânını çoğalttığı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu zenginleşme süreci aynı zamanda, zengin tüccar ile çiftçi ve yoksul emekçiler arasındaki ücret farkını genişletmiştir. Faulkner, asıl değişimin 17. yüzyıl sonunda başladığını, eve iş verme sistemi ile zanaatkarların evde ya da atölyede çalışmasına rağmen tüccarlardan kapitalistliğe evrilen sermaye sahiplerinin siparişine göre üretim yaptığını ifade eder. Bu değişimin, eskinin tüccarının dönemin kapitalistine dönüşmesi ve sermaye birikimini artırması sonucunda sanayileşmenin önünü açtığı söylenebilir.

2.1.3. Sanayi Devrimi Sonrasında Modern İşçi Sınıfının Doğuşu ve Tartışmalar

Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan fabrika sistemi her şeyi değiştirmiştir. 18. yüzyıl sonunda sermaye birikimi hız kazanmış, atölyeler ve ev merkezli çalışmalar yerini işçilerin, patronun gözetimi altında bir arada çalışacağı bir modele bırakmıştır. Ustalar geleneksel işçi sınıfı yapısından ayrılmış, ücretli işçiler ise diğer emekçi topluluklarla kaynaşarak Marx ve Engels’in çalışmalarında “proletarya” adını verecekleri yeni bir toplumsal sınıf meydana getirmiştir.¹¹ Proletarya kelimesi, antik dönemde vergilendirmeden muaf tutulan ve yalnızca çocuğunun sayısı ile ilişkili olarak vatandaşlık haklarına sahip olan yoksul kesimleri karşılayan “proletarius” sözcüğünden gelmektedir.¹²

Sanayi Devrimi’nin sınıf çalışmaları açısından önemi ise oldukça büyüktür. Ekonomi, başlangıçta sadece ticari bir anlam taşımaktayken, Sanayi Devrimi’yle beraber

¹⁰ Leo Huberman, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Murat Belge (çev.), İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1990, s.54.

¹¹ Neil Faulkner, age, s.203.

¹² Maurice Godelier, Work and its representations: a research proposal, **History Workshop Journal** içinde (164-174), Vol. 10, No. 1, Oxford University Press, 1980, Ekim, s. 166.

farklı bir anlam kazanmış, devletin dışında ayrı bir alan olarak kabul edilip, toplumsal ilişkilerin kaynağı olarak görülmektedir. Bu nedenle, işçi sınıfı ve toplumsal sınıflara dair ilk bilimsel çalışmalar, bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Avrupa’da ekonomiyi bilimsel bir disiplin olarak gören ve inceleyen ilk çalışmalar başta Adam Smith ve David Ricardo olmak üzere “klasik” olarak adlandırılan iktisatçılar tarafından üretilmiştir. Bu isimlerin oluşturduğu siyasal iktisat alanı 18. yüzyılda yeni bir disiplin olarak kurulduğunda, ana kavramlarından birisini “emek” kavramı oluşturmaktadır. Emek, ulusların zenginliğinin kökeni olarak görülmüştür. Klasik iktisatçılar, hızla güç kazanan kapitalizmin dinamiklerini çözme amacıyla yola çıkmışlar ve sistemlerinin temelini, özel mülkiyet, ticaret yapma ve sözleşme yapma özgürlüğü olarak belirlemişlerdir.¹³ Klasik iktisatçıların en çok odaklandıkları nokta ise “değer” kavramının ortaya çıkışı ve onu belirleyen olguların ne olduğudur. Özellikle Adam Smith, değer kavramının emek tarafından ortaya çıkarıldığı fikrini öne sürmüş, bu fikir daha sonra emek-değer teorisi olarak adlandırılarak iktisadın temel kavramlarından biri haline gelmiş, David Ricardo ve daha sonrasında da Karl Marx tarafından geliştirilmiştir.

Boratav, Ricardo’nun *Siyasal İktisadın ve Vergilendirmenin İlkeleri* çalışmasına yazdığı önsözü şöyle aktarır:

"Emek, makine ve sermayenin birlikte uygulanması sonunda toprağın yüzeyinden elde edilen tüm hâsıla, topluluğun üç sınıfı arasında paylaşılır. Bu sınıflar toprak sahibi, toprağın işlenmesi için gerekli sermaye stokunun sahibi ve toprağı emekleriyle işleyen işçilerdir."¹⁴

Boratav, Ricardo’nun bakış açısından hareketle, sınıflar ile servetin dağılımı arasında doğal bir bağlantı olduğunu vurgular ve toplumsal sınıfların bu dağılım sürecinde nerede durduğuna göre belirlenip tanımlanabileceğini ifade eder.¹⁵ Ricardo’nun çalışmalarını ve özellikle de İngiltere’de yaşanan gelişmeler ışığında İngiliz işçi sınıfını

¹³ Cem Somel, “Siyaset Bilimi ve İktisat”, Atılğan, G., & AYTEKİN, E. A. (ed.) **Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler** içinde, İstanbul: Yordam Kitap, 2015, s. 490.

¹⁴ Korkut Boratav, “Toplumsal Sınıflar”, Atılğan, G., & AYTEKİN, E. A. (ed.) **Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler** (29 – 41) içinde, İstanbul: Yordam Kitap, 2015, s. 29.

¹⁵ Korkut Boratav, age, s. 29.

derinlemesine araştıran Marksist iktisat ile toplumsal sınıf tartişmaları farklı bir boyut kazanmaktadır.

Karl Marx ile Friedrich Engels tarafından temelleri atılan Marksist iktisat anlayışı, başlangıçta klasik iktisadın yapısına yönelik bir eleştiri olarak başlamıştır. Marx ve Engels, yaptıkları çalışmalarda merkezlerine kapitalist sistemin ana kaynağı olan üretim araçlarının özel mülkiyeti ve bu mülkiyet ilişkisi sonucu ortaya çıkan sermaye – emek çelişkisine karşı çıkışı koymaktadır. Marx’ın klasik politik ekonomi eleştirisinin temelinde, klasik iktisatçıların sınıflar arası bölüşümü ele alınırken sömürü ilişkisini ihmal etmeleri yatmaktadır. Marx’a göre tarihsel çağların belirleyici özelliği, üretim ve sömürü arasındaki ilişkinin niteliği olmakla beraber, kendi yazılarında bu ilişkileri beş tarihsel üretim biçimiyle açıklamaktadır. Bu üretim biçimleri Marx’ın çalışmalarında ilkel komünizm, eski üretim biçimi, Asyatik üretim biçimi, feodalizm ve kapitalizm olarak yer almaktadır.¹⁶

Marx, kapitalist sistemde iş gücünü sermaye sahibine satmak dışında yaşam şansı bulamayan işçi sınıfı ile, sermayeyi elinde tutan tek sınıf olan burjuvazi arasındaki çelişkiye odaklanıp, kapitalist iktisadın toplumun lehine işlemediğini tespit ederek, bu iki sınıf arasındaki kaçınılması mümkün olmayan çatışmanın varlığına işaret etmektedir. Boratav, Marx’ın tespit ettiği sınıflar arası çatışma halini ve iki sınıfın oluşma biçimini şöyle açıklar:

“Doğrudan doğruya kapitalist üretim ilişkisi söz konusu olduğunda, dolaysız üreticiler üretim araçları mülkiyetinden yoksunlaşmışlardır. Geçimlerini sürdürmek için sahip oldukları tek metayı (iş gücünü) kapitaliste serbestçe emek piyasasında satarlar; yani işçileşmişlerdir. Temel bölüşüm kategorisi olan artı değer (kar) ile iş gücünün değer (ücret), bu piyasa ilişkileri içinde oluşur; dolaysız üreticinin yarattığı artığa bu ilişkiler içinde el konmuş olur. Bu çerçevede kapitalizmin iki temel sınıfın tanımlanmasına da imkân verir: Kapitalist ve işçi.”¹⁷

¹⁶ Matt Perry, age, s. 75.

¹⁷ Korkut Boratav, age, s.34 – 35.

Marx'a göre işçinin işçi olmasını sağlayan şey, emeğini sermaye sahiplerine satmasıdır:

“Emek gücünün kullanımı, çalışmanın kendisidir. Emek gücünün alıcısı, onu, satıcısını çalıştırarak tüketir. Emek gücü satıcısı, çalışarak, fiilen emek gücü, yani işçi haline gelir; çalışmaya başlamadan önce o, sadece potansiyel emek gücüdür.”¹⁸

Marx'ın sınıf kavramına bakışını incelerken, sınıf kavramını teorik çerçevesine nasıl yerleştirdiğine de değinmek gerekir. Marx'ın çalışmalarda yer alan sınıf olgusu, tarihsel, sosyolojik ve politik öneme sahiptir. Bu önemin Marx'ın insanlık tarihinin akışının sınıf mücadeleleriyle şekillendirdiğini düşündüğü için bu denli merkezi bir noktada olduğu ifade edilebilir. Kendi tarih ve toplum felsefesini de sınıf mücadelesi kavramıyla şekillendiren Marx'ta toplumu yaratan olgular, sınıf mücadelesiyle tahlil edilebilir ve anlaşılabilir hale gelmektedir. Sınıfsal ayrım ve sınıf mücadeleleri, Marksist iktisadın ve Marksist ideolojinin toplum çözümlemesinde merkezde yer almaktadır. Wood, Marx'ın düşüncesiyle sınıf mücadelesi arasındaki bağıntıyı aşağıdaki gibi açıklar:

“Sınıf mücadelesi Marksizm'in çekirdeğidir ve birbirlerinden ayrılamaz: Marksizm'in tarihin dinamiği diye açıkladığı şey sınıf mücadelesidir ve devrimci sürecin nihai amacı, sınıf mücadelesinin karşıtı ya da son ürünü olan, sınıfların ortadan kalkışıdır.”¹⁹

Marshall da Marksizmin nihai hedefiyle sınıf mücadelesi arasındaki bağı vurgular:

“Tarih sınıf mücadelelerinin tarihiyse, öyleyse bu emek gücünün ve buna bağılı olarak, emek gücünün köleşmesinin ideal örneğini oluşturan, dolayısıyla özgürlüğü evrensel bir özgürlük olacak olan proletaryanın kurtuluşunu gerçekleştirme mücadelesidir.”²⁰

¹⁸ Karl Marx, **Kapital**, Cilt: 1, Mehmet Selik ve Nail Satlıgan (çev.), İstanbul: Yordam Kitap, 2011, s. 182.

¹⁹ E. M. Wood, age, s. 52

²⁰ Gordon Marshall, **Sosyoloji sözlüğü**, O. Akınhay ve D. Kömürçü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005, s.601.

Görüldüğü gibi Marx'ın sınıf mücadelesi anlayışıyla, işçi sınıfının iktidarı ele geçirmesi için mücadele etme zorunluluğu birbirine bağlı ve ayrılamaz iki kavramdır. Marx'ın bu nedenle döneminin aydınlarından daha farklı bir şekilde, dünyayı sadece yorumlamayıp, onu değiştirmek için mücadele etme konusunda bir öncü olduğu da vurgulanabilir.

İşçi sınıfı mücadelesi, modern dönemde birçok farklı kola da ayrılmıştır. Sendikal örgütlenmelerden komünist parti yapılarına, radikal demokrasiyi savunan partilerden, sosyalist kurumlara kadar birçok örgüt yapısı işçi sınıfı mücadelesini kolaylaştırmak adına bir araç konumundadır. Fakat bu araçlar, mücadele alanında yeterli kalamayabilir. Bu nedenle kitle iletişim araçları, işçi sınıfı mücadelesini propaganda etmek amacıyla kullanıldığında, örgütlerin ulaşabileceğinden daha büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Sinemanın ise bu araçların en büyüğü olduğu söylenebilir. Hem bir mücadele çağrısı hem de işçi sınıfının gündelik yaşantısını geniş kitlelere ulaştırma yolunda önemli bir silah olarak görülebilen sinema, bu nedenle başlangıcından beri işçilerin, alt tabakaların, ezilenlerin görünür kılındığı bir medya aracı olarak kullanılır. Sinema ile işçi sınıfı arasındaki bağlantı, işçi sınıfının beyaz perdede görüldüğü ilk film örneklerinden itibaren günümüze uzanan bir tarihsellik içerisinde varlığını sürdürmektedir.

2.2. Tanımlama ve Tartışmalar Çerçevesinde İşçi Sınıfının Sinemadaki Görünümü

İşçi sınıfının beyaz perdede ilk görüldüğü an, sinemanın ortaya çıkış tarihiyle aynı zamana denk gelmektedir. İşçi sınıfının sinemadaki görünümü, ilk yıllardan itibaren sinema araştırmacılarının merak konusu olmuş, bu konuda önemli tarihsel çalışmalar yürütülmüştür.

Sinema tarihinin ilk filmlerinden biri olan *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895), herhangi bir politik yön taşımasa da işçilere kamerayı çeviren ilk film olarak da tarihe geçmektedir. Bu filmde Lumière Kardeşler'in asıl niyeti işçileri kameraya almak değil, günlük hayatın kısa kayıtlarını gerçekleştirmektir. Lyon fabrikasından çıkan işçiler, fabrikanın dışındaki bir evin

penceresinde hareketsiz duran bir kamerayla filme alınmış, fakat işçilerin bu çekimden haberdar olup olmadıkları bilinmemektedir.²¹

Sinemanın, işçi sınıfının soyut görüntüleriyle başladığını ifade eden Breitbart, Marey, Gilbreth, Muybridge gibi fotoğraf ve sinema alanında ilkler olarak anılabilecek isimlerin üretimlerinde balyoz kullanan işçiler, Westinghouse çelik fabrikasının görüntüsü gibi öğelerin var olmasıyla günümüze kadar ulaşan soyut bir “sinematik işçi mirası”yla yaşandığını vurgular.²²

İşçi sınıfının temsiliyetini teorize etme konusundaki başlıca zorluk, sınıf hakkındaki tartışmalarda genel olarak kısıtlı, genelgeçer yorumların yapılmasıdır. Bu zorluk ise sınıfın bir bütün olarak nasıl tarif edilebileceğinde farklılıkların var olması ile ilgilidir. Çünkü sınıf tekil bir kavram değil, temsil tartışmalarına da ağır bir yük bindiren bir ilişkiler bütünüdür. İşçi sınıfı kimliği, çeşitli sınıf belirtenleri veya göstergeleriyle dikkatlice açıklansa da sınıfın gerçekte ne anlama geldiği incelenme biçimine göre değişim gösterebilir.²³ İşçilerin sermayeyle ilişkisi nedeniyle, işçi sınıfının sınıf içeriği onun temsiliyle aynı değildir. İnsanlar sermaye ile ilişkileri yoluyla sınıfsal düşünüp, hissederler. Ancak bu ilişkileri birleşik veya saf biçimlerde temsil etmezler; aslında, bir ilişki olarak sınıfın doğası bu temsili reddeder.²⁴

İşçi sınıfının sinemadaki sınırlarının, tanımının belirlenmesindeki zorluğun yanı sıra, tarihsel süreçte yaşananlar ise sınıf ve sinema ilişkisini sürekli değişime uğratmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında yaşanan, endüstri olarak kâr odaklı bir araç olarak gelişmesi günümüze kadar ulaşan bir tarihselliği ve temsil biçimini şekillendirmektedir. Sinemanın ilk örneklerine ve seyirci kitlesinin toplumsal yapısına bakıldığında film üretimlerinin işçi sınıfı kitlelerini hedef alarak yapıldığı görülmektedir.

Özellikle sessiz sinema döneminde film yapımcıları, işçi sınıfının günlük yaşamına dair çok sayıda film yapmıştır. Ross, yaptığı araştırma sonucunda A.B.D.’de

²¹ Seray Genç, “Sinemada İşçi ve İşçi Görünümlerine Dair”, Süalp, M. N., Güneş, A., & Akbal Süalp, Z. T. (ed.) içinde **Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi**. İstanbul: Bağlam. 2011, s. 164

²² Eric Breitbart, **The Controlling Image: Cinema Power, Labor Power**. Cinemascope, Eylül-Aralık, Sayı 6, 2006, s.14.

²³ Peter Hitchcock, “**They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation.**” PMLA, vol. 115, no. 1, Modern Language Association, 2000, s.23.

²⁴ Peter Hitchcock, age, s.29.

yalnızca 1905 (“nickelodeon” kavramının ortaya çıkışı) ile Nisan 1917 (Birleşik Devletler I. Dünya Savaşı'na girdiğinde) yılları arasında emek – sermaye çatışması odaklı, işçi sınıfı filmi olarak sınıflandırılabilir en az 605 film olduğundan, işçi sınıfına mensup karakterlerin olduğu yapımların dâhil edilmesiyle ise bu sayının binlere çıkabileceğinden bahsetmektedir. Bu sayıların ise politik görüş ya da sınıf bilinci kavramlarıyla değil, sinema endüstrisinin hızla büyümesi sonucunda film yapımcıları ile işçi sınıfından gelen sinema seyircisi arasında kurulan ticari bağ ile açıklanabilir.²⁵

Ross, bu dönemi anlatan çalışmasında sinemanın kendisinin bir ticari ilişkiler bütünü olduğunu ifade etmektedir. Bu ticari ilişkiler nedeniyle seyircilerin hangi sınıfa ait oldukları, filmde yer alan sınıfsal içeriği etkilemektedir. Ross, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“En başından beri filmler işçi sınıfına ait bir olguydu. İşçi sınıfı aileleri, endüstrinin en büyük pazarları olan kentsel Amerika'nın iç içe geçmiş şehirlerinde sessiz dönemin ana izleyicileriydi. 1910 gibi erken bir tarihte, ticari rekreasyonun modern gözlemcileri, işçilerin ve göçmenlerin sinemaya diğer gruplardan veya sınıflardan daha fazla sayıda akın ettiğini tespit etti.”²⁶

Fakat daha sonra, bu tablo farklılaşmış, hem sinema ve işçi sınıfı arasındaki ticari bağ hem de sinemada işçi sınıfının görünümü kökten bir değişikliğe uğramıştır. Bu durum Kolker tarafından şöyle ifade edilir:

“Ekonomik gerçeklik işçi sınıfı semtlerindeki gösterimlerden büyük miktarda para kazanılmayacağını gösterdi. Kar ve saygınlık yalnızca paralı ve itibarlı izleyiciden gelebilirdi. İki şey acilen bu grubu çekmeyi gerektirdi: şık bir gösterim ve yumuşak, görünüşte son derece zararsız ahlak anlayışı ile üst sınıf ahlakının da savunabileceği cinsel duyguları okşamayı birleştiren bir film içeriği.”²⁷

²⁵ Steven J. Ross, **Working-class Hollywood: Silent film and the shaping of class in America**, Princeton University Press, 1998, s.43 – 44.

²⁶ Steven J. Ross, **American workers, American movies: Historiography and methodology**, International Labor and Working-Class History, vol. 59, 2001, s.94

²⁷ R. P. Kolker, **Değişen bakış: Çağdaş uluslararası sinema**. Ertan Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki, 2010, s.26.

Sadece işçi sınıfına değil üst sınıflara da ulaşma çabası sinemada emeğin ve işçi sınıfının görünümünü büyük bir sekteye uğratmış, sinemanın propaganda gücünü algılayan siyasal yönetimler veya şirketler eliyle sansürlenmiştir. Hatta işçi sınıfına dair günümüzde de devam eden kalıpların sinema diline yerleşmesiyle birlikte “işçi sınıfı temsili”, film yapımcılarının, üretimin gerçekleştiği toplumun standartlarına göre yeniden, çoğunlukla olumsuz motiflerle ifade edilmeye başlanmıştır. İşçi sınıfının sinemadaki görünümünün daha sonraki dönemlerde ise, politik gelişmelerle doğru orantıda arttığı ya da azaldığı geçtiği ifade edilebilir. Özetle, işçi sınıfının durumunun medyada ve siyasi söylemde temsili temelde işçi sınıfının değişen sosyo-ekonomik durumu ile bağlantılıdır.

Wagner’a göre sinema tarihi boyunca işçi sinemasını kategorize etmek amacıyla farklı çabalar gösterildiyse de bu çalışmaların çoğu işçi sinemasına gereken önemi vermeyen ya da işçi sinemasının üzerine çalışma yapılması gereken bir alan olmadığını ifade eden yorumlar içermektedir. Bunun nedenini konunun zor olmasıyla açıklayan Wagner, işçilerin sömürüldüğüne dair yorumların ya da güç bir şekilde yaratılan işçi dayanışmasının filmlerde yeniden temsil edilmesinin konu olarak zorlayıcı geldiğini ifade etmektedir.²⁸

Sinemada işçi sınıfının temsili üzerine yapılan çalışmalarda öncelikle kavramsal olarak işçi sınıfı sinemasını tanımlama çabası görülmektedir. Bu konuda yapılmış en önemli çalışmalardan bir tanesi Tom Zaniello tarafından gerçekleştirilmiştir.

Zaniello çalışmasında işçileri konu alan filmleri beş ana başlıkta şöyle sıralamaktadır:

1. Sendikalar ve işçi örgütlenmeleri hakkında filmler
2. Emek tarihini konu alan filmler
3. İşçi sınıfı hayatı hakkında ekonomik bakış açılı filmler
4. Örgütlü işgücüyle bağlantı kuran siyasi hareketlerle ilgili filmler

²⁸ Keith B. Wagner, “İşçi sinemasını tarihselleştirmek: Sınıfı ve beyazperdede kaybolan filmleri geri kazanmak”, Aslı Takanay (çev.), Funda Başaran (ed.) **İşçi Filmleri, “Öteki” Sinemalar** içinde, (47-79), İstanbul: Yordam Kitap, 2015, s. 48.

5. Patron ya da yönetim mekanizmasının gözünden yukarıdan aşağıya bakan, üretime ya da emek – sermaye çelişmesine odaklanan filmler.²⁹

Zaniello, bu tanımlamaların dışında kalmayan ama emek odaklı üretimlerinin yoğunluğu ve biçimiyle bazı sinema hareketlerinin ise neredeyse gerçek bir tür oluşturduklarını ifade eder:

“Örneğin hem uzun metrajlı hem de belgesel filmlerde İngiliz sosyal gerçekçiliği, 1930'ların Amerikan sosyalist gerçekçi belgesel hareketinin modeli gibi görünüyordu; 1940'ların ve 1950'lerin sonlarındaki İtalyan neorealizmi ile 1970'lerin ve 1980'lerin Küba sineması oldukça farklı kültürlerde benzer bir alanı kapattı.”³⁰

İşçi sınıfı sinemasının tanımlanma çabasında olumlu bir gelişme olarak görülebilirse de birçok araştırmacı “film” yapısının kendisine de bakma gerekliliğini öne çıkarmaktadır. Zira sinema, ortaya çıkışından itibaren büyük değişimler yaşamış ve toplumsal dönüşümlerle beraber yeni tartışma nüveleri ortaya çıkarmıştır. Filmlerin “ne” olduğu ve “neyi, nasıl” yansıttığını yorumlamaya yönelik çalışmaların, işçi sınıfının sinemadaki görünümünü tartışmasında büyük rol oynadığı söylenebilir.

Comolli, iş ve işçi sınıfıyla ilgili filmlerin ekran dışında olanlara odaklanması gerektiğini öne sürer. Görünmezi görünür kılan, sinemanın dışındaki hayatı yansıtabilme yeteneğidir. Örneğin üretim bantları çalışırken işçiler konuşmaz. Eğer iş kavramı, sessizlik ve itaatle bağdaştırılacaksa, işçilerin ortaya çıkan sesi, işyerindeki çatışma nedeniyle iş durduğunda ortaya çıkmaktadır. Comolli'ye göre grevler ve iş durdurular, 1968'de belgesel film yapımının artışına bariz bir örnek teşkil ederek, işçilerin sinema ile kendini ifade edebildiği anlar olmuştur.³¹ Süalp ise filmlerin hangi dönem yapıldıkları, yönetmenin filmografisi, işçi sınıfına bakışı gibi parametrelerin önemini vurgulamakla beraber, filmlerin üretim süreçleri ve biçimlerinin, seyirciyle kurduğu bağın

²⁹ Tom Zaniello, *Working stiffs, union maids, reds, and ruffraff: an expanded guide to films about labor*, Cornell University Press, 2003, s.2.

³⁰ Tom Zaniello, age, s.8.

³¹ Martin O'Shaughnessy, “French film and work: the work done by work-centered films”, *Framework: The Journal of Cinema and Media* içinde, 53(1), (155-171), 2012, s.156.

incelenmesinin de filmleri tanımlama veya sınıflandırma konusunda büyük görev üstlendiğini ifade eder.³²

Filmin kendisinin ekonomik sistemin bir ögesi olduğunu vurgulayan Comolli ve Narboni'nin çalışmaları ise Süalp'ın dikkat çektiği film üretim süreçleri ve seyirciyle kurduğu ilişkiyi tespit etmek adına önemlidir. Carboni ve Narboni, filmin sadece ekonomik sistemin ögesi değil, benzer şekilde ideolojik bir yapının da parçası, sinema ve genel olarak sanat kavramlarının ise bu ideolojik yapının dalları olduğunu ifade eder. İdeolojik yapının bir ögesi olan film, üreten ya da içinde üretildiği ideoloji tarafından şekillendirildiği için politiktir. Zira diğer sanat dallarından farklı olarak, filmin üretilebilmesi için büyük ekonomik güçler gerekmektedir, özellikle dağıtım ve gösterim aşamalarında bu ekonomik gücün önemi ortaya çıkmaktadır.³³

Bu noktada ise sinemanın ideolojiyle ilişkisi devreye girmektedir. Comolli ve Narboni, özellikle sinemanın ideolojik işlevi üzerine yorum yapmakta ve sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini yeniden sorgulamaktadır. “İdeolojik aygıt” olarak tanımladıkları sinemanın gerçeklikle ve ideolojiyle bağlantısını aşağıdaki şekilde vurgular:

“Sinema gerçekliği yeniden üretmektedir. İdeolojiye bağlı olarak, kamera ve film bu nedenle kullanılmaktadır. Fakat filmi ortaya çıkaran teknikler ve araçlar da gerçekliğin birer parçasıdır. Zaten gerçeklik, mevcut bulunan ideolojinin bir yorumundan başka bir şey değildir. (...) Sinemanın sistemin varlığı nedeniyle ideolojik bir aygıt haline geldiği gerçeğini bir kez daha ifade ettikten sonra bir film üreticisinin öncül görevinin sinemadaki “gerçekliğin” nasıl resmedildiği çözümlenmek olduğunu görmekteyiz.”³⁴

Baudry de sinema için “ideolojik aygıt” tanımını kullanarak, önemli olanın, sinemanın ideolojinin desteği ve aracı olarak yerine getirdiği özel işlev olduğunu

³² Z. Tül Akbal Süalp, “Hacimde İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema”, (der. Murat İri) **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, Derin Yayınları: İstanbul, 2011, s. 108.

³³ Jean-Louis Comolli ve Paul Narboni, **Cinema/Ideology/Criticism**. Screen, 12(1), (27-38), 1971, s.29 – 30.

³⁴ Jean-Louis Comolli ve Paul Narboni, age, s.30.

belirtmektedir. Ona göre kamera, “*egemen ideoloji için gerekli olan etkiyi elde etmeye yönelik bir araçtır*”.³⁵

“İdeolojik aygıt” tartışmasının, filmlerin kendinde var olan politik durumu tespit etmek adına özellikle işçi sınıfının sinemadaki temsiliyeti açısından kritik bir rol üstlendiği söylenebilir. Zira bu tartışmalar sayesinde incelenen işçi sınıfını beyaz perdeye yansıtan filmlerin üretim ilişkileriyle bağı, yönetmenlerin ideolojik pozisyonları, filmin dağıtım ve gösterim ilişkileriyle kurduğu karşılıklı ilişki daha açık bir şekilde gözükmekte, kültürel olarak işçi sınıfını nasıl yansıttığı, sistem içerisinde kullanılan kalıpları üretip üretmediği ya da sadece bir ekonomik mücadele olarak mı yoksa aynı zamanda siyasal çözümler önerip önermediği, işçi sınıfı hareketini nasıl merkeze koyduğu gibi konular araştırmacılar için önem arz etmektedir.

2.2.1. İşçi Sınıfı Sinemasını Tarihselleştirme Çalışmaları

Sinemada işçi sınıfının görünümüne dair yürütülen tartışmalarda, işçi sınıfı sinemasını tarihsel bir süreç içerisinde incelemek ve tarihselleştirme amacıyla üretilen çalışmaların varlığını saptamak önemlidir. İşçi sınıfı sinemasını tarihselleştirmek amacıyla yapılan çalışmalarda yoğunluğun A.B.D.’deki 1905 – 1917 yılları arasında var olan işçi merkezli sessiz sinema filmleri olduğu görülebilir. Bunun dışında ise 1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (S.S.C.B.) sineması, İngiltere’de yükselişe geçen belgesel hareketi de işçi sınıfını merkezine alan çeşitli yönetmen ve filmlere ev sahipliği yapmaktadır.

İşçi sınıfı sinemasını tarihselleştirme sürecinde Wagner’a göre üçlü bir krizin varlığından söz edilebilmektedir. Silver’dan aktaran Wagner, küreselleşme kavramıyla ilgili yaşanan dönüşümlerle bağlantılı olarak emek çalışmaları ve işçi hareketlerinin uzun süredir yapısal bir kriz yaşadığını ifade etmiştir. Zira bu yapısal krizlerin analizinin yapılabilmesi için, emeğin sinema alanındaki temsiline dair yaşanan krizi de üçüncü bileşen olarak eklemektedir.³⁶ Wagner’ın işçi sınıfı sinemasını tarihselleştirme çabası ise içerdiği tartışmalar nedeniyle oldukça önemlidir. Çalışmasında birçok çalışmaya atıf

³⁵ Jean-Louis Baudry ve Alan Williams, **Ideological effects of the basic cinematographic apparatus**, Film Quarterly, Vol. 28, No. 2, (Kış, 1974-1975), (39-47), 1974, s.46.

³⁶ Keith B. Wagner, age, s.48.

yapan Wagner'ın, tarihsellikte güncelliğın bağıını oldukça iyi kurmakta, kendinden önceki çalışmaların hem devamlılığını üstlenmekte hem de yeni başlıklarla onları aşmakta olduğu söylenebilir.

Alandaki diğer çalışmalar açısından, bir başlangıç olarak da görülebilen Lewis Jacobs'ın 1939 yılında yayımlanan *The Rise of American Film: A Critical History* adlı çalışmasının sinema tarihi açısından kritik bir nokta olduğu ifade edilebilir. Jacobs, Amerikan sessiz sineması başta olmak üzere, birçok sosyal gerçekçi filmi incelemiş ve iş kavramının kendisi, işçiler ve daha az ölçüde sendikalarla ilgili sessiz ve sesli filmlerle ilgili çalışmalarını sürdürmüştür. Jacobs'un temel tezi, film yapımcılarının genellikle işçilerin bireysel varoluşlarına empati duydukları, ancak işçi sınıfı örgütlerine veya aktivizmine ilgi duymadıkları yönündedir. Emekçi insana kişi olarak var olan sempatiye rağmen, işçi olarak hak iddiaları konu dışı bırakılmıştır. Bireysel ücretlilerin sıkıntılarını betimleyen filmler, kolektif faaliyete bakan filmlere dönüşürken Jacobs, örgütlü işçilerin mücadelesinin yabancı ajitatörlerden etkilenip anarşistler tarafından yönlendirilen ve hiçbir kazanım olmadan sadece yıkım getiren "çete şiddeti" olarak görüldüğünü ifade etmiştir.³⁷

Jacobs'ın çalışması uzun yıllar boyunca alandaki en önemli çalışma olarak kalmıştır. Fakat 1970'lerin ortalarında Robert Sklar'ın *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies* ve Garth Jowett'in *Film: The Democratic Art*'ının ortaya çıkmasıyla yeni tartışma başlıkları şekillenmiştir. Bu yazarlara göre filmler, kültürel ve politik iktidar için daha büyük mücadelelerin bir parçası olan "sosyal dönüşüm araçları"dır. Sklar ve Jowett, sınıf, etnik köken, cinsiyet, devlet ve film endüstrisinin kesişme noktalarına ve bu kesişmelerin filmleri ve film izleyicilerini etkileme yollarına işaret etmiştir. Her iki yazar için filmler, baskın ve muhalif kültürlerin tekrar tekrar çatıştığı bir arenayı temsil etmektedir. Sklar ve Jowett filmi analiz etmek için sosyal bağlamı genişletirken sınıfı film tarihinde önemli bir değişken olarak tanıtmış olsa da ikisi de işçi sınıfı görüntülerin evrimine veya perde dışındaki sınıf etkinliklerinin ekranda sınıf görüntülerini etkileme biçimlerine odaklanmamıştır. Bu konudaki en önemli üretimler, 1980'ler ve 1990'larda işçiler ve örgütleri hakkındaki filmleri yakından inceleyen bir dizi

³⁷ Steven J. Ross, age, 2001, s. 83.

çalışmayla beraber ortaya çıkmıştır. Kay Sloan, Kevin Brownlow, Tom Brandon, Steven J. Ross ve Michael Shull, sessiz dönem boyunca öncelikle işçilerin görüntülerini incelerken, Peter Stead, William Puette, Tom Zaniello ve M. Keith Booker çok daha geniş bir zaman dilimini merkezlerine almıştır. Birçok yazarın ifade ettiğine göre film, ideoloji ve eğlencenin birbirini dışlamadığı son derece politik bir iletişim aracıdır. Sosyal gerçekçi filmlerin genişliğiyle alakalı olarak, Sloan'un *Loud Silents: Origins of the Social Problem Film*'i ve Brownlow'un *Behind the Mask of Innocence* kitabı göçmenler, işçiler ve sendikalarla alakalı filmleri incelemiştir.³⁸

Özetle, işçi sınıfı sinemanın ortaya çıkışından beri beyaz perdede kendisini temsil eden filmlerde var olmuş, bu varoluş ise kendisinin politik olarak güçlendiği veya zayıfladığı dönemlerle ilişkili bir şekilde temsil edilmiştir. Sessiz sinemanın başlangıcından günümüze kadar birçok filmin merkezinde yer alan işçi sınıfı mensubu karakterler, sinemanın işçi sınıfından oluşan bir kitleye film yapma durumunun ekonomik olarak değişmesi ve sinemanın bir “sınıf” eğlencesinden üst sınıfların propaganda ve ideolojik araçlarına dönüşümüyle büyük bir değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklik, işçi sınıfı sinemasının ne olduğu ve neye göre şekillendiği konusunda tartışmalar başlatmış, bu alanda çeşitli bilimsel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Her filmin “politik” olduğunu ifade eden Comolli ve Narboni'nin çalışmalarının yanı sıra, işçi sınıfı sinemasını tarihselleştirmek adına yapılan çalışmalar da mevcuttur. Bu konuda, Wagner, Berg, E. James, Zaniello gibi kaynakların yanı sıra Türkiye’de de Kablamacı, Süalp, Genç gibi isimler de ön plana çıkmaktadır.

Sinema çalışmalarının başlangıcından beri birçok tartışmanın merkezinde yer alan işçi sınıfının sinemada nasıl temsil edildiği sorusu, öncelikle sinema tarihçilerinin çabalarıyla cevaplandırılmaya çalışılmış, özellikle 1970 ve 1990 yılları arasında konuyla ilgili birçok çalışmanın ortaya çıktığı görülmüştür. Fakat bu çalışmalar, tarihsel olarak işçi sınıfı ve sinema arasındaki bağı açıklamaktan ziyade, yerel örneklerle ya da sinemanın belirli bir tarih dilimine, örneğin sessiz sinemanın A.B.D.’deki süreci gibi başlıklara yoğunlaşmıştır. Özellikle Wagner’ın işçi sınıfı sinemasını tarihselleştirme girişimi, Ross’un Amerikan sessiz sinemasından günümüze emek tarihini, James ve Berg’in ise

³⁸ Steven J. Ross, age, 2001, s.84 – 85.

A.B.D, Rusya, Çin örneklerine bakışı ve Zaniello'nun işçi sınıfı sinemasını bölümlendirmeye çalışması işçi sınıfının sinemadaki görünümüne dair önemli tartışmaları ve tanımlamaları beraberinde getirmektedir.

2.2.2 Tarihsel Süreç İçerisinde Sinemada İşçi Sınıfı

2.2.2.1. İşçi Sınıfının Sinemada İlk Görünümleri

Sinema, insanın hareket halinin zaman ve mekânda bir süreç olarak gerçekleştiği “çalışma” ya da “iş” sürecine ilk örneklerden günümüze kadar ayrı bir önem atfetmiştir. Fakat her hareketli görüntü ya da her “eyleme”, “çalışma” süreci kayıt altına alındığında işçi sınıfına da gerçek anlamda bakmış olmakta mıdır, bu sorunun cevabının “hayır” olduğu sinema tarihine incelikli bir şekilde bakıldığında görülebilir. İş bir süreçtir, zaman ve mekânda fiziksel bir faaliyettir. Film, insan emeğini ve iş yapma sürecini elbette ki kaydedebilir fakat filme yansıyan görüntünün işçi sınıfını temsil edip etmediği sadece renk, hareket ya da seslerin varlığıyla açıklanabilecek bir durum değil bunun yanında nasıl temsil ettiğiyle ilgili olarak var olan görüntünün sınıfla kurduğu bağın asıl belirleyiciliği üstlendiği ifade edilebilir. Sadece insan hareketlerinin ve eylemlerinin bir izini taşıyan film, fiziksel gayreti hareket olarak gösterir ancak bize ilgili çalışma sürecini anlatamaz. Bu nedenle işçi sınıfının temsil edildiği filmler ya da emekçi filmleri başka bir bağın, sinemayla ideolojinin, güncel ile tarihsel meselelerin çakıştığı bir anın ürünleridir.

İşçi sınıfından bireylerin ya da kitlelerin yer aldığı filmler, tarihsel süreçte iş ve işçi kavramlarını yeniden üretmiştir. Bu filmler sadece emek sürecine odaklanmakla kalmaz, işçilerin nasıl temsil edildiğine dair toplumsal bir kimlik de oluştururlar. Bu tür filmler, insan emeğinin, iş ve işçi kavramlarının kavramsal olarak ifade edilmesi ve toplumsal – ekonomik bağlar nedeniyle, işçi sınıfının sinemada nasıl temsil edildiği kadar, işçi sınıfının değişen mücadelesi de filmler üzerinden anlaşılır hale gelmiştir.

İşçi sınıfını odağına alan filmlerin, sinema tarihi boyunca görece az olduğu yanılığ, öncelikle A.B.D.'de sessiz sinema dönemi daha sonrasında ise 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Rusya'da, 1920'lerde ve 1930'larda Kore ve Çin'de, II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde İngiltere, savaş sonrası süreçte ise Latin Amerika, Ortadoğu ve Afrika'da birçok işçi sineması örneğinin araştırılması ile çürütülebilir. Fakat bu alanda

yapılan sinema çalışmaları sonucu teorize edilen görüşler, işçi filmlerini daha çok “cazibe” ya da propaganda unsuru olarak konumlandırmaya çalışmıştır.³⁹

İşçi sınıfının sinemadaki görünümünün ilk örneklerine bakarken, endüstriyel gelişimini tamamlayan ve sınıf bilincine sahip emekçilerin kitlesel olarak var oldukları ülkelerin sinemalarına bakmanın kritik olduğu söylenebilir. Sinema endüstrisinin kurulması açısından diğer ülkelerden çok daha önce davranan A.B.D. ve İngiltere, işçi sınıfının 1917 Ekim Devrimi’yle beraber ülke yönetiminde büyük bir söz sahibi olduğu S.S.C.B., işçi sınıfının sinemadaki görünümünün ilk örneklerinin rahatlıkla incelenebileceği bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle özellikle bu ülkelerin sinemaları ve işçi sınıfı ile kurdukları bağ, bu bölümün merkezinde durmaktadır.

2.2.2.2 A.B.D.’de İşçi Sınıfının Sinemadaki İlk Görünümleri

A.B.D.’li film yapımcıları sinemanın sessiz döneminde sınıf çatışması kavramıyla, sonraki dönemlerden çok daha fazla ilgilenmiştir. Siyasi geçmişi bulunan senaristler ve yapımcılar, örgütlü işçilerin kapitalist sisteme karşı mücadelelerini, grevleri, iş bırakmaları, sendika örgütlenmelerini inceleyen birçok film ortaya koymuştur. Sınıf bilinçli bu prodüksiyonların yaygınlaşması sonucu, film eleştirmenleri “emek – sermaye” çatışmasını anlatan yeni bir türün ortaya çıkışından bahsetmiştir. İlk örneklerde birçok ideolojik perspektiften tasvir edilen bu filmlerden 1914’te çekilen 36’sının neredeyse yarısı işçileri, sosyalistleri ve mücadelelerini anlatan yapımlarken geri kalan sayının üçte biri muhafazakâr, beş film radikal, ikisi popülist ve ikisi ise anti-otoriterdir.⁴⁰

A.B.D.’de 1905’ten 1917’ye kadar yapılan filmlerin ana karakterlerini sıradan çalışan insanlar ve onları sömüren kişiler oluşturmaktadır. Bununla birlikte, çalışan insanlar homojen bir sınıf olarak değil, çok çeşitli sorunlarla karşılaşan heterojen bir grup olarak sunulmuştur. İşçi sınıfından gelen film yapımcıları bu filmlerde sınıfın sorunlarına çözüm sunmamaktadır. Filmlerin sadece küçük bir yüzdesi örgütlü muhalif grupların üyeleri olarak işçilere odaklanmıştır. Bazı işçi sınıfı filmleri belirli etnik veya ırksal

³⁹ Keith B. Wagner, age, s.69 – 70.

⁴⁰ Steven. J. Ross, “Beyond the Screen: History, Class, and the Movies”, David E. James ve Rick Berg (ed.) **The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class** içinde (26-55), U of Minnesota Press, , 1996, s.26.

grupların karşılaştığı zorluklara odaklanmış olsa da diğerleri yerli ve yabancı doğumlu ücretli çalışanların geniş bir yelpazede yaşadığı zorlukları tasvir etmektedir.⁴¹

A.B.D. sinemasının sessiz döneminde filmler, sınıfsal durumları iyice öne çıkaracak temsilleri tercih etmemiştir. Doğrudan sisteme yönelik herhangi bir eleştiri sunmamışlar, sınıfsal şiddeti ve radikal çözümleri kınayarak reform çağrısında bulunmuşlardır. Filmlerinde dürüst ve onurlu işçilerin, açgözlü iş adamlarının, sömüren işverenlerin, kalpsiz ev sahiplerinin, tefecilerin ve zenginlerin ellerinde yaşadıkları zorlukları konu almışlardır. Fakat bu “kötülükleri” çözümlerin bir yolu olarak örgütlü mücadeleyi nadiren göstermişlerdir. Kadın atölye çalışanları, işverenler, değirmen işçileri ve satış memurları, film yapımcılarının favori konularıdır. Bu filmlerde gösterilen işçiler nadiren sendikalıdır ve sendikalardan neredeyse hiç bahsedilmemiştir.⁴²

Sessiz sinema döneminde, sinemanın gücünü fark eden burjuva film yapımcılarına, federal ya da eyalet çapında görev yapan kuruluşlar da katılmaya başlamıştır. Bu dönemdeki kuruluşlar, grevleri sona erdirmek adına aynı kolluk kuvvetlerini kullandıkları gibi sinema sektörünü ve işçileri konu alan filmleri kullanmaya başlamıştır. Maden Bürosu (Bureau of Mines) tarafından, genellikle sendika karşıtı güçlü şirketler ile iş birliği içinde yapılan filmler, muhafazakâr emek-sermaye filmleriyle aynı bakış açısını sunmuştur. Foner, bu dönemin filmleri sendikal mücadeleyi kötülerken, grevlerin amaçsız eylemler bütünü olduğu ifade etmiştir. Grevin örgütleyicileri işçilerin yaşam koşullarını eskisinden de kötü bir hale getiren, katil ve serseri sürüsü olarak temsil edilmektedir.⁴³

The Miner's Lesson (B.M, 1914) ve *Sanitation in Mining Villages* (B.M, 1915) ise endüstri ve eyalet yetkililerinin sıradan işçilerin güvenliğini ve sağlığını nasıl sağlamaya çalıştıklarını göstermiştir. Her iki film de işçileri, patronlar ve hükümet yetkilileri tarafından belirlenen kurallara ve yönergelere uymak için çok inatçı ya da çok

⁴¹ Steven. J. Ross, age, 1996, s.47.

⁴² Steven. J. Ross, age, 1999, s.48.

⁴³ Philip S. Foner, “A Martyr to his cause: The scenario of the first labor film in the United States”, **Labor History**, vol. 24(1), (103–111), 1983, s.103 – 104.

aptal olarak tasvir etmektedir.⁴⁴ Özetle, devletin sinema sektörüne girmesiyle, işçi sınıfı görünümünü de kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirdiği ifade edilebilir.

The Strike at the Mines (1911, Edwin S. Porter) filmi, Brooklyn'de işçi ve emekçilerin yoğunlukla gittikleri bir sinema salonunda gösterilmiştir. Film, Pensilvanya'daki Westmoreland County'de yaklaşık bir yıl boyunca süren ve on binlerce insanın katıldığı maden grevini konu almaktadır. Filmin işçi sınıfına mensup izleyicileri, filmin bitişinin ardından büyük bir şok yaşamıştır. Westmoreland'de yaşandığı gibi, şirket güvenliğinin ve kolluk kuvvetlerinin işçilere saldırmasını anlatmak yerine film işçileri, masum grev kırıcıları döven ve iyi niyetli maden sahibine karşı amaçsızca onun mülkünü yok etmeye çalışan vahşiler olarak göstermiştir. Bu filme cevap niteliğinde ve Amerikan film tarihinin ilk işçi yapımı filmi olan *A Martyr to His Cause* (1911) ertesi ay Amerikan İşçi Federasyonu tarafından yayımlanmıştır. Bu karşılıklı mücadele, A.B.D.'nin I. Dünya Savaşı'na girmesine dek devam etmiştir. Birbirinden oldukça farklı işçi görünümlerinin gerçekleştiği A.B.D. sessiz sinemasında özellikle iki film, birbirlerine doğrudan karşıt görüşte durdukları için önemli bir noktada durmaktadır. İşverenler tarafından finanse edilen bir film olan ve Edison tarafından finanse edilen *The Crime of Carelessness* (1912, Harold M. Shaw), Triangle Gömlek Fabrikası'nda yaşanan ve onlarca işçinin hayatını kaybetmesine neden olan yangının bir yorumunu beyaz perdeye yansıtmıştır. Filmde, gerçek hayatta işverenin fabrika güvenlik yasalarını ihmal etmesi sebebiyle çıkan yangının, bir işçinin dikkatsiz bir şekilde sigara içmesinden kaynaklandığı gösterilmektedir. Filmin, sendika karşıtı işverenler tarafından kamuoyunu etkilemek amacıyla yaptırıldığı ifade edilebilir. Film yayımlandığı dönemde sendikalar ve örgütlü işçi sınıfı arasında büyük bir infial yaratmıştır. Açıkça fabrika sahiplerinin hatalarıyla yangının gerçekleştiğini ifade eden işçilerin cevabı, Rolfe Photoplay Company tarafından 1915 yılında yapımı gerçekleşen *The High Road* (1915, John W. Noble) filmi ile gelmiştir. Filmde, *The Crime of Carelessness*'in aksine yangının sebebi olarak atölye kapılarını kilitleyerek fabrikanın güvenlik kurallarını hiçe sayan paragöz bir atölye sahibi ve onun idare müdürü açıkça sorumlu tutulmaktadır.⁴⁵

⁴⁴ Steven J Ross, age, 1999, s.34 – 35.

⁴⁵ Steven J Ross, age, 1999, s.34 – 35.

Film örneklerinin ardından, dönemin özelliklerine yeniden bakmanın yararlı olacağı ifade edilebilir. Sinemanın ilk on yılı, sanayi endüstrisinin de dönüşmeye başladığı yıllardır. Bu dönemde Taylorizm'in gelişimi ve Henry Ford tarafından teşvik edilen üretim bandının artık üretim süreçlerinin merkezinde yer alması, işçi sınıfının yapısının da değişmeye başladığının göstergeleridir. Bu değişimler sonucunda üretim bandının yaygınlaşmasıyla beraber iş bölümleri artıp farklılaşmış, çalışanların görevlendirildiği ve işçinin üretim sürecindeki bireysel rolünün azalıp sınırlandırıldığı bir üretim sürecine geçilmiştir. Aynı süreç, film endüstrisi tarafından da kabul edilerek, iş bölümlerinde uzmanlaşma ve yeteneklerin artması gibi sonuçlara neden olmuştur.⁴⁶

Cowie bu nedenle yirminci yüzyılda çalışma kavramı ve onunla ilişkili tanımlar hakkında aşağıdaki ifadelerini kullanarak bu durumun aktif bir süreç olduğunu vurgulamaktadır:

“(…) varsa yetenekler ve gereken faaliyet türleri açısından çalışma kavramı düzenli olarak yeniden tanımlanmıştır. İşçiler ise sendikal mücadeleyle, işverenlerin uygulamalarının düzenlenmesindeki iş tanımlarına başarılı bir şekilde müdahale etmişlerdir. Geçici emeğe karşı çıkış, mesai saatleri için ödeme talebi, iş gününün ya da haftanın “ne” olduğu tartışmaları, çalışanların görev tanımlarının daraltıldığı ve bireysel rollerinin azaldığı bu süreçte yaşanmıştır.”⁴⁷

Üretim bandına geçişlerin ardından fabrika yapılarının da değişmeye başladığı ifade edilebilir. Fabrika yapılarındaki değişiklik birçok patronun sinemaya da farklı bir anlam yüklemesine yol açmıştır. Rockefeller ve Heinz gibi büyük üreticiler, fabrikalarında sinema salonları inşa ederken filmleri molalar esnasında yapılan dinlenme ve eğlence programlarıyla birleştirmiştir.⁴⁸ En büyük değişikliğin ise Ford'un şirketlerinde olduğu gözlemlenmektedir. Üretim bandının çıkışı, bu tür şirketlerde görevlerin vasıfsızlaşmasına yol açarken, idari gözetim ve denetim artmıştır.

⁴⁶ Elizabeth Cowie, **Recording Reality, Desiring the Real**. University of Minnesota Press, 2011, s. 64.

⁴⁷ Elizabeth Cowie, age, s.64.

⁴⁸ Steven J. Ross, age, 1999, s.84.

Wagner'a göre işçinin sinemadaki görünümü de değişerek, işçi sınıfının parçalara bölünmesi sinemada da işçilerin bir araya gelişini zorlaştırmıştır. Grieverson'dan aktaran Wagner, Ford'un eğitim amaçlı filmler konusunda büyük yeniliklere ön ayak olduğunu, 1913'te kurulan şirket içi Sinema Filmi Bölümü'nün ideolojik olarak filmleri etkisi altına aldığını ifade etmiştir. Genel grevler, sınıf mücadeleleri gibi görece radikal konuları sinemada görünüm olarak zayıflatmaya çalışan muhafazakâr film şirketleri bu çabalardan önemli ölçüde etkilenmiştir.⁴⁹ Bu durumun sinemada işçi görünümünü olumsuzlaştırmak veya mücadele imgelerinden uzaklaştırmak adına önemli bir etken olduğu ifade edilebilir.

Wagner'e göre Sinema Filmi Bölümü'nün kuruluşu oldukça önem taşımaktadır:

“(…) sinema ile üretilen imgelerin birer endüstri aygıtına indirildiği kritik anlardan biri oldu. Bu durum, sinema ile büyük şirketler arasında, şirket kültürü mantığını meşrulaştırma amacına dönük bir tür mütakabiliyet yaratarak, bu tür gereçlere dair gözlemler aracılığıyla emeğin gücünü gayrimeşrulaştırdı.”⁵⁰

Ford'un haftalık yayınlanan haber filmi serisinin, işyeri ortamında daha uysal, itaat eden olarak temsil edilen işçilerin görüntüleri sayesinde kapitalizmin rahatlık anlamına geldiğini vurgulayan ve özel sermayenin hiçbir sıkıntı yaşamadan gücüne güç kattığını belirten bir imgeler bütünü kurarak sessiz sinema döneminin politik yapımlarının karşısına işçi sınıfının sinemadaki görünümünü kökünden değiştiren bir hamle olarak çıktığı görülebilmektedir.⁵¹

İşçi sınıfının sinemadaki görünümünün işçi sınıfı tarafından belirlendiği ve devlet, işverenler iş birliği ile ortaya konan yapımlara karşılık işçi sınıfından gelen cevap niteliğindeki filmler ise üreilmeye devam etmektedir. Örneğin, Colorado'daki maden işçilerinin grevini anlatan *Black List*'deki (1916, William C. de Mille) grev sahnelerini izledikten sonra, Connecticut'da işçiler greve gitmiştir. *From Dusk to Dawn* (1913, Frank E. Wolfe) veya *The Jungle* (1914, George Irving, Jack Pratt, Augustus Thomas) gibi

⁴⁹ Keith B. Wagner, age, s.57.

⁵⁰ Keith B. Wagner, age, s.57.

⁵¹ Keith B. Wagner, age, s.57.

radikallerin çektikleri filmleri izlemek, izleyicilere sosyalist harekete katılmaları için ilham vermiştir. İşçi sınıfı yaşamının en dikkat çekici tasvirlerini yaratan D.W. Griffith ise çeşitli filmlerinde (*A Corner in Wheat*, 1909; *The Song of the Shirt*, 1910; *One is Business, The Other Crime*, 1912) çiftçilerin ve atölye işçilerinin sömürülmesiyle ilgili çarpıcı yorumlar sunmuş ve çalışan yoksullar için adalet talebini filmlerine yansıtmıştır.⁵²

Özellikle Wolfe'nin yönetmenliğini üstlendiği *From Dusk to Dawn*, sınıf mücadelelerinin ön planda açık bir şekilde gösterilmesiyle öne çıkmaktadır. Filmdeki karakterler ve anlatı yapısı, Hollywood sinemasından temel olarak farklıdır, fakat birçok yönden de Toplumsal Gerçekçilik akımını öncelediği ifade edilebilir. Ana karakterlerin kazanımları, kişisel arzular ya da sosyal durumların çelişkilerini çözmekle değil, sınıfsal olarak politik öncülük ve kitleler arasındaki ilişkinin ne kadar güçlü kurulduğuyula ölçülmektedir. Ana karakter olan Dan, diğer işçilerle özdeşleşmiş ve bilinçlerini açıkça ifade edebilen devrimci bir lider olarak görünürleşmiştir. Dan'ın kişisel hedeflerinin sonuçlanmasından ziyade, işçi sınıfıyla olan ilişkisi ve sosyalist taleplerin canlılığının korunması filmin ana konusudur.⁵³

2.2.2.3. İngiltere'de İşçi Sınıfının Sinemada İlk Görünümleri

İngiltere'de ise erken dönemde Brighton Okulu, belgesel ve gerçekçilik anlayışını bir araya getirerek çeşitli filmler ortaya çıkarmışlardır. Brighton'da James Williamson ile George Albert Smith, aile yaşamını ele alan çeşitli filmlerin yanı sıra, alt sınıfları ve işçileri de kameraya almıştır.⁵⁴ Fakat İngiliz sinemasında özellikle kamerasını işçi sınıfına bilinçli olarak döndüren sonraki bölümde detaylı değerlendirilecek olan, İngiliz Belgesel okulu ile John Grierson ve Cavalcanti'nin çalışmalarıdır. İngiliz sinemasında A.B.D. sinemasının aksine bir durum söz konusudur. A.B.D. sessiz sinemasında birçok işçi merkezli film üretilirken, İngiltere'de işçilerin yaşamlarını yansıtan filmlerin daha sonraki yıllarda ortaya çıktığı ifade edilebilir. Bu durumun başlıca sebebi, İngiltere toplumunda yaşanan politik huzursuzluk ve grev korkusudur. Bu nedenle uzun metrajlı filmlerde işçileri veya sınıf mücadelesini merkeze alan filmler

⁵² Alice Bardan, "The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective", Ewa Mazierska (Ed.), **Work in Cinema: Labor and the Human Condition** içinde, (69 – 91), New York: Palgrave Macmillan 2013, s.70.

⁵³ David. E. James, **The most typical avant-garde: History and geography of minor cinemas in Los Angeles**, Univ of California Press. 2005, s.100 – 101.

⁵⁴ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Cilt 1. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007, s. 48.

sansürlenmiş, 1930 – 1940 yılları öncesinde işçiler ve yoksullar çeşitli filmlerde sınıfsal yönleri törpülenmiş, melodram unsurları olarak temsil edilmiştir.⁵⁵

Sansür ve sinema ilişkisinde Genç'in de ifade ettiği gibi:

“Sinemada işçinin ele alınışı, onun ekonomik sorunlarına belli bir ağırlık tanınması, elbette ki resmi sansür mekanizmasının iznine de bağlıdır. İşçinin doğal hakları yasaklı, ellerinden alınmış iken işçi sorunlarını konu alan filmlerin yapımı oldukça güçtür.”⁵⁶

Fakat belgesel filmler çekilmeye başlandığında bu durum büyük ölçüde değişmiştir. Belgesel yapımlarda iş ve işçi imajları daha açık bir şekilde yansıtılmış ve yaşamın içinden görüntüler kullanılmıştır. Örneğin, İskoçya'nın kuzeydoğusundaki balıkçıların yaşam mücadelesini anlatan *Drifters* (1929), Grierson tarafından çekilmiş ve yeni “belgesel” film akımının odak noktası olmuştur.⁵⁷

Kineto tarafından çekilen ve sponsorluğunu Londra & Kuzey Batı Demiryolları kurumunun üstlendiği *A Day in the Life of a Coalminer* (1910, Kineto Production Co.), erken “endüstriyel” kayıtların ilk örneklerinden birisidir. İngiltere'nin kuzeyinde bir Northumberland kömür ocağından sahnelerin gösterildiği filmde, bir madencinin ailesine veda ederek madene doğru yola çıkmasıyla açılır. Bu durum, Cowie'ye göre filmde zamansal düzeni kurup, eylemin anlatısal yapısını başlatırken, aynı zamanda bir işçiyi ve ailesini odağına aldığı için kurgusal bir anlam da taşımaktadır. Sosyal gerçekçiliği, ailenin hikayesiyle birleştirir.⁵⁸ Filmin devamında madenciliğin kendi özgü imgeleri, işçilerin kömür kaplı yüzleriyle çalışmaları ve kazılan çukurlar yer almaktadır.

Grierson'un yapımcılığını, Cavalcanti'nin ise yönetmenliğini üstlendiği *Coal Face* (1935) ise, Yorkshire'da yer alan bir İngiliz madeninde yapılan sağlıksız ve zor işlerin görüntülerini seyircilere sunar. Filmin Sovyet kurgusundan etkilendiği ve kömür madeni işçilerinin gerçekçi bir temsilini barındırdığı ifade edilebilir. Filmde, maden işçilerinin çalışma şartları dış ses aracılığı ile seyirciye aktarılır, tesislerdeki sıcaklık,

⁵⁵ Elizabeth Cowie, age, s.64.

⁵⁶ Seray Genç, age, s.172.

⁵⁷ Elizabeth Cowie, age, s.65.

⁵⁸ Elizabeth Cowie, age, s.65.

yaralanmalar, kazalar ve ölümler bu seslendirme yoluyla ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum halka, işçi sınıfının hangi koşullar altında çalıştığını ve yaşadığını bilgisel olarak sunan bir gerçekçilik yaratmaktadır. Bununla birlikte film, zaman zaman çeşitli ritim ve montaj biçimlerini, müzikal etkiyi kullanarak maden işçilerini kahraman olarak temsil ederek, adeta mitolojik bir algı sunmaktadır.⁵⁹

A Day in the Life of a Coalminer ve *Coal Face* arasında yirmi beş yıllık zaman farkı, İngiliz sinemasında işçi görünülerinin nasıl değiştiğini görebilmek için önemli bir detay olarak görülebilir. Zira iki film her ne kadar kömür madeni işçilerini ele alsada işçilerin temsili, madenlerin işleyişi, kömür madenciliğinin kendi gelişimi hakkında farklılıklar barındırmakta, bu sayede taşıdığı belgesel nitelikte tarihsel değişimde bellek oluşturacak biçimde sinemadaki yerini alır.

Coal Face'in sesli bir film oluşunun yanı sıra, aynı zamanda madencilerin sektördeki işçi ve çalışan olarak imajını ve tanımını yeniden yaratarak, özel bir söylem de oluşturmaktadır.⁶⁰ Zira İngiltere için deniz taşımacılığı ve dünya ticaretinde etkin rol oynaması üzerinden kömür çıkarımının, maden işçiliğinin önemi oldukça fazla olmakla birlikte film aynı zamanda işçi evlerinin ve kömürün rolünü gerçekçi bir görsellikle temsil etmiştir.

2.2.2.4. S.S.C.B.'de İşçi Sınıfının Sinemada İlk Görünümleri

Rusya'da ise sinemanın ülkeye girişi ve ilk gösterimlerin yapılmaya başlanması, diğer ülkelerle benzer zamanlarda gerçekleşmiştir. Fakat bu gelişimin yanında Rusya'nın tarihsel dönemeçlerine bakmakta fayda vardır zira bu dönemeçlerin toplumsal dönüşümleri tetiklemeyle sinemanın da başka bir yöne evirildiği ifade edilebilir. Özellikle I. Dünya Savaşı'nın ardından savaşın yarattığı yıkım nedeniyle ayaklanan işçi ve köylülerin 1917'de Ekim Devrimi'yle beraber iktidarı ele geçirmesi, sosyalist bir toplumun ilk adımlarının atılmasıyla birlikte kapitalist dünyadan farklı bir kültür birikimi ortaya çıkmış, bu dönemde avangart, deneysel çalışmalar ön plana çıkarken birçok

⁵⁹ Ib Bondebjerg, "Documentaries, work, and global challenges", Ewa Mazierska (ed.), **Work in Cinema: Labor and the Human Condition** içinde, (265-282), Palgrave Macmillan 2013, s.270.

⁶⁰ Elizabeth Cowie, age, s.68.

yönetmen de iktidarın sahip olduğu ideolojiyle birlikte filmlerinde işçi sınıfını, köylüleri ve bu sınıfların yaşayış konularını ele almayı tercih etmiştir.

Sinema, her yerde olduğu gibi Rusya’da da bir eğlence biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Yine benzer tartışmalara uygun şekilde ciddi bir iletişim aracı ya da sanatsal ifade biçimi olarak görülmeyen sinema, Çar II. Nikola’nın sinemanın boş, tamamen yararsız ve hatta zararlı bir eğlence biçimi olduğunu ifade etmesiyle Rusya’da önemsenmeyen bir sanat biçimi haline gelmiştir.⁶¹

Fakat 1920’li yıllarda ilk üretimlerini gerçekleştiren Pudovkin, Eisenstein, Dziga Vertov, Dovzhenko gibi genç kuşak Sovyet sinemacıları Çarlık Rusya’sından farklı bir şekilde sinemayı bu dünyanın gerçeklerini, değişimi ve ilerlemeyi estetik bir şekilde kitlelere anlatmaya çalışan yeni bir dünyanın sanat formu olarak benimsemişlerdir.⁶² Sovyet filmlerindeki karakterlerin çoğu, yani bir anlamda Bolşevik "kahramanlar" çelik gibi, hayat dolu, yaşamdan keyif alan güçlü insanlar olarak gösterilirken, bu karakterleri canlandıracak oyuncuların burjuva tiyatrolarından değil, işçi sınıfının içinden gelmesi beklenmektedir.⁶³

Sovyet sinemasının en farklı yönetmenlerinden biri Dziga Vertov’dur. Vertov, kurgusunu gerçekleştirdiği, düzenlediği, görüntüleri derlediği bir dizi haber programı sayılabilen *Kino-Nedelya*’nın (Cine-Week) baş editörü olarak sinema hayatına atılmıştır. Bu çalışma onun montaj tekniğine dair yeni şeyler öğrenmesini sağlamıştır. Lenin’in desteğiyle, Mayıs 1922’de Vertov, ünlü *Kino-Pravda* (Film Gerçeği) haber dizisi serisini düzenli yayımlamaya başlamıştır. *Kino-Pravda*, demiryolu operatörlerinin ve tramvay hatlarının yeniden inşasını, havaalanı ve hastanelerin yaratılmasını kameraya kaydetmiş, toplanan görüntülerin kurgu yoluyla birleştirilmesiyle yeni toplumun değişme süreci hakkındaki gerçek süreci seyirciyle paylaşmanın yolunu açmıştır. Daha sonraki üretimleri de yine işçileri ve onların gerçek görüntülerini içeren yapımlar olmuş, Çarlık Rusya’dan

⁶¹ Kristin Thompson, “Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s”, Anna Lawton (ed.), **The Red screen: politics, society, art in Soviet cinema**, Routledge, 1992, s.44.

⁶² David C. Gillespie, **Early Soviet cinema: Innovation, ideology and propaganda**, Londra: Wallflower Press, 2000, s.6.

⁶³ Denise J. Youngblood, **Soviet Cinema in the Silent Era: 1918–1935**, University of Texas Press, 1991, s.25.

S.S.C.B.'ye büyük dönüşümler gerçekleştiren bir ülkenin işçilerini kameraya dolaysız bir şekilde kaydeden önemli bir yönetmen olarak öne çıkmıştır.

Yeni kurulan S.S.C.B.'nin genç kuşak sinemacılarından bir diğeri ise Eisenstein'dır. Eisenstein ilk filmi *Grev* (Stachka, 1925) ile Marksist ideolojinin temelinde olduğu, sınıf çatışmasını beyaz perdeye yansıtan bir üretimle Sovyet sinemasına adım atmıştır. Eisenstein'ın filmdeki genel amacı Sovyet işçi sınıfına geçmişin eşitsizliklerinden kurtulmak için kötü koşulları protesto ederek birleşmelerini öğretmek olmuştur. Tiyatro geçmişi ve Kuleshov'un kurgu anlayışıyla sinemasını birleştirmeye çalışarak, seyirciyi şok etmeye yönelik, ajitatif özellikler içeren yapımlar ortaya koymuştur.⁶⁴ Fabrika bacalarından sonra *Grev*'de görülen ilk insan imajı, şişman, kıkırdarak gülen tipik bir burjuva patronudur. "Genel Müdür" kartı onun görevini tanımlamakta, çevresi ise bir ofisin sallanan kapıları boyunca ileri geri akan kâtip trafiğinin bir görüntüsü ile kurulmuştur.⁶⁵ Burjuva karakterlerin aksine, işçilerin hareketleri atletik ve akıcıdır. İşçilerin doğal ve kolay görünen davranışları, kapitalist yöneticilerin ve temsilcilerin tuhaflığından farklıdır.⁶⁶ Eisenstein'ın en önemli eseri ise *Potemkin Zirhlisi* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) olmuştur. Filmde Çarlık döneminde gerçekleşen 1905 Devrimi anılarak, savaş gemisinde ortaya çıkan bir grevin kentteki işçileri ve köylüleri nasıl harekete geçirdiğine odaklanılmış, bu olay ise 1917 Ekim Devrimi'ne yol açan merkezi bir olay olarak tasvir edilmiştir. Eisenstein sinemasında bireyler veya yıldızlar değil, tarih ve tarihte yaşanan olaylar ana sürükleyici unsurdur. Eisenstein, özellikle çarpıcı kurgu anlayışıyla izleyicinin beyaz perdede yaşananların yüceliğini ve insanda uyandırdığı duyguları tam olarak algılamasına yardımcı olur.

Dovzhenko ise *Arsenal* (1929) ve *Toprak* (Zemlia, 1930) filmleriyle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyet tarihinin çalkantılı dönemini anlatmaktadır. Dovzhenko izleyiciyi çarpıcı görüntülerle değil, lirik görüntülerle etkilemeye çalışır. "Toprak", tarım alanlarına, tahıl toplayan insanlara, büyükbaş hayvanların arasında duran çiftçilere odaklanarak, kolektif çiftliklerde tahıl toplama ve işleme süreçlerine kamerasını

⁶⁴ Douglas Gomery ve Clara Pafort-Overduin, *Movie history: A survey*, Taylor & Francis, 2011, s.119.

⁶⁵ James Goodwin, *Eisenstein, cinema, and history*, University of Illinois Press, 1993, s.39.

⁶⁶ James Goodwin, age, s.41.

çevirmektedir. Böylece tarım işçisinin yaşantısına odaklanarak, S.S.C.B.’de tarım işçisinin görünümüne dair bir imaj sunar.⁶⁷

Çalışmanın sonunda işçi sınıfının sinemanın başlangıcından beri bazen bilinçsiz bazen de sonuna kadar bilinçli, politik, sınıf karakterini olabildiğince yansıtan bir temsille beyaz perdede kendine yer edindiği açıkça görünür. A.B.D.’nin sessiz sinema yıllarında sınıf mücadelesini gerçekçi bir dille yansıtan yapımlar, genç S.S.C.B.’nin henüz kuruluş yıllarında ortaya çıkan yönetmen kuşağı, İngiltere’de sansüre rağmen “gerçekçilik” olgusunu sahiplenen yönetmenler bu durumun en büyük kanıtıdır. Genç’in de ifade ettiği gibi “*sinemanın başlangıç imgelerinden birinin tesadüfî kahramanları işçiler, siyah beyaz dönemde bilinçli bir biçimde ancak bir sistem sorgusuyla sinemada yer alırlar.*”⁶⁸

Genel olarak sessiz dönemde, işçi sınıfından karakterleri merkeze yerleştiren filmlerde, işçi sınıfının kendi deneyimlerinin ve kendi mücadelesinin etkisiyle eşitlikçi, hümanist ve dayanışmacı imgelerin sıklıkla kullanıldığı, hatta sınıf mücadelesi üretimin merkezindeyse bu imgelerin daha da görünürlük kazandığı ifade edilebilir.⁶⁹

Sinema tarihinde işçi sınıfı görünümlerine bakıldığında filmi kimin çektiği ve yapımcılığını üstlendiği de işçi sınıfının temsili açısından büyük rol oynamaktadır. Burjuva sınıfının elinden çıkan üretim, işçi sınıfını belirli kalıplar içerisine sıkıştırıp kendisine tehlike yaratmayacak bir temsil içerisine hapsettiği için ortaya daha karmaşık bir temsil ağı çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, işçi sınıfı temsillerinin olumlu açıdan gösterildiği birçok filmde de yönetmen veya ülkeye göre oldukça farklı imajlar üretildiği söylenebilir. S.S.C.B.’de ideolojiye uygun “Bolşevik” işçiler görünürken, İngiltere’de sansürün de etkisiyle gerçekçi bir şekilde işçi sınıfı yaşamı kamera altına alınmış, A.B.D.’de ise kurmacayla gerçeğin karıştığı, adeta bir savaş alanına dönen temsil kavgalarının yaşandığı bir süreçten geçilmiştir. Bu odak çerçevesinde çalışmanın devamında, sinemanın ilk yıllarında işçi sınıfı görünümleriyle daha sık karşılaşılan diğer akımlar, gruplar ya da film türleri incelenmektedir.

⁶⁷ Douglas Gomery ve Clara Pafort-Overduin, age, s.124 – 125.

⁶⁸ Seray Genç, age, s.165.

⁶⁹ Seray Genç, age, s.167.

2.3. Dünya Sinemasında İşçi Sınıfının Sinemadaki Görünümlerine Genel Bir Bakış

Dünya sinemasında işçi sınıfına odaklanan, iş yerinde ya da gündelik hayatta işçi sınıfının yaşamından kareler sunan birçok film yapılmaya devam edilmiştir. Bu filmler bazı ülke ve akımlarda tekil örneklerle sınırlı kalırken, diğer örneklerde ise işçi sınıfını ele alan filmler, akımın veya yönetmen grubunun tümünün eserlerine sirayet eden ve şekillendiren bir konuma yerleşmiştir. Bu akım veya gruplar arasında İngiliz Belgesel Okulu, işçi sınıfının kent yaşamındaki görünümünün ilk örneklerini yansıtan kent senfonileri, II. Dünya Savaşı sonrasında yerlebir olan İtalya’da işçi ve yoksul kesimi gerçekçi bir şekilde seyirciye gösteren İtalyan Yeni Gerçekçiliği, devrimci Latin Amerika’nın bir örgütlenme aracı haline gelen sinemayı politikleştiren Üçüncü Sinema ve Cine Liberacion, Latin Amerika ülkesi Brezilya’nın yoksul köylü ve işçisine kamerasını çeviren Brezilya Yeni Sineması (Cinema Novo), işçi sınıfının gündelik yaşantısını ele alan Özgür Sinema ve son olarak Amerikan “Newsreel” hareketi görülebilir. Önemli eserleri sinema tarihine kazandıran ve işçi sınıfını beyaz perdede görünür kılan bu akım ve grupların incelenmesi, işçi sınıfının sinemadaki temsili tartışmalarına dair önemli bir katkı sunacaktır.

2.3.1. İngiliz Belgesel Okulu

Belgesel filmin toplumsal bir anlam taşıması, İngiliz Belge Okulu ve bu hareketin en önemli isimlerinden John Grierson’un sinemaya adım atmasıyla başlamaktadır. Hareketin ortaya çıktığı dönemde, dünya toplumsal dönüşümlerin eşiğinde olduğu söylenebilir. Almanya’da Nazilerin, İtalya’da faşist Mussolini’nin, İspanya’da ise Cumhuriyetçi hükümet ile Franco güçleri arasında başlamak üzere olan iç savaş, S.S.C.B.’nin iç bunalımları ve sosyalizme geçiş hamleleri bütün dünyada siyasi bir buhran doğurmuştur. Bir yandan da sinemada sese geçiş süreci başlamış, dünyayla beraber sinema sanatı da büyük bir değişimin içinden geçmektedir.

Dolayısıyla İngiliz Belgesel Okulu’nun hem sinemadaki teknik değişimlerin hem de dünyadaki politik dönüşümlerin içine doğduğu önemli olarak ifade edilebilir. Sinemadaki her eğilim, dönemin sosyal ve politik özelliklerini yansıtır ve sinemanın özgün bir biçimi olan belgesel, sosyal duygu ve felsefi düşüncenin kurmaca filmlerde yer

alan eğlence motiflerinden amaç ve biçim açısından oldukça farklı olarak, sosyolojik, politik ve eğitimsel gereksinimlerin sonucunda ortaya çıkmıştır.⁷⁰

İngiliz yönetmen, yapımcı, yazar John Grierson ve İngiliz Belgesel Film hareketi, Britanya'nın "bütünsel olarak sinemaya en büyük katkısı" olarak görülebilir. John Grierson'un öncülüğünü üstlendiği bu hareket 1930'larda ortaya çıkmış, içerikte gerçekçilik kavramına ve sıradan insanların günlük deneyiminin dramatisasyonuna adanmıştır. Bunlardan birkaçı, özellikle Harry Watt ve Alberto Cavalcanti gibi isimler, Ealing Stüdyoları için çalışmaya başlamış ve o zamandan beri belgesel etki üzerine uzun metrajlı film yapımına yol açmışlardır.⁷¹

Bu hareket esasen gerçeklikten uzaklaşan ve kaçışçı bir eğlence aracı olarak işlev gören Hollywood filmlerinden farklıdır, zira hareketin öncelikli olarak sinemaya bakışı "ciddi, kararlı, anlatan ve öğreten", zihinleri meşgul eden özelliklerini taşımaktadır. Grierson'un belgesel film çekmekteki amacının sonraki kuşaklara, akımlara yol gösterdiği, belgesel sinema yapımını ise gerçek anlamda ortaya çıkararak bu biçimin önünü açtığı ifade edilebilir. Ancak İngiliz Belgesel Film hareketini anlamak için önce belgesel ve belgesel sinemanın ne olduğunu ifade etmek gereklidir.

Belgesel sinemanın gerçek başlangıcı sayılabilecek üretimlerin A.B.D.'de Flaherty'nin *Nanook of the North*'u (1922), Dziga Vertov'un S.S.C.B.'de 1923 yılı civarında başlattığı çalışmalar, Fransa'da Cavalcanti'nin *Rien que les heures* (1926) adlı yapımı, Ruttman'ın *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* (1927) filmi ve son olarak İngiltere'de Grierson'un *Drifters* (1929) filmi olduğu söylenmektedir.⁷²

"Belgesel" terimi, sinemanın erken dönemlerinde ortaya çıkmış olmakla birlikte, on dokuzuncu yüzyıl sonunda yapılan ilk sinema çalışmalarında ilk kez gerçek hayattaki olayların hareketleri resimleri kaydedilmeye başlandığında, bazı yapımcılar "belgesel" olarak adlandırdıkları şeyi aramıştır. Diğer insanlar filmlerine "eğitici", "merak" veya "seyahat" filmleri demeyi tercih etmiştir.⁷³ Belgeselin günümüz anlamında

⁷⁰ Paul Rotha, **Documentary Film**, New York: W. W. Norton & Co., 1939, s.115.

⁷¹ Anthony Aldgate ve Jeffrey Richards (2009). **Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present**, IB Tauris & Company, 2009, s.58.

⁷² Paul Rotha, *age*, s.77.

⁷³ Patricia Aufderheide, **Documentary film: A very short introduction**, Oxford University Press, 2007, s.2.

nasıl kullanıldığının ve ne olduğunun ilk tanımını, John Grierson yapmıştır. İsim olarak “documentarie” kelimesi her ne kadar Fransızlar tarafından seyahat filmleri için kullanılsa da Grierson 1926 yılında yayımlanan The Sun gazetesinde Flaherty'nin *Moana* (1926) adlı yapımı hakkında yayımlanan bir yazısında bu tanımı kullanarak, belgesel için yeni bir anlam ortaya koymuş ve daha sonrasında da belgeseli “gerçeğin yaratıcı işlenmesi” olarak tanımlamıştır.⁷⁴

Grierson'un bu tanımı çeşitli araştırmacılar tarafından Flaherty'nin olgusal film yapıcılığından ayırma girişimi olarak görülür. Bunun yanı sıra, Fransızların kullandığı belgesel tanımının başka bir şeyi temsil ettiğine değinmekte fayda olduğu ifade edilebilir. Bu terim, açıkça zamansal bir referansı ima etmektedir, gerçek, mevcut bir olay ya da yakın zamanda gerçekleşen bir gündemi açıklamak için kullanılmaktadır. Avrupa'da kullanılan bu terim, dar anlamlı bir yapıya sahip olmakla birlikte haber ve olay filmlerinin erken biçimlerine işaret etmektedir.⁷⁵

Grierson, belgesel sinema alanında birçok üretim gerçekleştirmiştir. Özellikle makaleleri, bu yeni alanın gelişimi için büyük ilerlemeler sağlamıştır. Örneğin, Grierson'un *İlk İlkeler*'i (First Principles) sinema tarihinin en çok yeniden yayımlanan makalelerinden biridir. “Cinema Quarterly” dergisinin 1932 ve 1934 yılları arasında üç farklı sayısında bölümlerin farklı başlıklar taşıdığı makale dizisi, Rotha ve Manvell gibi araştırmacılar tarafından defalarca ön plana çıkarılmıştır.⁷⁶

Grierson'u belgesel sinema çalışmalarını en çok etkileyen olgu, aldığı eğitimidir. Grierson, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Glasgow Üniversitesi'nde sosyoloji bölümünde ve daha sonra 1920'lerin ortalarında iki yıl boyunca A.B.D.'de Chicago Üniversitesi'nde okumuştur. Amerika'da Walter Lippmann'la tanışan ve etkilenen Grierson, etkili bir siyasi örgütlenme modeli olarak liberal demokrasi konusunda aşırı derecede şüpheci olan Lippmann'ın aksine, halk eğitimini sağlamanın demokratik süreçleri ve kurumları destekleyebileceğine inanmıştır. Grierson'a göre, bunu başarmanın en etkili yolu film, sinema sanatıdır. 1927'de İngiltere'ye döndükten sonra Grierson,

⁷⁴ Rekin Teksoy, *age*, s.314.

⁷⁵ Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema*, New York: Routledge, 2010, s.6.

⁷⁶ Ib Bondebjerg, *age*, s.270.

çeşitli gazete ve dergilerde dersler ve denemeler yoluyla dile getirdiği bir belgesel sinema teorisi geliştirmeye başlamıştır.⁷⁷

1930'ların ortalarından itibaren belgeselin sosyal ve eğitimsel rolü Grierson'un düşüncesinde ve yazılarında ön plana çıkmıştır. Belgesel sinemanın biçimsel özelliklerinden ziyade, sinemanın iyi bir yurttaşlığın geliştirilmesi için hayati bir araç olduğu ve belgeselin asıl amacının toplumsal süreçleri halka açıklamakta yattığı fikirleri üzerinde çalışmıştır. Grierson, “kamu hizmetlerini ve kamusal amaçları ön plana çıkarmak için” sinemanın eğitim amaçlı kullanılabileceğini ve bu konuda diğer sanat dallarından daha güçlü olduğunu ifade etmiştir. Grierson’un özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasındaki yazıları sinemadan çok demokratik sosyal süreçlerin doğasına odaklanmış, bu olgunun sinemayla bağlantısını nadiren kurmuştur.⁷⁸

Grierson’un belgesel sinemaya dair düşünceleri asla sabit kalmamıştır. Düzenli olarak gelişen ve belgesel sinemanın kendisinin de değişen koşullara uyum sağlaması gerektiğini savunan Grierson, belgeseli “gerçek dünyaya açılan bir pencere” ve “yeni ve hayati bir sanat formu” olarak görmektedir. Kurmaca filmler çekmek yerine, günlük yaşantıyı kameraya almanın, “yaşayan bir hikâyeyi fotoğraflamak” olduğunu düşünmüştür. Ona göre, belgesel gerçek sahneleri ve yaşam öyküsünü görüntülemeli, doğal oyuncular ve doğal bir sahne kullanılmalı, öyküler ve belgeselin araçları gerçek yaşamın içinden gelmelidir. Bunun sonucunda sinemasal yaratıcılığın ortaya çıkabileceğini ifade eden Grierson, 1920'lerin Sovyet sinemasına hayran kalmış fakat *Potemkin Zirhlisi*'nden ziyade, Victor Turin'in *Türksib* (1929) gibi Trans-Sibirya Demiryolunun inşası hakkında yapılan filmlere daha çok önem vermiştir.⁷⁹

1920'lerde ve 1930'ların başında Sovyetler Birliği'nde çalışan Dziga Vertov, Esther Shub, Mikhail Kalatazov, Victor Turin ve benzer isimlerin belgesel çalışmaları da Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu'nu etkileyen önemli üretimlerdir. Bu yönetmenler belgesel sinema formunu, dünyayı yeniden incelemenin ve görmenin bir yolu olarak algılayıp sonraki çalışmalara öncülük etmiş, avangart denemeler ve teknik üzerinde

⁷⁷ James Chapman, *A New History of British Documentary*, Londra: Palgrave Macmillan, 2015, s.48.

⁷⁸ James Chapman, age, s.49.

⁷⁹ James Chapman, age, s.49.

yoğunlaşmışlardır. 1930'ların İngiliz Belgesel hareketi de bu isimleri ve çalışmalarını örnek alarak, devletin ihtiyaçlarına yönelik belgesel film yapımına katılmış, John Grierson önderliğinde Basil Wright, Harry Watt, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha, Humphrey Jennings gibi çok sayıda film yapımcısının kariyeri başlamıştır.⁸⁰

İngiliz Belgesel Okulu'nun ilk filmi, Grierson'un yönettiği, görüntü yönetmenliğini Basil Emmot'un üstlendiği 40 dakika uzunluğundaki *Drifters* (1929) adlı filmidir. Film, Kuzey Denizi'ndeki ringa balığı avcılarını anlatan film, balıkçılık becerilerini ve tekniklerini sergileyen işçilere odaklanarak onları yüceltmektedir. Teknelerde ve limanda çalışan işçiler geleneksel işçi sınıfına ait figürlerdir.

Grierson, bu filmin yapımı için, dönemin ticaret bakanlığı olarak işlevlenen Empire Marketing Board'un başkanı Stephen Tallents'tan "ülkeyi ve kurumları tanıttacak filmler" yapılacağı vurgusuyla destek sağlamıştır. *Drifters*, 1929'un Kasım ayında London Film Society'de (Londra Film Derneği) yapılan gösteriminde Potemkin Zırhlısı da gösterilmiş, etkinliğe Eisenstein da katılmıştır. *Drifters*'in başarısı üzerine, Grierson, aralarında Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Harry Watt, John Taylor, Edgar Anstey, Stuart Legg'in de bulunduğu genç kuşakla çalışmalarını ortaklaştırmış, devlet fonlarıyla belgesel çekmeleri için teşvik etmiştir.⁸¹

Topluluk, işçi sınıfını kadrajına alan birçok önemli yapıma imza atmıştır. *Industrial Britain* (1933, Robert Flaherty) ise topluluğun en önemli filmi sayılabilir. Endüstriyel İngiltere'nin çalışan sınıfına odaklanan filmde geleneksel işçi sınıfının emeği sosyal olarak yararlı ve ortak çıkarlara hizmet eden bir temsille gösterilir. *Coal Face* ise (1935, Alberto Cavalcanti), maden içindeki zorlu çalışma koşulları ve madencilerin bireysel deneyimleri hakkında daha ayrıntılı bilgiler vermenin yanı sıra, kömür üretimi hakkında da genel bilgi vermektedir. *Housing Problems* (1935, Arthur Elton, E.H. Anstey) gecekondu meselesi ile ilgilenmektedir. Ayrıca bu film İngiliz sinemasında ilk kez, işçi sınıfından insanların ekranda kendisini anlatmasını sağlamıştır. *Night Mail* (1936, Harry Watt, Basil Wright) filmi de Genel Postane'nin (İngiliz kamu kurumu) çalışmalarını merkezine alır. *Enough to Eat?* (1936, Edgar Anstey) ise açlık ve yetersiz

⁸⁰ Bill Nichols, **Introduction to documentary**. Indiana University Press, 2010, s.28.

⁸¹ Rekin Teksoy, age, s.314.

beslenme sorunlarını merkezine alır. Son olarak *Today We Live* (1937, Ruby Grierson, Ralph Bond), bir Galler maden topluluğunda işsizliğin neden olduğu sosyal sorunlara değinmektedir.⁸²

Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu'nun çoğu ismi savaş zamanında bakanlık tarafından kurulan Crown Film Unit bölümünde çalışmıştır. Bu dönemde hareketin işçi sınıfına daha az odaklandığı, daha çok savaş halindeki İngiltere'nin birlik ve bütünlüğünü sağlayacak, Kraliyet Hava Kuvvetleri (RAF) gibi ordu birliklerine odaklanacak *Lion Has Wings* (1939) gibi filmler üretilmiştir. *London Can Take It* (1940) ve *Listen to Britain* (1942) gibi kısa belgesellerle hareket propaganda filmlerine yoğunlaşmıştır. İngiliz sinemasındaki bu gerçekçi eğilim sonraki yıllarda yine bu ülke ile anılacak ve çalışmanın ilerleyen bölümünde detaylı incelenecek olan Özgür Sinema hareketini de etkileyecektir.

2.3.2. Kent Senfonileri

Sinemanın hızlı bir yükselişe geçtiği 1920'lerin başlarında yeni bir tür olan kent senfonileri, kültürel modernizmin zirveye çıktığı ve sinemanın sessiz çağının devam ettiği dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu filmler, kentin ruhunu yakalamaya ve kayıt altına almaya çalışırken bir şehrin içindeki gündelik yaşamın portresini sunan şiirsel, deneysel belgeseller olarak tanımlanabilirler. Yapımları üzerinden yüz yıllar geçmesine rağmen kent senfonileri, bugünkü araştırmalar için dönemin gündelik yaşantısını ve kent yaşamının inceliklerini günümüze taşıyan önemli belgeler olarak varlığını sürdürmektedir.

Şehir senfonisi türünde çekilmiş filmlere bakıldığında çoğunluğunun izlenimci, müzikal ve şairane özellikler taşıdığı görülmekle beraber, dönemin modernizmi savunan ve geçmişin estetik değerlerini reddedip makineleşme düşüncesi ile yaşamın hızını temel alan fütürizm gibi popüler sanat akımlarından etkilendikleri de ifade edilebilir.⁸³

Şehir senfonisi olarak adlandırılacak en eski örnekler 1920'lerin başlarına, iki temel çalışmanın yayınlandığı tarihe dayanmaktadır. Bunlardan birincisi, 1919'da tasarlanan, 1920'de çekilen ve 1921'de gösterimini gerçekleştiren New York'un on

⁸² James Chapman, age, s.44

⁸³ Şermin Tağ Kalafatoğlu, "Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları", *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, No:10, (63-83), 2016, s.71.

dakikalık modernist bir kutlaması olan Sheeler ve Strand'ın *Manhatta* adlı filmidir. İkincisi, László Moholy-Nagy'nin senaryosu olan *A nagyvárosdinamikája* (Dynamic of the Metropolis, 1921-1922), kentsel-endüstriyel ikonografisi ve “temponun optik düzenlemesi”ne dikkat edilmesi sonraki yıllarda Avrupa şehir senfonisinin biçiminin kodlanmasına yardımcı olmuştur.⁸⁴

1920'ler ve 1930'lar, şehir filmleri, şehir şiirleri veya daha yaygın olarak şehir senfonileri olarak etiketlenmiş düzinelerce filmin yükselişini ve gelişimini görmüştür. Bu dönemin en bilinen örnekleri olarak Pippo Oriani ve Corrado D'Errico'nun filmi *Velocità* (1930/1931), Corrado D'Errico'nun *Stramilano* (1929/1930); Mikhail Kaufman ve Ilja Kopalin'in *Moskva/Moscow* (1928) isimli çalışması, Henri Chomette'nin *Jeuxreflets et de la vitesse* (1925); René Clair'in *La Tour* (1928) filmleri, *Manhatta* (Paul Strand and Charles Sheeler, 1921), *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Berlin: Symphony of a Great City, Walter Ruttmann, 1927), *Chelovek s kinoapparatom* (Man with a Movie Camera, Dziga Vertov, 1929), *Regen* (Rain, Joris Ivens and Mannus Franken, 1929), ve *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) adlı filmler görülebilir. Bu filmler, modern şehrin belgesel görüntülerini soyut, şiirsel, mecazi ve ritmik şekilde ele alarak avangart, kurmaca dışı filmin icat edilmesine yardımcı olmuştur. Şehir, bu filmlerde hikâye için salt bir zemin olarak hizmet etmek yerine, filmin kahramanıdır, filmin biçimi olan ana odağı, itici gücüdür.⁸⁵

Kalafatoğlu'nun Penz'den aktardığına göre şehir senfonilerinin 1920'lerde ortaya çıkmasında etkili olan çeşitli etmenler, Lumière Kardeşler'in kameramanları çeşitli ülkelere göndermesi ve bunun sonucunda bir çok şehir filminin çekilmesi, fotoğrafın erken dönemlerinde popüler olan şehir portreleri ve şehrin hareketini fotoğraflama imkanının kameranın icadıyla devam etmesi, şehirlerin çok hızlı gelişip büyümesi ve sanayileşmesi, 1910 – 1920 arasında şehirlerin modernlikle bağlantısının fikri olarak kurulması, modern dünyada şehir kavramının yarattığı imajla çalışmaya hevesli olan film

⁸⁴ Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik, “Introduction: the city symphony phenomenon 1920–40”. Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (ed.), **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars** içinde (3-42), Routledge, 2018, s.5.

⁸⁵ Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik, age, s.3.

yapımcıları, şehirlerin; fütürist hareketin etkisiyle, şehir hareketliliğinin filmler aracılığıyla yansıtılmaya, kaydedilmeye çalışılması gibi olgulardır.⁸⁶

Sinemanın ilk yıllarında şehir senfonileri, modernizmle bağlantılı bir şekilde şehirlere ve makineleşme süreci sonucunda ortaya çıkan gelişime dair olumlu görüşlerin bir sonucu olarak görülebilir. Makineleşme sürecinde avangart film yönetmenlerinin en çok dikkatini çeken kamera olmuş, bu yapımcılar kameranın neler yapabileceğini deneyerek sinema dilinin sınırlarını zorlamıştır. Bu süreçte sürrealizm ve fütürizm gibi sanat akımlarıyla yakın ilişki kuran şehir senfonileri, modern şehrin endüstriyel gelişimi ve klasik müziği bir araya getirmekte, birbirinden ayrı ifadeleri bir bütün içinde organize etmektedir.⁸⁷

Şehir senfonilerinin “müzikal” kısmının, metropol hayatının yarattığı sesler bütününden ortaya çıktığını belirten Ling;

“Beklenti, kentli izleyicinin metropolde gündelik yaşamının sessel ortamından çıkan ve onunla rezonansa giren seslerin “senfonisini” tanıyacağıydı. Dahası, modern metropolün ritmi ve hızının ve “hareketli dünya”nın modern gösterisinin yoğun hissi, “görsel ritme” dayanan bir montaj tekniği ile yaratılmış ve geliştirilmiştir. Görsel unsurlar, durağanlık ve hareket, kamera açılarındaki değişimler, ara yazılar, müzik yapısı ve hızlı montaj arasındaki değişimlerle vurgulanan yoğun tempo ve tempo hissi, müzikalite ve dinamik bir akustik ortamını güçlü bir şekilde uyandırmaktadır.”⁸⁸

İfadelerini kullanarak kentleşme, makineleşme ve müzik (ritim) arasındaki şehir senfonilerini yaratan güçlü bağı açıkça ortaya koymaktadır.

Avangart ve kurmaca dışı filmlerin çeşitli yönetmenler tarafından neden tercih edildiğini incelemek, dönemin koşullarını anlama çabasını da içermektedir. Kovacs’a

⁸⁶ Penz’den aktaran Şermin Tağ Kalafatoğlu, age, s.69.

⁸⁷ Şermin Tağ Kalafatoğlu, age, s.69.

⁸⁸ Ling Zhang, “Rhythmic movement, the city symphony and transcultural transmediality: Liu Na’ou and The Man Who Has a Camera (1933)”, *Journal of Chinese Cinemas*, vol.9:1, (42-61), 2015, s.44.

göre, şehir senfonilerinin ortaya çıkışı, deneysel sinemanın ve sinemasal estetik tartışmalarının yoğunlaşmasıyla beraber gerçekleşmiştir. “Pure Cinema” hareketini destekleyen sanatçılar, sinemayı edebi ve dramatik biçimlerin doğal parçalar olmadığı katıksız bir görsel sanat olarak görmüştür. Bu sanatçılar, kameranın kendisine ve onun teknik yanlarına odaklanmış, 1920’lerin sonunda ise Walter Ruttmann, Jean Vigo ve Dziga Vertov gibi yönetmenler ‘pure cinema’ estetiğini klasik anlatı sinemasına bir alternatif olacak şekilde, gerçekliğin ‘geleneksel’ temsilinin dışında bir seçenek olarak görmüşlerdir.⁸⁹ Fakat gerçeklik tartışmalarının yanında diğer yönetmenlerin ve eleştirilenlerin dikkatini çektiği, şehir senfonilerinin siyasal gözlem gücünün zayıf olduğuna dair eleştiriler de mevcuttur. Örneğin Grierson,

“Senfonistler, müşterek olguları çok hoş sekanslara dönüştürmenin bir yolunu buldular. “...” Ancak kitle ve hareket üzerine yoğunlaşmalarıyla, daha büyük yaratıcı işlerden kaçınma eğilimindedir ve kişinin kalbinde, düşük ücretli emek ve anlamsız üretim meselesinden kaçınılmasından daha rahat ne olabilir?”⁹⁰

yorumuyla şehir senfonilerinin kent yoksullarını ve emekçilerin durumlarını yansıtmaktan geri durduğunu ifade etmektedir.

Şehir senfonileri, ortaya çıktıkları dönemi yansıtan ve onun güncel gerçeklikleriyle nesnel bir bağ kuran önemli yapımlardır. Şehir senfonilerinin ortaya çıktığı döneme bakıldığında, 1920’li yıllar aynı zamanda Avrupa’da büyük bir sanayileşme hamlesinin gerçekleştiği, kentli nüfusun ve kentli işçi sınıfının sayısında artış yaşanan bir dönem olarak görülebilir. Bu dönemde önceki yüzyılda zirveye ulaşan Sanayi Devrimi’nin makineleşmenin önünde açtığı yol, film yapımcılarının bu hızlı gelişmeye karşı yoğun bir merak ve kayda alma isteği ile kent ve kent yaşantısının görsel kayıt altına alınmasına neden olmuştur.

Şehir senfonileri ve işçi sınıfı arasındaki bağın, şehrin hızını ve hareketini sağlayan unsur olan, kent yaşamında varlığını hissettiren kentli çalışanların bu

⁸⁹ András Bálint Kovács, **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, Ertan Yılmaz (çev.) Ankara: De Ki Yayınları, 2010, s.19.

⁹⁰ Forsyth Hardy ve John Grierson, **Grierson on documentary**, Univ of California Press, 1971, s.151.

üretimlerde büyük bir yer kaplamasıyla beraber kurulduğu söylenebilir. Zira, şehir senfonilerini üreten sanatçıların, kentin kılcal damarlarını oluşturan fabrikalar, topluma taşıma araçları, dükkanlar, yükselen çok katlı binalar gibi etmenleri kameraya alırken, bu yerlerde çalışan kentli işçi sınıfını da kameraya aldıkları ifade edilebilir. Zira hem kentin sanayileşmeyle beraber artan kent yaşamının hızlanması olgusu hem de makine ve işçi sınıfı arasındaki üretimsel ilişkinin varlığı işçi sınıfının iş başında ya da şehir yaşantısının içindeki görünümünü şehir senfonilerinde görebilmemizin temelini atmıştır. Bu nedenle şehir senfonilerinde işçi sınıfı görünümünü anlayabilmek amacıyla dönemin filmlerindeki temsil ilişkilerini incelemek oldukça önemlidir. Bu nedenle, çalışmada incelenecek olan filmlerde işçi sınıfının temsillerine yakından bakmak gerekmektedir.

Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (Berlin: Symphony of a Great City, Walter Ruttmann, 1927) işçi sınıfının kent yaşamındaki rolünün açık bir şekilde görüldüğü şehir senfonilerinden birisidir. Issız sokakların işe gitmeye çalışan insanlarla dolması, şehri bir organizma olarak yansıtmaktadır. Filmin kent yaşamının hızını yansıtan ve buna odaklanan kurgusunun yanı sıra kentin ihtişamının gizlediği ağır iş yükü, filmde kendini belli eder. Kameranın şehrin hangi bölgesine odaklandığı, en nihayetinde politik bir anlam taşımaktadır. Berlin'deki kentli kitlelerin filmsel temsilini anlamak için, filmin açılışı sırasında ve şehrin gün doğumundaki atmosferik görüntülerinde açıkça görülen estetikleşme sürecini yeniden çözümlenmek gerekir. Filmin ilk görüntüleri, izleyiciyi tarihi şehir merkezinin çeşitli yüksek açılı çekimlerinden tipik bir işçi sınıfı mahallesindeki boş sokaklara taşıyan bir dizi hızlı geçiş ile başlamaktadır. Film, Berlin kentinin uyanışını, önce mavi yakalıların daha sonrasında ise beyaz yakalı işçilerin ve patronların işe başlamasını gösterirken işçilerin iş yerlerine ulaşım yöntemleri, öğle arasında yenilen yemekler gibi anlardan sınıfsal pratikleri ve mekansallıkları ele alıp, daha sonrasında iş saatinin sona ermesiyle Berlin'de başlayan gece yaşantısını şiirsel bir bakış açısıyla yansıtmaktadır.⁹¹ Öztürk, filmde yer alan sahnelerde işyerlerine hızlı adımlarla yetişmeye çalışan insan toplulukları, askerlerin geçit törenleri, fabrikalara kitlesel üretim için bekçilerin gözetiminde kitlesel bir giriş yapan insanlar, fabrika makinelerinin hareketi, Taylorizmin kurallarına bağlı olarak hızlı ve dakik çalışma zorunluluğu; uçak, asansör,

⁹¹ Jiri Kolaja ve Arnold W. Foster, "Berlin, the Symphony of a City' as a Theme of Visual Rhythm", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol.23(3), (353-358), 1965, s.353.

telefon, otomobil, telgraf, günlük gazete, elektrik, film görüntüleri gibi modern çağa özgü hareket ve objeler filmin temel motivasyonlarını oluşturduğunu ifade ederken, ulaşımı sağlayan tren, tramvay, otomobil, hatta at arabalarının da şehir içi ve kentler arası bağlantıyı gösterdiğini vurgular.⁹² Film beyaz yakalı işçileri 1920'lerin sonlarında Berlin'de baskın yeni sosyal sınıf olarak sunar.⁹³

Sınıfsal çatışmayı yansıtan bir diğer film olan *Halsted Street* (1932, Conrad Friberg), Chicago şehrindeki yoksul ve işçi sınıfı bölgeleri ile zengin mahalleler arasında soyut bir sınır çizen Halsted Caddesi'ni merkezine almaktadır. Film, Chicagolu işçilerin derneği olan Workers Film ve Photo League desteği ile işçi hareketinde önemli bir rol üstlenen Conrad Friberg tarafından yönetilmiştir. 15 dakikalık belgeselde Friberg, Halsted caddesi boyunca işçi sınıfı mahallelerinde yaşam koşullarını kameraya almıştır. Filmde paltolu genç bir adam figürü öne çıkmaktadır. Onu diğer yayalardan ayıran bir hızla yürüyen adam, kamera tarafından izlenmekte, kamera adamın hareketleri sağdan sola göstererek onun yürüyüşündeki yön duygusunu seyirciye vermektedir. Film boyunca tekrarlanan bu yürüyüş, çeşitli mahalleleri odağına alan 13 ayrı çekimde yer alarak, filmdeki topografyaları birbirine bağlayan bir bağ görevi üstlenmektedir. Halsted Caddesi bu kentsel alanı yapılandırır; mahalleleri birbirine bağlar, ama aynı zamanda uzak tutar. Paltolu adam figürü, caddeleri bir nihai hedefe ulaşmak için arşınlarken, filmin hızı da figürün hızıyla birlikte filmin sonuna doğru artmaktadır. Filmin sonlarına doğru paltolu adam, sokak köşesinde durmaktadır. Kamera, figürün bakış açısına kesme yaptığında, onun nihai hedefinin neresi olduğu ortaya çıkar: Halsted Caddesi'nde gerçekleşen bir eylem. Conrad, işçi sınıfıyla dayanışmayı belli eden bir şekilde yumruğunu kaldıran adama döner, adam sonrasında kadrajdan çıkar. “Çetelere Ölüm”, “Ölmemeliler” (A.B.D.'de Afro-Amerikan topluluğa yönelik ayrımcı bir davayı protesto etmek amacıyla yazılmış bir pankart) pankartları dikkat çekmektedir. Daha geniş bir çekimde göstericiler pankart ve dövizlerle, kadrajda hareket eder: Pankartlarda yazan yazılar, “Afro-Amerikan İşçilere Karşı Ayrımcılığı Reddediyoruz” ve “Nakdi Yardım” gibi sloganları içermektedir. Pankartlarla yürüyen kadın ve çocuklara kamera döndüğünde “Ayakkabıya

⁹² Mehmet Öztürk, *Sine-masal kentler: Modernitenin iki "kahramanı" kent ve sinema üzerine bir inceleme*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s.114.

⁹³ Sabine Hake, *Topographies of class: modern architecture and mass society in Weimar Berlin*. University of Michigan Press, 2018, s.260.

İhtiyacım Var” pankartı dikkat çekmektedir. Sonunda kamera bir pankartı merkezine alır, bu pankartta ise “Yaşasın İşçi Sınıfı Dayanışması” yazmaktadır. *Halsted Street* filmi böylelikle sadece kent merkezini kameraya almakla kalmaz, kent merkezinde mücadele eden işçileri de görüntüye alarak sınıf mücadelesini filmin en görünür özelliği kılar.⁹⁴

Jay Leyda’nın yönettiği ve çektiği ilk filmi olan *A Bronx Morning* (1931), ise New York’ta yer alan Bronx bölgesinde yaşayan işçi sınıfı üyelerine kamerasını çevirmiştir.⁹⁵ Sokakta oynayan çocuklar, çocuk arabalı anneler, dükkanlar ve dükkân sahiplerinin yanı sıra filmdeki figürlerin elbiseleri, ayakkabıları, saç modelleri de olmak üzere tüm kültürel göstergeler göçmen ve alt-orta sınıfa mensup işçi sınıfı kitlelerinin varlığını öne çıkarmaktadır. Süslü arabalar yerine toplu taşıma ve yayaların görüntüleri ön plandadır.

Son olarak değinilmesi gereken filmlerden sınıf ve kent senfonisi arasındaki bağı oldukça deneysel bir yöntemle kuran ve sinemada gerçekçiliğe dair yeni tartışmalar açan yapım ise Dziga Vertov’un *Man with a Movie Camera* (Chelovek s kino-apparatom, 1929) adlı filmidir. *Man with a Movie Camera*’da görüntülerde yer alan bireyler, sosyalist dünya görüşüyle uyumlu bir şekilde özverili bir şekilde çalışmasıyla öne çıkar, temsil edilir. Kamera, kent merkezinin hareketli araçlarını, makinelerin dişlilerini takip etmektedir. Yakın çekimlerle birlikte makinelerin çalışma dinamikleri, işçilerin çalışma süreçleriyle birlikte kurgulanmış ve bunun sonucunda makine – işçi arasında bir bağlantının varlığı gösterilmiştir. Çalışma sisteminin bir sömürü düzenine ait olmadığı ise spor ve eğlence öğeleriyle ifade edilmiştir.⁹⁶

Petric, filmde yer alan imajları ayırırken beş farklı temsilin varlığını ifade etmektedir. Tematik özelliklerle beraber bunlar “endüstriyel yapı, trafik, makine, iş arası ve yurttaş-işçi yüzleri”dir. Vertov’un, filmde var olan toplumsal eleştirisini karşıt görüntüler üzerinden kurduğu ifade edilebilir. Film, madenciler, fabrika işçileri ile geniş

⁹⁴ Tom Gunning, “One-way Street: Conrad’s Halsted Street”, Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (ed.), **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars** içinde, (158 – 167), Routledge, 2018, s.158.

⁹⁵ Jan-Christopher Horak, “Leyda’s A Bronx Morning”, Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (ed.), **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars** içinde, (167 – 177), Routledge, 2018, s.172.

⁹⁶ Mehmet Öztürk, age, s.148 – 149.

caddelerde dolaşan iyi giyimli kadınlar arasındaki tezatlığı, işçilerin iş yapma etkinliğini ve ortamını burjuva olarak görülebilecek kadınların yaşantısıyla karşı karşıya getirir. Kadınlar toplu taşıma araçlarına binerken, yanlarında zayıf atların yer aldığı faytonlar görülebilmektedir. Petric'e göre, "*çalışan sınıf ve burjuvalar, yoksullar ve zenginler farklı toplumsal katmanlar, art arda sıralanmıştır ve onların yeni sosyalist rejime eklemlenmelerinin çelişmesine örtülü gönderme yapılmaktadır*". Aynı vurgu, kent yaşantısında yer alan zengin alıcıların dükkân önlerindeki görüntülerinin, ağır işlerde çalışan kadın işçilerin görüntüleriyle sıralanmasıyla ya da çamaşır yıkayan kadınlar ile kuaförde saçlarını yıkatan ve kurutan nispeten varlıklı kadınların görüntülerinin arka arkaya gerçekleştirilmesinde de vardır.⁹⁷

Özetle kent senfonileri, sinemanın başlangıcındaki arayışla uyumlu bir şekilde gündelik kentin hızlı akışının ve bu akışın en büyük parçası olan, çalışan sınıfı da bilinçli bir şekilde kadrajına almış, kent hayatında ne kadar büyük bir rol taşıdıklarını vurgulamıştır. Kent senfonileri, kentin ne kadar büyük bir hızla endüstrileştiği ve kent yaşamının buna bağlı olarak hangi değişiklikleri geçirdiğine dair de toplumsal bir belge olma konumundadır. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası değişen işçi sınıfı yapısı, kent yaşamının yeni unsurları (otomobiller, toplu taşıma araçları, alışveriş merkezleri vb.) kent senfonileriyle belgelenmiştir.

2.3.3. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik (Neo-Realizm) akımının teorik kökenleri genç S.S.C.B.'nin yönetmenleri Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi isimlerin çalışmalarına dayandırılabilirken, sinema dilinin kaynağının ise 1930'larda Fransız sinemasının "şiiresel gerçekçilik" akımının yoğun etkisiyle oluştuğu ifade edilebilir. 1944 – 1955 yılları arasında İtalyan sinemasına damga vuran Yeni Gerçekçilik akımı, kameranın sokağa çıkışı, amatör oyuncuların tercih edilmesi, doğal çekimler ve işçi sınıfıyla yoksullara odaklanan bakış açısı nedeniyle sinema tarihinde önemli bir yerde durmaktadır. Fransız Yeni Dalgası'nda olduğu gibi Yeni Gerçekçilik akımının önemli

⁹⁷ Vladimir Petrić, **Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm**, Güzin Yamaner (çev.), Ankara: Öteki Ajans, 2000, s.130 – 165.

isimleri Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni “Cinema” dergisi etrafında bir araya gelmiş eleştirmenlerdir.

İtalya'da yaklaşmakta olan sinematik bir yeniden doğuşun belirtileri, Temmuz 1943'teki çöküşünden önce Roma'daki faşist hükümetin son yıllarında giderek daha belirgin hale gelmiştir. Savaşın sonrasındaki yeni gerçekçilikle ilişkilendirilecek en önemli üç yönetmen, Rossellini De Sica ve Visconti, 1942 ve 1943 yılları arasında uzun metrajlı filmler çekmiştir. Rossellini'nin *Haçlı Adam*'ı (L'uomo dalla croce, 1943), ortaya çıkacak olan yeni gerçekçiliği öngören bazı sinematografik özellikleri sergilemiştir. De Sica'nın *Çocuklar Bize Bakıyor*'u (I bambini ci guardano, 1944) hem yeni gerçekçiliğin resmi yaklaşımını hem de yerleşik toplumsal düzenin tematik sorgulamasını öngörmektedir. Luchino Visconti'nin *Tutku*'su (Osessione, 1942) ise İtalya'nın kurtuluşundan önce dahi yeni gerçekçi nitelikleri taşımaktadır.⁹⁸

Betton'a göre, “yeni-gerçekçilikle İtalyan sineması bütün dünyada kendini kabul ettirir. Burada farklı eğilimler vardır, ancak bu halkçı, epik, romanesk, şiirsel bakış açıları genellikle içiçe geçer ve örtüşürler.”⁹⁹ İtalyan yeni gerçekçiliği, Hollywood ticari sinemasına karşı bir model olarak dünya çapında bir etkiye sahiptir. Yeni gerçekçiliğin çalışma yöntemleri, büyük finansal kaynakları olmayan filmler üretmenin bir yolunu sunmuş, genellikle profesyonel olmayan aktörler tarafından canlandırılan sıradan erkeklerin hikâyelerini yansıtmıştır. Akım, Rossellini'nin *Paisan*'ından (1946) büyük ölçüde etkilenen eleştirmen Andre Bazin tarafından desteklenen Fransız Yeni Dalga okulunun yönetmenleri gibi birçok Avrupalı yönetmene ilham vermiştir.¹⁰⁰

Kolker, Yeni Gerçekçilik'e detaylı incelediği kitabında, akımın filmlerindeki sık kullanılan temaları açıklar. Kolker'in de açıkladığı gibi, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına ait filmler çoğunlukla çocukları merkezine alarak “aşırı yoksul ve yoksun durumdaki işçi sınıfından insanları ya da köylüleri konu alan yalın öyküleri” anlatmıştır.¹⁰¹ Yeni Gerçekçi film yapımcıları, görsel gerçekçilik aracılığıyla sıradan İtalyanları, özellikle de işçi sınıfına mensup olanları beyaz perdede göstermek adına

⁹⁸ Mark Shiel, **Italian neorealism: rebuilding the cinematic city**. Columbia University Press, 2006, s.31.

⁹⁹ Gerard Betton, **Sinema Tarihi**, Şirin Tekeli (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s.74.

¹⁰⁰ Marga Cottino-Jones ve Carlo Celli, **A new guide to Italian cinema**, Springer, 2007, s.71.

¹⁰¹ Robert Phillip Kolker, age, s.18.

büyük çaba göstermişlerdir. Sol siyasetten, özellikle İtalyan Komünist Partisi (PCI) ve Sosyalist Parti'nin (PSI) politikalarından ve muhafazakar eğilimlere rağmen faşizmin getirdiği yıkımın ardından yeni ve daha iyi bir İtalya'yı yaratma kararlılığından ilham alan bu yönetmenler, filmlerinde işçi sınıfını kahramanlaştırmadan, gündelik yaşantının içinde devinen, kaygıları, arzuları olan ve çoğunluklukla yoksulluk çekip çaresiz kalan yurttaşlar olarak göstermişlerdir.¹⁰² Buna en iyi örnek olarak De Sica'nın ünlü *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948) filmi verilebilir. De Sica bu filmde işsizliğe ve savaş sonrası İtalya'nın genel yoksulluğuna odaklanır. Film, işteki ilk gününde bisikleti çalındığı için geçinecek parayı bulmakta zorlanan işçi Antonio'nun hikayesini anlatır. Gerçek bir işçinin oynadığı (Milano'daki Breda fabrikasından Lamberto Maggiorani) Antonio, üzüntü içindedir. Yıllar süren işsizlik, onu mağara benzeri bir apartman dairesinde, suyu akmadan yaşayan karısı ve oğlunun önünde umutsuz ve aşağılanmış halde bırakır. Karşısına çıkan bir afiş asma işi nedeniyle umutlanır ve iş için gerekli olan bisikleti tefeci vasıtasıyla alır. Fakat kısa sürede bisikleti çalınır ve bu durum Antonio için bir krize dönüşür. Bu kriz, Antonio'ya suçun peşine düşülmeyecek kadar küçük olduğunu bildiren ve bisikleti tek başına bulmasını tavsiye eden polislin tavırlarıyla daha da kötüleşir. Antonio ve oğlu Bruno, Roma'da çaresizce bir arama yaparken De Sica, mülksüzlerin bulunduğu bir bölgede dolaşır. Korkunç ara sokaklar, insanla dolup taşan mutfaklar, mahalle genelevleri ve her yerde hayal kırıklığı yaşayan işsiz orduları kamera vasıtasıyla beyaz perdeye yansır. De Sica, burjuva standartlarına göre "önemsiz" bir olayın bir işçi için ne kadar felaket olabileceğini göstererek, izleyicilerini sınıf ve özne konumu konularını düşünmeye zorlamıştır. Talihsiz Antonio rolünde "gerçek" bir işçinin oynaması, bu yüzleşmeyi daha da etkileyici hale getirmiştir. İşçi sınıfından seyirciler film vasıtasıyla empati, dayanışma duygularını hissedip, eyleme geçmeye yöneltilmiş olabilirken, burjuva sınıfına mensup izleyiciler en azından film boyunca sert ulusal gerçeklerden kaçamayacaktır.¹⁰³

Filmin dışında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin öne çıkan filmleri arasında Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (Roma, citta aperta, 1945), *Paisa* (Paisa, 1946), ve *Almanya, Yıl Sıfır* (Germania, anno zero, 1947); Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor*

¹⁰² Mark Shiel, age, s.2.

¹⁰³ Ruth Ben-Ghiat, "The Italian Cinema and the Italian Working Class", **International Labor and Working-Class History**, no. 59, (36–51), Cambridge University Press, 2001, s.42.

(La terra trema, 1947); Vittorio De Sica'nın *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia, 1946), *Milano mucizesi* (Miracolo a Milano, 1950) ve *Umberto D* (1951); Fellini'nin *Aylaklar* (Vitelloni, 1953) ve *Sonsuz Sokaklar* (La strada, 1954) ile *Cabiria Geceleri* (Le notti di Cabiria, 1956) filmleridir. Diğer filmlerin dışında Visconti'nin *Tutku'su* (Osessione, 1942) gibi akımın öncesinde yapılan ve akımın özelliklerini taşıyan ya da akımdan sonra yapılan birçok önemli film vardır.¹⁰⁴

1949 Çin Devrimi sonrasında Çin Sineması, Brezilya'da başlayan Cinema Novo akımı, Hindistan'ın en önemli yönetmenlerinden Satyajit Ray da Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen başlıca yönetmen ve ülke sinemalarıdır. Gerçeği olanca doğallığıyla yansıtmayı, işçi sınıfına ve yoksullara odaklanmayı, II. Dünya Savaşı'nın fiziksel ve psikolojik yıkımını tüm dünyaya göstermeyi tercih eden İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinemanın günün gerçekliğini belgeleme ve yansıtmanın kurmaca filmle de mümkün olacağını göstermiştir ve etkisini günümüze kadar taşımıştır.

2.3.4. Üçüncü Sinema ve Cine Liberacion

Üçüncü Sinema kavramı, politik sinema ve sinemada işçi sınıfını merkezine alan akımlar açısından önemli bir noktada durmaktadır. Kavram, çok büyük bir coğrafyayı kapsamakla beraber aynı zamanda gelişkin bir ideolojik zemine oturmakta, film çekim, gösterim, dağıtım süreçlerine dair yeni şeyler söylemektedir. Üçüncü Sinema'nın, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ardından çok önemli bir tarih aralığında, önemli sinemacıları yarattığı ya da etkilediği, bu sinemacıların ise çektikleri filmlerle toplumsal dönüşümlere, devrimci süreçlere destek vererek kültürel bir zemin yarattığı ifade edilebilir. "Cine Liberacion" ise Üçüncü Sinema'nın en bilinen eserlerinin ortaya çıktığı ve teorik zeminine dair önemli katkıların yapıldığı bir yönetmen grubu, Latin Amerika'nın tarihini yansıtan bir sinema akımıdır.

Üçüncü Sinema tartışmaları, öncelikle "Üçüncü Dünya" kavramının ortaya çıkışıyla beraber anlamlandırılabilir. Toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinin ardından üretilen bu kavramı anlayabilmek için dünyanın içinden geçtiği süreci ve Latin Amerika'nın kendine özgü tarihsel dönemeçlerini incelemenin anlamlı olacağı ifade

¹⁰⁴ Robert Phillip Kolker, age, s.18.

edilebilir. II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan büyük değişim süreçleri sonucunda Avrupa emperyalizmi büyük kan kaybetmiş, sömürge ülkeleri bağımsızlıklarını kazanırken, Bolivya ve Küba'da da devrimler yaşanmıştır. Bu dönemde eski sömürgeleler, egemen devletler haline gelmiş ve liderlerinin çoğu hem Sovyet hem de batı yollarını reddetmiştir. "Üçüncü Dünya" kavramı gelişmekte olan ülkelerin sadece gerçek kurtuluş anlamına gelmemektedir, aynı zamanda daha eşit, özgür bir toplum oluşturmak adına kullanılacak bir hedef olarak görülmektedir. Darbeler, dış saldırılar, iç savaşlar ve etnik çekişmelerin yaşandığı dönemde, bu mücadeleler çoğu zaman devrimci umutlara da yol açmıştır. Üçüncü Dünya ülkelerinin devrimcileri, sömürgeleştirilen ülkelerinde var olan sınıfsal mücadelenin ve burjuvazi egemenliğinin sosyalist devrim yoluyla yeniden yapılandırılması gerektiğini savunmuştur. Küba'da başarılı olan gerilla savaşına olan inanç, Latin Amerika, Afrika ve Asya'daki birçoğ direniş hareketini güçlendirmiştir.¹⁰⁵

Bir yandan da iki kutuplu, yani A.B.D. ve S.S.C.B. ayrı kutupların ana rol taşıyan ülkeleri olduğu, ekonomik, siyasi, ideolojik, kültürel açılardan iki bloklu bir dünyanın varlığından söz edilebilir. Bu iki kutbun dışında kalan ülkeler ise 1955 yılında Bandung Konferans'ında bir araya gelerek, "Üçüncü Dünya" kimliğini ortaya atmış, kendilerinin ise "bağlantısız", yani iki kutba da dahil olmayan ülkeler olduklarını ilan etmişlerdir. "Üçüncü Dünya" kimliği, kimliğin aslında neyi ifade ettiğine dair birçoğ tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Tanım ilk olarak uluslararası siyaset alanında 1950'lerde belirse de Stam ve Shohat'ın aktardığına göre öncesinde Fransız nüfusbilimci Alfred Sauvy tarafından Fransa'nın sınıfsal analizine paralel bir şekilde ortaya atılmıştır. Bu tanımlamaya göre Birinci Dünya tanımı Batı Bloku'nu, İkinci Dünya komünist bloku, Üçüncü Dünya ise geride kalan ülkeleri betimlemekte kullanılır. Terimin kullanım alanına dair Teshome Gabriel, Robert Stam, Antonio Negri, Michael Hardt gibi isimler arasında yapılan tartışmalar sonucunda, sinema alanında kullanımı daha farklı bir boyut kazanmıştır.¹⁰⁶

"Üçüncü Dünya" kavramının sinemaya yansımasının da bir bölünmeyle gerçekleştiği ifade edilebilir. Bu bölünme, daha çok film endüstrilerinin yoğunlaştığı

¹⁰⁵ Kristin Thompson ve David Bordwell, **Film history: An introduction**, New York: McGraw-Hill, 2003, s.535.

¹⁰⁶ Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", Zeynep Çetin Erus & Esra Biryıldız (ed.), **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** içinde (19-51) İstanbul: Es Yayınları, 2007, s.20 – 21.

alanlara, üretilen filmlerin niteliklerine ve üretilme biçimlerine odaklanmıştır. Örneğin Hollywood sineması, metropol merkezli ve kar odaklı bir film endüstrisi olduğu için Birinci Sinema'nın başat örneklerinden birisidir. İkinci Sinema ise, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da neo-realist etkiyle ortaya çıkan, toplumsal gerçekçi, sanat odaklı sinema ile örneklendirilen sinemadır. Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımlar ve bu tür akımlara bağlı üretimler İkinci Sinema'ya örnek verilebilir.¹⁰⁷ Üçüncü Sinema ise, Birinci ve İkinci sinemadan çok farklı bir konumda durmaktadır. Wayne, Üçüncü Sinema teriminin her şeyden önce kültürel ve toplumsal özgürleşmeye bağlı fikirleri temsil ettiğinden bahsetmekle beraber;

“(…) Bu tür film yapımı dünya sinemasının verimi açısından bakıldığında küçük, aslında küçüktür. Yine de Üçüncü Sinema filmleri yapılmış en heyecan verici ve meydan okuyucu filmler arasındadır; bu filmlerin politik ve kültürel önemi, dönemin başlıca tarihsel süreçlerine yakınlıkları ve bu süreçlere karışmalarıyla daha da artmıştır. Üçüncü Sinema belgeselin farklı biçimleriyle ve imgesel filmlerin tarzında çalışabilir. Hem sinemanın geleneksel olarak yapılmış tarzına (örneğin, kolektif ve demokratik yapım yöntemlerine öncülük etmiştir) hem de tüketilme tarzına karşı çıkar.”

ifadeleriyle kavramın özelliklerini açıklar.¹⁰⁸ McDonald ise Üçüncü Sinema'yı, “*seyircileri doğrudan radikalize etmek ve onları sinema eyleminin bir parçası yapmak amacıyla Üçüncü Dünya ülkelerinde geliştirilen radikal/yıkıcı bir sinema*” olarak tanımlar. Fakat Üçüncü Sinema tanımının belirli bir zaman ve coğrafi mekanla ilişkilendirilse de günümüzde sürekli değişen ilişkilerle bir arada bulunduğunu belirtir.¹⁰⁹ Üçüncü Sinema, sinemanın sadece bir eğlence aracı olduğunu reddeder fakat aynı

¹⁰⁷ Gerald M. Macdonald, “Third cinema and the Third World”, Stuart C. Aitken ve Leo Zonn (ed.) **Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film** içinde (27-45), Londra: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1994, s.28.

¹⁰⁸ Mike Wayne, **Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Yordam Kitap, 2011, s.14.

¹⁰⁹ Gerald M. Macdonald, age, 28.

zamanda sıradan, tekdüze bir sinema anlayışını da dışlar. İroniyi kullanır, mizahi özelliklere yer verir.¹¹⁰

Üçüncü Sinema'nın teorik kaynağında Solanas ile Getino'nun birlikte yazdıkları "*Hacia Un Tercer Cinema*" (Üçüncü Bir Sinemaya Doğru) makalesi yer almaktadır. Makale ilk defa Havana'da, Afrika, Asya ve Latin Amerika Halklarının Kardeşliği Organizasyonu'nun ana yayın organı olan Tricontinental'da yayımlanmıştır. Daha sonra Arjantin'de de yayımlanan makale Solanas ve Getino'nun film yapımına dair düşüncelerini içermektedir.¹¹¹ *Kızgın Fırınların Saati* (Le hora de los hornos, 1968) filmi ise bütün bu düşüncelerin adeta bir birleşimi, ortak ürünüdür.¹¹²

La Hora de los Hornos, daha önceden var olan görünümlerin (belgesel görüntüleri, fotoğraflar, resimler, reklamlar vb.) imgelerini birleştiren bir kurgu biçimi kullanır. İmgelerin çelişkileri aydınlatmak için birbirine bağlandığı filmde örneğin Buenos Aires'teki göz kamaştırıcı bir gökdelen ile arka bölgedeki aç bir çocuğun yüzünü sömürücü neo-kolonyal sistemle birleştirmek gibi birçok bağlantı kurulur. Bu bağlantının Arjantin somut imgelerin aracılığına sosyal yapısının bir sınıf yapısı olarak değerlendirilmesi gerekliliğine dayandığı söylenebilir. Film boyunca sömürenlerin altında yaşayan aç ve çaresiz işçi sınıfının gündelik yaşantısından görüntüler sunulur.

Filmde gösterilen Arjantin, yeni sömürgeciliğin işgali altındadır. Film boyunca kolluk kuvvetlerinin halka düşmanlığı, bastırılan grevler, askeri müdahaleler, oligarşik sermaye yapılanması ve Arjantin halkına uygulanan ırkçılık resmedilir.

Film üç bölümden oluşmaktadır. "Yeni-Sömürgecilik ve Şiddet", "Özgürleşme Eylemi" ve "Şiddet ve Özgürleşme"den oluşan bu üç bölümle birlikte film, 4 saat 20 dakika uzunluğundadır. Ayrıca her bölüm, ayrı alt başlıkları da içermektedir. İlk bölümde Arjantin, sosyal, kültürel ve ekonomik olarak yeni sömürgeciler tarafından sömürülmektedir. Patronlar ve yeni sömürgeci güçler beyaz perdeye yansır. Bölümün son kısmında ise Che'nin ölü bedeni izleyicinin karşısına çıkartılır ve bir dönüşüm çağrısı yapılır. Filmin ikinci bölümünde ise Peron'un Arjantin'deki süreci işlenmektedir. Bu

¹¹⁰ Mike Wayne, age, s.14

¹¹¹ Zeynep Çetin Erus, **Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri**, İstanbul: Es Yayınları, 2015, s.132.

¹¹² Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2009, s.638 – 639.

bölüm ilk bölüme göre daha militan mesajlar içerir, eylem görüntüleri ve emperyalizmi yenmeye dönük çağrılar yinelenir. Son bölümde ise eylemcilerin röportajları yer almaktadır.

Solanas ve Getino film boyunca, sermaye sahiplerinin imgelerini kendi yorumlarına göre ırkçılık karşıtı yönelimin genel bakışını pekiştirmek için kullanır. La Hora de Los Hornos, Arjantin'in devrimci durumuna ilişkin gerçeğin tamamını sunma rolünü açıkça reddeder. Solanas'ın sesi, film yapımcılarının niyetlerini açıklamak, bu deneyimin bir ekran aracılığıyla yaptıkları bir iletişim biçimi olduğunu hatırlatır. Onlara göre bu iletişim biçiminin, devrimci bir örgütlenme aracı olduğu söylenebilir.

Uygun zaman ve sağlanan mekânda gösterilen film yoluyla, zamanı, enerjiyi ve çalışmayı, “özgürleştirici bir itkiye dönüştürmek gerektiğini” vurgulayan Solanas ve Getino bu yolla kendilerinin film-eylem ya da film eylemi dediği, izleyicinin hem gösterimde hem de gösterim sonrasındaki siyasi mücadelede aktif olmasını sağlayacak bir yolun, Üçüncü Sinema açısından önemli bir noktada durduğunu ifade etmektedir.¹¹³

1970'lerin başında darbeye uzaklaştırılan Peron'un ardından ayaklanmalar ve eylemler bütün Arjantin'i sarmış, Solanas ve Getino sürgündeki devlet başkanı Peron ile iki belgesel röportaj çekerek Peron yanlısını eylemlere destek vermişlerdir. Bunun yanı sıra hareket, “Cine y liberacion” adlı bir dergiyi de faaliyete geçirmiştir. Getino bu süreçte El Familiar (1972) adlı Latin Amerika'nın kaderini alegorik bir şekilde işleyen filme imza atarken diğer film yapımcıları da Peron yanlısı filmler yapmaya devam etmiştir. Peronist muhalefetin dışında, “Cine de Base” gibi daha radikal bir solu temsil eden sinema grupları da ortaya çıkarken ülkedeki iç karışıklık 1973 yılına kadar devam edecektir. 1973'te askeri cuntanın kontrolü ele alamaması ve ekonomik buhranı düzeltememesi nedeniyle Peron başkanlık görevine geri dönmüştür. Cine Liberacion hareketi de bu hükümette çalışmaya başlamış, Solanas bağımsız bir film yapım derneğini başkanı olurken, Getino da ulusal sansür kurulunun sorumluluğunu üstlenmiş ve yasaklanan filmleri yeniden gösterime sokarak, muhalif yönetmenlere finansman teklif ederek sinemayı yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Peron'un 1974'teki ölümüyle beraber eşi Isabel yönetime

¹¹³ Fernando Solanas ve Octavio Getino, "Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru: Üçüncü Dünyadaki Ulusal Kurtuluş Mücadelelerinin Bir Parçası Olan Sinemanın Gelişimi Üzerine Notlar ve Deneyimler", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Ocak - Şubat, Sayı: 10, 2002, s.55.

geçmiş fakat ülkede yaşanan ekonomik enflasyonu ve iç çatışmayı yönetememiş, nihayetinde de 1976'da ordu iktidarı ele geçirmiştir. Muhalefete uygulanan baskılar nedeniyle Cine Liberacion'un yöneticileri yurt dışına çıkmak durumunda kalmış ve çalışmalarını bulduklarını ülkelerden yürütmüşlerdir. Darbe nedeniyle Cine Liberacion'un bütün birikimi dağıtılmış, film üretimi neredeyse durmuş, 20.000'e yakın insan faili meçhul cinayetlere kurban gitmiştir. Bu durumdan ancak 1980'li yıllarda Arjantin sinemasının yeniden toparlanma çabalarıyla çıkılacaktır.¹¹⁴

Özetle Üçüncü Sinema, 1960'lı yıllardan itibaren dünyadaki siyasi dönüşümlerle birlikte güç kazanan ve teorik – pratik kaynaklarını Marksist ideolojiden alan, özellikle Arjantin, Küba, Bolivya gibi devrimci mücadelenin yoğun olduğu Latin Amerika ülkelerinde sinemayı derinden etkileyen bir tartışma ve üretim bütünüdür. Teori ve pratik Üçüncü Sinema'da yan yana ilerler, Hollywood veya Avrupa sinemasının tersine devrimci mücadelenin bir aracı olarak sinema, kitleleri uyandıran bir güç olarak görülür ve bu amaçla kullanılır. Cine Liberacion ise hem Arjantin'de hem de Latin Amerika'da Üçüncü Sinema'nın en büyük temsilcisidir. Getino ve Solanas'ın yazınsal üretimleri, çektikleri filmlerle desteklenmiş ve kendi ifadeleriyle “film-eylem” yönteminin temelleri atılmıştır. Latin Amerika'nın tarihine ve içinden geçtiği döneme devrimci bir perspektifle bakan Cine Liberacion, anti-emperyalist ve anti-sömürgeci bir tavır sergileyerek, ülkelerinin kurtuluşunu Latin Amerika'nın kurtuluşu ile bağdaştırarak, sinemanın sisteme karşı bir silah olduğunu düşünerek hareket etmiştir. Darbeler nedeniyle büyük yara alan hareket, yönetmenlerinin sürgüne gönderilmesi nedeniyle sekteye uğramış fakat sinema tarihi açısından ardında birçok deneysel çalışma, politik ve militan sinema örneği bırakmıştır. Özellikle Solanas film yapımına La Dignidad de los Nadies (2005) ve La última estación (2008) eserleriyle devam etmiş, sonraki yıllarda ise ülkesinin siyaset alanında rol almaya başlamıştır.

2.3.5. Brezilya Yeni Sineması (Cinema Novo)

Cinema Novo'nun dönemin diğer akımları gibi film eleştirileriyle başlayan bir ekibin daha sonra film çekmeye başlamasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. 1950'li yılların sonunda genç sinemaseverlerin çeşitli buluşmalarında Avrupa sanat filmlerini ve

¹¹⁴ Kristin Thompson ve David Bordwell, age, s.545.

Hollywood klasiklerini inceledikleri, daha sonra ise ticari ortamı da göz önünde bulundurarak film çekmeye başlamak için bir hareket kurdukları görülmektedir. Cinema Novo birçok yönden Fransız Yeni Dalgası'na benzemektedir. Fakat farklılıkları incelemek daha önemlidir, zira Brezilya her ne kadar Batılılaşmış bir ülke olsa da Üçüncü Dünya'nın bir parçası olarak kalmıştır. Bu nedenle Brezilya'da Cinema Novo'nun kurucusu ve yürütücüsü olan yönetmenler ve akım etrafında toparlanan sinefiller, Avrupa ülkelerine kıyasla çok daha politik olmakla beraber, filmlerinin ülkelerinde haklarından mahrum bırakılmış insanları, etnik azınlıkları, topraksız köylüleri, işçileri merkeze almasını istemişlerdir. Fransa ve İtalya gibi ülkelerin sinema okullarında eğitim görüp, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden ve Fransız Yeni Dalgası'ndan etkilenen bu yönetmenler, yaşadıkları toplumun çelişkilerini yansıtmışlardır. Bu nedenle Cinema Novo filmleri, tarih ve mitolojiyi, sosyal problemleri, belgesel gerçekçiliği, gerçeküstücülüğü, modernizmi ve yerel özellikleri birleştirerek zengin bir sinema dili oluşturur.¹¹⁵

Vincenti'ye göre Cinema Novo, anlatım biçiminde yarattığı yenilik, film yapım sürecindeki ekonomik bağımsızlık nedeniyle örnek alınabilecek bir avangard harekettir. Bu durumu ise sağlayan en önemli şey ise Brezilya'da 1950'li yılların sonlarına doğru Brezilya'da geçerli olan uygulamaya göre, siyasal güç ile bankalara bırakılmış olan finans sermayesinin kullanımının birbirlerinden ayrılmış olmasıdır. Bundan yararlanan Cinema Novo yönetmenleri kendi salon ağlarına sahip olurlar. Bu sayede kendi filmlerini bağımsız olarak finanse edebilirler, filmleri serbestçe belli sayıdaki seyirciye ulaştırabilirler.¹¹⁶

Cinema Novo, Nelson Pereirados Santos tarafından yönetilen *Rio, 40 Graus* (1955) ve *Rio, zona Norte* (1957) gibi örneklerle yeni bir sinema dilinin nasıl kurulacağına dair diğer yönetmenlere fikir vermiştir. Birri'ye göre, Santa Fe ve Sao Paulo'da açılmasına yardım ettiği belgesel okulları da dönemin kültürel ve ekonomik parçalanmasının ardından Cinema Novo'nun yaratacağı etki için önemli olmuştur. Özellikle 1961 – 1964 yılları arasında João Goulart'ın başkanlığı döneminde uygulanan popülist uygulamaların Cinema Novo'nun önünü açtığı ifade edilebilir. Akımın

¹¹⁵ Kristin Thompson ve David Bordwell, age, s.471.

¹¹⁶ Giorgio Vincenti, *Sinemamın Yüzyılı*, Engin Ayça (çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2008, 139.

yönetmenlerinden Ruy Guerra da bu siyasi atmosferin Rio de Janeiro merkezli genç yönetmenlerin hem yerleşik Brezilya sinemasına hem de Avrupa merkezli sanat sinemasına meydan okumalarının mümkün kıldığını ifade etmektedir.¹¹⁷

Cinema Novo hareketinin başlı başına Brezilya'ya özgü bir hareket olmadığı, çalkantılı 1960 – 1970 aralığında Latin Amerika'daki diğer ülkelerde de yaşanan kurtuluş ve sömürge karşıtı mücadelelerle göbek bağının olduğu ifade edilebilir. Üçüncü Sinema tartışmalarının varlığı oldukça kritiktir zira dönemin toplumcu sinemasının ideolojik kaynağını oluşturmaktadır. “Açlığın Estetiği” (Glauber Rocha, Brezilya), “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” (Fernando Solanas ve Octavio Getino, Arjantin), “Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin” (Julio García Espinosa, Küba), “Devrimci Sinemada Biçim ve İçerik Sorunları” (Jorge Sanjinés, Bolivya) makaleleri Latin Amerika'nın genç yönetmenlerine ışık tutmaktadır. Brezilya'nın sosyal yönden çok fazla çeşitlilik içeren tarihi özellikleri de Cinema Novo'nun çalışmalarını zenginleştirmektedir.¹¹⁸

Üçüncü Sinema akımlarının bütününde olduğu gibi, Cinema Novo'nun da bir hareket olarak kendini var etmesinde yukarıda da adı geçen çalışmaların oldukça önem arz ettiği ifade edilebilir. Latin Amerikalı sinemacıların yayımladıkları manifestolar arasında özellikle Cinema Novo ile bağı oldukça güçlü olan Rocha'nın “Açlığın Sefaleti” yazısı, akımın ve Brezilya sinemasının ihtiyaçlarını, odaklanması gereken temaları özetler. 1965 yılında Üçüncü Dünya ve Dünya Topluluğu'nda ilk kez sunulan makale, Cinema Novo'nun kültürel politikaya bakışını ortaya koyar. Rocha, büyük yankı uyandıran çalışmasında Birinci Sinema'yı eleştirir, politik sinemanın kaynak yetersizliğine rağmen, bu yetersizliği yansıtmasıyla ortaya estetik bir değer çıktığını ifade eder. Rocha'nın çalışmasında açlık, tema olmasının dışında, üretim araçlarının eksikliğine de gönderme yapar. Eksik araçlarla yapılan üretimin sinemasal bir “açlık” yarattığını ifade ederek, bu yoksunluk halinin gerçek dünyadaki eşitsizliği ve yoksulluğu da vurgulayacağını belirtir.¹¹⁹

¹¹⁷ Michael Chanan, **Cuban cinema**, U of Minnesota Press, 2004, s.36.

¹¹⁸ Anthony R. Guneratne, “Introduction: Rethinking Third Cinema”, Wimal Dissanayake ve Anthony R. Guneratne (ed.), **Rethinking third cinema** içinde (1 – 29), Routledge, 2004, s.2.

¹¹⁹ Zeynep Çetin Erus, age, s.83.

Cinema Novo filmlerinde sosyal sorunlar ön plandadır. Glauber Rocha'nın *Barravento* (The Turning Wind, 1962) filmi, şehirden köyüne dönen eğitilmiş bir karakterin, insanları mistisizmden, özellikle de siyasi ve sosyal baskı faktörü olarak gördüğü Candomblé dininden kurtarmak için balıkçı köyüne geri dönmesini ve yerel rahiple girdiği mücadeleyi anlatır. Rocha'nın bir sonraki filmi *Deus e o Diabona Terra do Sol* (1964) ile daha da militan bir sinemayı benimser. Brezilya'nın sert kuzeybatı ovası olan Sertao'da geçen film, halk isyanı örneklerine odaklanır. Aşağılandığı için patronunu öldüren ana karakter Manuel ile eşinin kaçışını ve bu kaçış sürecinde şahit oldukları olayları anlatan film, Brezilya'da yaşanan eşitsizliğe ve baskıya yerel örneklerden yola çıkarak bir temsil sunar. Filmin hikayesi halk şarkılarından alınmıştır. Nelson Pereirados Santos ise köylülerin yaşamını daha sert şekilde ele alır. *Vidas secas* (Barren Lives, 1963) bir romandan uyarlanır ve Fabiano isimli karakterin kıtlık ve baskı zamanında iş bulma çabasını anlatır. Ruy Guerra, ilk Cinema Novo filmlerinden biri olan *Os Cafejstes*'i (The Loafers, 1962) çeker, ancak asıl ününü *Os Fuzis* (The Guns, 1964) ile kazanır. Filmde, Brezilya'nın çok fakir bir bölgesindeki Milagres köyünde, bir grup asker, bir politikacının deposunu açlık çeken köylülerden korumak için görev yapmaktadır. Askerler yerel halka eziyet çektirirler, hatta bir asker yerel halktan birini öldürür. Kamyon şöförü Gaucho ise sadece dua etmek dışında bir şey yapmayan pasif halka tepki göstererek askerlere karşı başkaldırır.¹²⁰

Sonuç olarak Cinema Novo hareketi, 1961 – 1964 arasında oldukça etkiliyken, 1964'te gerçekleşen askeri darbe sonrasında bu etkisi giderek azalmıştır. Toplumsal sorunlara dikkat çeken hareket, cunta yönetimlerinin gözetimi altına alınmış, çoğu yönetmen sürgün edilmiştir. Özellikle 1968 yılında yeni yönetmenlerin film çekme imkanlarının da sınırlanmasıyla Rocha ve Guerra gibi akımın önemli isimleri yurt dışına çıkmak durumunda kalmıştır. Bu nedenle Cinema Novo hareketi uzun süreli bir hareket olarak devamlılığını sağlayamasa da hareketin ortaya çıkardığı tartışmalar, sinema dili, üretim ve dağıtım süreçleri açısından “Üçüncü Sinema”nın temelini atmıştır.¹²¹

¹²⁰ Kristin Thompson ve David Bordwell, age, s.472.

¹²¹ Rekin Teksoy, age, s.646.

2.3.6. Özgür Sinema

1930'larda Grierson'un öncülüğünü üstlendiği işçi sınıfı yaşantısına odaklanan belgeseller üretme sürecinin, II. Dünya Savaşı'nın başlangıcıyla sekteye uğradığı ifade edilebilir. Savaş sonrası ise, tüm dünyada yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik dönüşümler sinemada da yankı bulmuş, kamerayı "sıradan", gündelik olana çeviren sinemacılar daha hafif, taşınabilir sinema cihazlarıyla sokağa inmiştir. Bunun yanı sıra, sinema dergileri de birçok sinema eleştirmeninin bir araya gelip ekip olarak üretim gerçekleştirmesinin önü açılmış, bu eleştirmenler sadece yazınsal alanda üretimle kalmayarak film çekmeye de başlayarak sinemaya dair öne sürdükleri argümanları gerçeğe dönüştürmüşlerdir.

Özellikle 1939 yılında belgesel alanında John Grierson'un kurmuş olduğu Kanada Ulusal Film Merkezi (The National Film Board of Canada) savaş sonrasında birçok yaratıcı belgesel yönetmenini bir araya getirmiştir. Tipik devlet fonlarının dışında bir yer tutan bu merkez, yaratıcı yönetmenleri bireysel üretimlerini, kendine özgü bakış açılarıyla harmanlayabilecekleri bir topluluk kurmaya çalışmıştır.¹²²

İngiltere'de ise "Sequence" dergisi çevresinde toplanan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson ile anılan Özgür Sinema akımı eleştiriden üretime geçişin bağının kurulduğu en önemli örneklerden birisi olarak tanımlanabilir. Tarihsel olarak Özgür Sinema'dan sonra ortaya çıkmasına rağmen sinema tarihine damga vuran Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenlerinin "Cahiersdu Cinéma" dergisinde eleştirmen olarak sinemaya başlaması gibi Özgür Sinema yönetmenleri de başta Anderson olmak üzere "Sequence" dergisi çevresinde toplanmış ve aynı Yeni Dalga gibi eleştirmenlik yaptıktan sonra filmsel üretime geçmişlerdir.¹²³ Özgür Sinema terimi ise, Street'e göre, "*belgeselciler tarafından sinemanın ticari kısıtlamalardan arındırılmasına yönelik ithaf ve Grierson'un 1930'ların belgesel hareketine verdiği ilhama atıfta bulunarak ortaya çıkmıştır.*"¹²⁴

¹²² Doç. Celal Oktay Yalın ve Yrd. Doç. Dr. Aslı Güngör, "Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati", Zeynep Özarslan (ed.) **Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar** içinde. İstanbul: Su Yayınevi, 2013, s.83.

¹²³ Elif Demoğlu, **Düş ile Gerçek Arasında: Sahte Belgesel**. İstanbul: Doğu, 2014, s.54.

¹²⁴ Sarah Street, **British national cinema**. Routledge, 2009, s.76.

Reisz ve Anderson'un editörlüğünü üstlendikleri (1946 – 1952) “Sequence” dergisi bu yönetmenlerin düşüncelerini yayımladıkları ana kaynak olmakla beraber Özgür Sinema özünde bir İngiliz Belge Hareketi'dir. İngiltere'de savaş sonrası dönemde yükselmeye başlayan Yeni Sol akımıyla beraber politikaya da yansıyan Özgür Sinema, İngiliz sinemasını da derinden etkilemiştir. Yönetmenler, işçi sınıfının problemlerini ve sosyal içerikli konuları ele almış, İngiliz Sinema Enstitüsü'nden de (BFI) destek alan ilk olarak belgesel çalışmalarıyla daha sonrasında ise diğer filmleriyle birçok başarı kazanmıştır.¹²⁵ Lindsay Anderson'ın 1956'da Sight and Sound dergisinde yayımlanan makalesi *Standup! Standup!* ile belgesel sinemacılığın yeniden gündeme alınması ve bu çabayla sosyal bir bağ kurulması çağrısı yaparak akımın teorik zeminini hazırlar. Anderson bu makalede çağdaş eleştirel uygulamalara, özellikle de nesnellik arayışına sert eleştiriler yöneltmektedir.¹²⁶ Güncel sorunlar, hızla değişen kent hayatı, sosyal problemler ve işçi sınıfının yaşantısında karşılaştığı sorunlar gibi konulara odaklanan Özgür Sinema'nın en önemli çalışmaları Lindsay Anderson'ın *O Dreamland* (1953), Tony Richardson'un *Momma Don't Allow* (1956) ve Karel Reisz'in *We Are the Lambeth Boys* (1958) adlı filmleridir. Gevgilili, Özgür Sinema'yı “gürbüz bir eylem” olarak tanımlayarak akımın özgüllüklerine dikkat çeker:

“Siyah ve beyazın çarpıcı dengesizliğiyle, günlük yaşantının kıvraklığı, gürültü ve patırtısıyla, sokağı, dükkânı, gecesi ve gündüzüyle Özgür Sinema, İngiliz kentlerinin özellikle aşağı semtlerinin, yoksul sınıflarının görünümünü sinemaya getiriyordu.”¹²⁷

Akımın film üretmeye başlaması, bir maden ocağının yöneticilerinin ellinci yıllarını kutlama amacıyla Anderson'a bir belgesel çekmesi için teklif götürmesiyle başlamaktadır, bu talep sonucunda *Meet the Pioneers* (1948) belgeseli ortaya çıkar. Filmin başarılı olması nedeniyle üç belgesel film daha Anderson'dan talep edilir. Daha sonrasında Anderson, özel eğitime ihtiyaç duyan çocukların eğitim süreçlerini anlatan *Thursday's Children* (1953) adlı yapıtını ortaya koyar. Çalışmaların yarattığı etkiden motive olan Richardson ve Reisz da ortak projeleri olan *Momma Don't Allow* (1956) adlı

¹²⁵ Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Basım Yayım, 2012, s.121.

¹²⁶ Bill Nichols, age, s.29.

¹²⁷ Ali Gevgilili, *Çağın sorgulayan sinema*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2014, s.201.

filmi çeker. Bu üretimlerle beraber Özgür Sinema'nın bir sinema akımı olarak serüvenine başladığı ifade edilebilir.

Özgür Sinema filmlerinde kamera sokağa çıkarak odağını insanlara çevirir, insanların doğal hallerini, şaşkınlıklarını, heyecanlarını kayda alır. Filmlerden bazıları birbirinden bağımsız çekilen aktüel görüntülerin dizimi ile, bazıları da yazılan senaryo ve hikayeleri takip etmektedir. Fakat hepsinin sonunda kameranın odaklandığı nokta, her zaman işçi sınıfının sıradan, gündelik yaşamının parçaları olmuştur.¹²⁸ Özgür Sinema filmlerine bakıldığında “National Film Theatre”da Mayıs 1957’de gerçekleşen programda üç filmin öne çıktığı söylenebilir. Anderson’ın *O Dreamland*’i (1953) halkın ucuz bir gece geçirme ihtiyacını beyaz perdeye aktarırken, Tony Richardson’ın *Momma Don't Allow* (1956) ve Reisz’in *We Are the Lambeth Boys*’u (1958) gençlerin yaşamlarına odaklanmıştır. Alford House Gençlik Kulübü’ndeki gençleri odağına alan *We Are the Lambeth Boys*’da, Londra’da gençler okulda, işte çalışırken veya kulüp etkinliklerinde yer alırken gösterilmiştir.

Anderson’ın Covent Garden’da yer alan mağazalar hakkındaki filmi *Every Day Except Christmas* (1957), çalışma rutinlerini ve alışveriş yapan insanları odağına alırken *Thursday’s Children* (1953) özel eğitime ihtiyaç duyan çocukların eğitim sürecini olumlu, iyimser bir şekilde göstermiştir.¹²⁹

O Dreamland’daki işçi sınıfı eğlencesine oldukça kinayeli bir bakıştan sonra, Anderson sıradan insanların hayatını adeta kutlamaktadır. Street’e göre bu filmler aynı zamanda Anderson’un idol olarak gördüğü yönetmen Humphrey Jennings’in savaş zamanlarında çektiği belgesellere benzemektedir.¹³⁰ Özgür Sinema’nın kendinden önceki belgesel kuşağını temel aldığı söylenebilir. Fakat her ne kadar bu temelden söz edilebilse de akımın yönetmenleri temel aldıkları çalışmalar hakkında da birçok eleştiride bulunmuştur. Özgür Sinema kendine özgü yönleriyle öncüllerinden farklı bir konumdadır.

¹²⁸ Elif Demoglu, age, s.55.

¹²⁹ Kristin Thompson ve David Bordwell, age., s.480 – 481.

¹³⁰ Sarah Street, age, s.76.

Demoglu'nun da ifade ettiği gibi:

“1930'ların İngiliz belgesel anlayışı da sıradan insanların sıradan hayatlarını filme yansıtarken, Lindsay Anderson'ın açıkladığı üzere aralarındaki en büyük fark Özgür Sinema'nın aynı zamanda şiirsel gerçekçiliği kullanma isteğidir.”¹³¹

Bunun dışında Özgür Sinema'nın oldukça etkilendiği Grierson'un çalışmalarıyla farklılıklarını incelemenin de akımın özgüllüklerini incelemek adına oldukça önemli olduğu ifade edilebilir. İki olgu arasındaki en önemli farklılıklardan ilki Grierson tarzı belgesel sinemanın politik olarak sistemle uyumlu, “çözümlü” tarzına karşılık Özgür Sinema'nın 1950'li yıllarda yükselişe geçen Yeni Sol ideolojisinin politik iddialarıyla uyumlu olmasıdır.¹³² Bir yandan da Grierson'un belgesel sineması işçi sınıfından insanları kitlesel olarak temsil ederken, Özgür Sinema daha bireysel bir bakış açısını savunur. Özgür Sinema'nın sanatçıyı “gündelik yaşamın şairi” olarak görmesine karşılık, Griersoncu belgesel sinema “sanatsal” gelişmelere ve kişisel üsluplara mesafeli durmuştur.¹³³

İngiliz Yeni Dalgası ve Özgür Sinema hareketi bağlamında İngiliz Sineması'nın tarihsel olarak sahiplendiği gerçekçi bakış açısı, günümüzde de Ken Loach, Mike Leigh, Neil Jordan gibi yönetmenler eliyle sürdürülmekte, çeşitli ülkelerin sinemalarında da işçi sınıfı yaşamının gerçekliğini, sıradanlığını yansıtan yönetmenlerle evrensel bir boyut kazanmaktadır.¹³⁴

2.3.7. Amerikan “Newsreel” Hareketi

1960 ve 1970'li yıllar dünyada güç dengelerinin değiştiği ve ekonomik, askeri, siyasi açıdan güçlü olarak görülen devletlerin savaşlar ya da siyasi krizler nedeniyle çeşitli buhranlar yaşadığı bir dönemdir.

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin yarattığı etki, bu etkinin Üçüncü Sinema tartışmalarını ortaya çıkarması, birçok sinemacının mikro ya

¹³¹ Elif Demoglu, age, s.56.

¹³² James Chapman, age, s.229.

¹³³ James Chapman, age, s.230.

¹³⁴ Elif Demoglu, age, s.56.

da makro gruplarda bir araya gelmesine ve süregelen savaş, açlık, ırkçılık, işsizlik sorunlarına sinema yoluyla muhalif sesler yükseltilmesine sebep olmuştur. A.B.D.’de ise New York’ta “Newsreel” adı altında toplanan sinemacılar toplumun yaşadığı sıkıntılara dikkat çekmek ve politik bir örgütlenmeyi başlatmak adına 1968 yılında bir sinema hareketi olarak yola çıkmıştır.

Kolektif film yapıcılığına oldukça önem veren Newsreel hareketi aktivistleri, sinemayı bir propaganda ve bilgilendirme aracı olarak kullanarak New York ve San Francisco gibi merkezi yerlerde bulunan birçok aktif film yapım merkezi ve dağıtım desteği ile 1967’den itibaren başta Vietnam Savaşı’na dair olmak üzere bir dizi grevin, direnişin, öğrenci işgalinin, dünyadaki ulusal kurtuluş hareketlerinin ve kadın hareketlerinin filmini yapmış veya dağıtmıştır.¹³⁵ Newsreel grubu amaçlarında televizyon haberlerine alternatif bir radikal, solcu haber servisine duyulan ihtiyaçtan bahsetmektedir. Birçok genç filmcinin saha çalışmalarıyla beraber bu fikir gerçekleşmiş, bu çalışmalardan toparlanan analiz ve röportajlarla üretime geçilmiştir. Filmlerini tamandıktan sonra 1 hafta içinde yayımlayacaklarını vurgulayan Newsreel hareketinin ilk döneminde “kullanmak için üretmek” fikri ağır basmış ve filmlerin oluşumunu büyük ölçüde bu motto sağlamıştır.¹³⁶

Newsreel hareketi ürettiği filmler çerçevesinde bireysel sanat fikrini reddetmiş, sinemanın ortak bir çaba, filmin ise kolektifin üretim olduğunu vurgulamıştır. Filmlerde A.B.D. yönetiminin eylemlerine ve politikalarına karşı politik direniş teşvik edilmeye çalışılmıştır. San Francisco Newsreel grubu, üyelerinin kazançlarını ortaklaştırabilecekleri bir iş planı dahi oluşturmuş, video ve DVD teknolojisi öncesinde grup kendi filmlerini kampüslerde, toplum merkezlerinde, bina duvarlarında göstererek 1960 ve 1970’li yılların politik mücadelesine destek olmuştur. Örneğin San Francisco Newsreel’in filmi *The Woman's Film* (1971, Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorren), bir dizi işçi kadının günlük deneyimlerinde yaşadıkları baskının nelere yol açtığı konusunda bir dizi temsil sunmaktadır. Savaş sonrası dönemin ilk feminist belgesellerinden biri olan filmde, her röportaj yapılan kişinin günlük hayatından sahneler bir araya getirilmektedir.¹³⁷ *Columbia*

¹³⁵ Bill Nichols, *age*, s.227.

¹³⁶ Michael Renov, *The subject of documentary*, University of Minnesota Press, 2004, s.11.

¹³⁷ Bill Nichols, *age*, s.227 – 228.

Revolt, Newsreel no. 14 (1968), grubun en başarılı filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Columbia Revolt öğrenci hareketinin yükseldiği bir kilit noktada adeta nokta atışı bir filmidir. Columbia Revolt, grubun kendisinin ürettiği bir mücadelenin belgesi ve ilham verici bir çalışma olarak ikili bir işlev gerçekleştirmiştir. Grubun takipçileri için de dayanışma ve kimlik bağlarını güçlendirmiştir.¹³⁸

Newsreel grubunun “imzasız üretimler” olarak planlanan filmleri sahiplenmesinin yanı sıra New York grubu içinde, özellikle Robert Kramer, Norm Fruchter, Robert Machover, Marvin Fishman, John Douglas, David Stone ve Peter Gessner gibi yönetmenlerin varlığı ve bu yönetmenlerin grubun diğer çeperlerinden farklı deneyime ve imkana sahip oluşu, büyük değişiklikler ortaya çıkarmıştır. Grup homojen değildir, merkez bölümü iyi eğitilmiş beyaz erkeklerden oluşurken, bir başka kesim feminist, Üçüncü Dünya’dan ya da işçi sınıfından daha fazla etkilenen fraksiyonları oluşturmuştur.¹³⁹

Newsreel örgütü film yapma sürecini Üçüncü Sinema’ya benzer bir şekilde görmekle beraber, film gösterimlerini ve tartışmalarını da aynı hareketten örnek alarak interaktif bir uygulamaya dönüştürmüştür. Grup üyelerinin filmleri tanıtmak ve tartışmak amacıyla gösterimlere yollayan Newsreel ekibinin 5. No’lu katalogunda bu amaçlarla yapılan bir çağrı göze çarpmaktadır. Erus’un aktardığına göre çağrıda;

“Filmlerin nasıl gösterildikleri bizim için filmler kadar önemlidir. Gösterilerinize Newsreel üyelerini, filmleri sunmak ve film den sonra halk ile yapılan tartışmalara katılmak üzere göndereceğinizi umuyoruz. ABD’nin toplumsal değişimi üzerine siyasal tartışmaları düzenleyecek ve filmlerle birlikte buna katkıda bulunacak insanlara gereksinmemiz var; topluluğunuzda tartışmalar sırasında film üzerine yöneltilen soruları bize iletilmesini bekliyoruz.”
(akt. Yedinci Sanat, 1974:65).¹⁴⁰

¹³⁸ Michael Renov, *age*, s.15 – 16.

¹³⁹ Michael Renov, *age*, s.12 – 13 – 14.

¹⁴⁰ Zeynep Çetin Erus, *age*, s.172.

ifadeleri yer almaktadır.

Newsreel grubu film gösterimlerinde yapılacak olan tartışmaların, toplumda yaşanan sıkıntıların ve güncel meselelerin konuşulduğu bir medya ortamı olarak sunulmasına yardımcı olmuştur. Bu tartışmalarda sadece eğitime amacı güdülmemiş, örgütlenmeye önem verilerek, teorik tartışmaların pratiğe dönüşmesi için özel bir çaba gösterilmiştir. Fakat Erus'un da belirttiği gibi *“bu uygulama bireysel ölçekte kalmış, bir düzene bağlanamamıştır.”* Katılımcılar bireysel bir tavır sergilemiş, sistem işlememiştir.¹⁴¹ Kolektif hareket, üyelerin azalması, iç sorunlar, farklı ideolojik görüşlerin grup içinde yerleşmesi gibi sebeplerle dağılmış gibi gözükse de, A.B.D.nin farklı şehirlerinde “Newsreel” adını taşıyan kolektif yapılar, çalışmalarına devam etmektedir.¹⁴² Newsreel hareketi, A.B.D.’de yarattığı kolektif kültür önemli bir örnek olarak sinema tarihine geçmiştir.

Toplumsal sınıfların ve işçi sınıfının oluşumunun ardından işçi sınıfının sinemadaki ilk görünüşleri ve tarihselleştirme çalışmaları ile işçi sınıfının sinemadaki görünüşlerini incelediğimiz bu bölümün devamında, daha sonra ideolojik eleştiri yöntemiyle inceleyeceğimiz Aki Kaurismäki sineması ile “Proletarya Üçlemesi”ni daha iyi çözümlenebilmek için, yönetmenin dahil olduğu Nordik ulusal sinemalarına dair tartışmalar ve ulusal sinemaların tarihçelerini daha detaylı bir şekilde incelememiz gerekmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölümde, Nordik ulusal sinemaları özelinde yaşanan tartışmalara ve ulusal sinemaların tarihsel gelişimine yer verilecektir.

¹⁴¹ Zeynep Çetin Erus, age, s.173.

¹⁴²<http://www.newsreel.us/> adresinden grupla ilgili birçok bilgiye ulaşılabilirken, <https://www.cinema.ucla.edu/collections/newsreel> adresi ise Third World Newsreel ve California Newsreel adlı iki kolektifin çalışmalarına devam ettiklerini ifade etmektedir.

3. NORDİK SİNEMA: TANIMLAMALAR, TARTIŞMALAR, TARİHÇE

3.1 Nordik (İskandinav) Sinemada Tanımlama Tartışmaları

Avrupa'nın kuzeyinde yer alan Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya ve İzlanda, oldukça köklü bir tarihe sahip ülkelerdir. Geçmişte de günümüzde de önemli bir konuma sahip olan bu ülkeler, birçok bilimsel araştırmaya konu olmuş ve araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Bu incelemelerin güncel örnekleri, söz konusu ülkeleri bir birlik olarak "İskandinavya" ya da "Nordik" tanımlarından biri altında kavramsallaştırmaktadır. Fakat bu iki kavram, aslında birbirinden çok farklı ifadelere işaret ederken, bu kavramların karşıladığı anlamların ne olduğuna dair halen süren çeşitli tartışmalar mevcuttur. Özellikle sinema çalışmalarında kavramların kullanımına dair bir belirsizlik söz konusudur. Çoğu çalışmada her iki kavramın da kullanılabildiği görülmektedir. Bu belirsizliği gidermek adına bu bölümde, iki kavramın ortaya çıkışı, hangi bütünlüğü karşılayacak şekilde kullandıkları ve Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya, İzlanda sinemaları açısından taşıdığı farklılıklar incelenecektir.

3.1.1 İskandinav ve Nordik Kavramlarının Ortaya Çıkışı

Danimarka, İsveç, Norveç ve Finlandiya'nın yer aldığı coğrafi bölge, tarihte ilk kez Roma İmparatorluğu tarihçisi Gaius Plinius Secundus'un *Naturalis Historia* adlı eserinde, günümüzde küçük bir İsveç eyaleti olan "Skåne" (Scania) adı ile tarif edilmiştir. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde Skåne'den türeyen "İskandinavya" tanımlamasının anlamı oldukça genişlemiştir. Hilson'un aktardığına göre, Fransız yazar ve filozof Diderot'un 1765 yılında yayımlanan "*L'Encyclopédie*" eseri, İskandinavya'yı "eskilerin bir ada olduğuna inandıkları ve bugün Danimarka, İsveç, Norveç, Lappland ve Finlandiya'dan oluşan büyük Avrupa yarımadası" olarak tanımlamıştır. Bu çalışmayla Rusya'nın ve Polonya'nın bazı bölgelerini de içeren "Kuzey" algısı değişmiş, İskandinavya ise halklarının kökeni Vikinglere dayanan, eski İskandinav dili ve edebiyatına kadar tarihsel süreci izlenebilen bir bölgeyi tanımlamaya başlamıştır.¹⁴³

¹⁴³ Mary Hilson, *The nordic model: Scandinavia since 1945*. Reaktion books, 2008, s.11.

Tarihsel ve kültürel olarak İskandinav ülkelerinin birbirine bağlılığının, “L’Encyclopédie” eserinden itibaren literatüre yerleştiği tespit edilebilir.

Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya, İzlanda bir coğrafi konumdan daha fazlasıyla birbirine bağlıdır. Bu ülkeler arasındaki siyasi ve ekonomik bağlar, yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Kısa bir tarih incelemesi yapıldığında bu durum açıkça görülebilmektedir. İsveç, 1155'ten 1809'a kadar Finlandiya üzerinde hakimiyet kurmuştur. 1397'de Danimarka, İsveç ve Norveç arasında kurulan Kalmar Birliği, Norveç'i Danimarka'nın hâkimiyeti altına almış ve dört yüzyıl boyunca Norveçliler tüm resmi konularda Danca konuşmak ve yüksek öğrenim istiyorlarsa da Danimarka'nın başkenti Kopenhag'a gitmek zorunda kalmışlardır. Danimarka ve İsveç hükümetleri arasında 1814'te yapılan Kiel Antlaşması ile Norveç'in yönetimi 19. yüzyılın tamamında olmak üzere İsveç'e verilmiştir. İzlanda ise 13. yüzyılın sonlarından adanın 1944'te bağımsızlığını kazanmasına kadar bir Danimarka kolonisi olarak gelişmiştir.¹⁴⁴ 18. yüzyılda, Danimarka, Finlandiya, Norveç ve İsveç topraklarını ifade eden İskandinavya, İsveç'in Finlandiya bölgesini 1809'da Rusya'ya savaş tazminatı olarak vermesi nedeniyle, coğrafi bir bölgeden ziyade, Danimarka, Norveç ve İsveç'in dil ve kültür ortaklığı anlamına gelmeye başlamıştır. Bu durum Finlandiya'nın 1917'de S.S.C.B.'den bağımsızlığını kazanmasıyla değişmiş, her ne kadar Finlandiya, İskandinav halklarının kullandığı dillerin kökeni olan Cermen dillerine değil de Fin-Ugor dilleri ailesine mensup olsa da, hem kültürel hem de dilsel olarak farklı bir konumda olan Finlandiya'yı İskandinavya'nın doğal bir parçası olarak görmek için bölge halkları yoğun bir çaba göstermiştir.¹⁴⁵ Finlandiya'nın bu farklılığının sonraki yıllarda ülke kimliği açısından bir anlaşmazlık yaratacağı (Doğu Avrupa'yla olan tarihsel bağlantı, dil ve kültür farklılığı vb. kaynaklı) söylenebilir.

“Nordik” tanımının doğuşu ise, I. ve II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle yakından ilgilidir. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda ortaya çıkan pan-İskandinavya destekçisi düşünceler, Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya, İzlanda arasında çok da etkili olmayan çeşitli iş birliklerinin kurulmasına yol açmıştır. Finlandiya'nın özel durumunu gözetmek

¹⁴⁴ Peter Cowie, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, Samuel French Trade, 1992, s.7.

¹⁴⁵ John Sundholm ve diğerleri, *Historical dictionary of Scandinavian cinema*, Scarecrow Press, 2012, s.1.

amacıyla, II. Dünya Savaşı öncesi dönemde “Norden” (Kuzeyde, kuzeyli anlamlarını taşımaktadır) veya “Nordik” tanımlamaları, bu beş ülkenin (İzlanda halen bağımsızlığını ilan etmemiş olsa da) yavaş yavaş kullanılmaya başlanmıştır. Nordik tanımı ise resmi anlamda ilk kez 1939’da Kopenhag’da düzenlenen ve beş ülkenin siyasi temsilcilerinin katıldığı bir konferansta, ayrıca yine aynı yıl içerisinde Nordik tarihçilerin yine Kopenhag’da düzenlediği toplantıda, II. Dünya Savaşı sırasında ülkelerin birliğini tarif etmek amacıyla kullanılmıştır.¹⁴⁶ İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, dönemin politikacıları daha güçlü bir uluslararası iş birliği için çabalamışlardır. Bu dönem, Birleşmiş Milletler’in ve Avrupa Konseyi’nin kurulduğu, Avrupa Birliği (AB) yolunda ise ilk adımların atıldığı bir zamandır. Eşzamanlı olarak, İskandinav iş birliğinin artması üzerine tartışmalar yapılmış, bu tartışmalar sonucunda 1952 yılında The Nordic Council (Nordik Konseyi) kurulmuştur. Çeşitli komitelerle Nordik ülkeler arasındaki bağın korunmasının yanı sıra ekonomik, siyasal, kültürel çalışmalar da planlama yetkisine sahip olan konsey, Nordik ülkelerinin günümüzdeki güç birliğini temsil etmektedir.¹⁴⁷ Nordik Konseyi’nin kurulması, bölgenin tercih edilen adı olarak belirlenmesine yardımcı olmuştur. Konseyin de etkisiyle günümüzde Nordik ülkeler, Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya, İzlanda’nın yanı sıra özerk bölgeler olan Grönland, Faroe Adaları ve Åland Adaları’nı da kapsamaktadır.¹⁴⁸

Sonuç olarak, İskandinavya’nın uzun bir süre boyunca Danimarka, İsveç ve Norveç’in yer aldığı coğrafi bölgeyi ve kültür birliğini tarif ettiği görülebilmektedir. Ancak, 20. yüzyıldan itibaren İskandinavya tanımının Finlandiya ve İzlanda’nın yanı sıra çeşitli özerk bölgeleri kapsayamaması, bu ülkeler arasında ortaya çıkan yeni bir birliğin oluşması sonucunda yeni bir kavram olarak Norden ya da Nordik tanımlamasının kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bu kararın her şeyden önce politik bir anlam taşıdığını ifade etmek gereklidir. Zira, Nordik kavramının kullanımında yatan yegâne şey, ekonomik, kültürel, siyasal iş birliğini artırmak adına Kuzey Avrupa’da egemen devletler olan Danimarka, İsveç ve Norveç’in tarihsel bağlarının olduğu bölgeleri Nordik kavramı çatısında bir araya getirerek, bölgedeki tarihsel, kültürel birliği genişletme isteğidir.

¹⁴⁶ Mary Hilson, age, s.12.

¹⁴⁷ The history of the Nordic Council, <https://www.norden.org/en/information/history-nordic-council> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

¹⁴⁸ Mary Hilson, age, s.12

Nordik ülkeler tarifi, artık İskandinavya'nın bütününden daha farklı ve geniş bir anlam taşımaktadır. Bu nedenle, bu çalışmada İskandinavya yerine Nordik tanımının kullanılması, çalışmaların kapsamını genişletme ve doğru sınırlandırma açısından tercih edilmiştir.

3.1.2 Genel Hatlarıyla Nordik Ulusal Sinemaları: Benzerlikler, Farklılıklar

Nordik ülkeler arasındaki bağ, kültürel bir ortaklığı da içinde barındırmaktadır. Ülkeler arasında ortaya çıkan kültürel benzerlikler, çeşitli sanat formlarında kolayca görülebilmektedir. Bölgenin en büyük üç bestecisi, Jean Sibelius (Finlandiya), Edvard Grieg (Norveç) ve Carl Nielsen (Danimarka), İskandinav coğrafyasının doğal güzellikleriyle bütünleşen yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu bestecilerin müziğini etkileyen faktörler, Nordik ülkelerdeki yaşamı tüm detaylarıyla yansıtan edebi eserlerde de kendini göstermektedir. Fin Frans Eemil Sillanpää, İzlandalı Halldór Laxness ve Norveç'in Sigrid Undset gibi yazarlar doğayı insanın kaderinde rol üstlenen bir olgu olarak göstermiş, doğanın önemini ve değerini vurgulamışlardır.¹⁴⁹ Sanatçılar arasında bulunan çevreyi ortak algılayış biçimi, kültürel bir ortaklığın işareti olarak görülebilir. Bu durumdan hareketle, Nordik coğrafyada yaklaşık aynı zamanlarda, benzer sanat akımlarının ve eserlerin ortaya çıktığı da söylenebilir. Özellikle sinema sanatının bölgedeki tarihsel süreci incelendiğinde bu durum açıkça görülmektedir.

Nordik ülkelerde düzenlenen ilk film gösterimleri, birbirine oldukça yakın tarihlerde başlamıştır. Gösterimlerden yaklaşık on yıl sonra Danimarka ve İsveç başta olmak üzere bütün coğrafyada film şirketleri kurulmaya başlanmıştır. Danimarka'da Nordisk Film Kompagni'nin kurucusu Ole Olsen ve yönetmen Benjamin Christensen, İsveç'te Svenska Bio'nun önemli isimleri Charles Magnusson, Georg af Klecker, Victor Sjöström ve Mauritz Stiller, dönemin öne çıkan sinemacılarıdır.¹⁵⁰ Nordik ulusal sinemaları, sinema söz konusu olduğunda büyük ölçüde aynı tarihsel süreci paylaşır. Özellikle Danimarka ve İsveç, sinemanın ilk yıllarından beri paralel gelişmelere tanık olmuştur. Danimarka sineması, I. Dünya Savaşı öncesinde "altın çağ" yaşarken, İsveç sineması ise 1920'lerde "altın çağ"a girmiştir. Aynı dönemde Norveç ve Finlandiya

¹⁴⁹ Peter Cowie, age, s.7

¹⁵⁰ Peter Cowie, age, s.7

sineması da daha küçük ölçekte de olsa üretime başlamıştır. Danimarka ve İsveç, birbirleriyle aynı yıllarda benzer bir süreci yaşayarak sesli sinemanın gelişi nedeniyle üretimlerinin dünya pazarındaki dağıtımdan yalnızca iç pazarda dağıtıma geçtiği için uluslararası ününü kaybetmiştir. 1930'larda Nordik ulusal sinemaları, popüler komedi ve kırsal kesim melodramından kaçışçı yönelimi tercih etmiştir, ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında, ciddi konulara ve sosyal temalara daha fazla dikkat çeken filmler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, 1950'lerde Danimarka halk komedileri gibi daha popüler türlere geri dönerken, İsveç'te Ingmar Bergman çalışmalarıyla yükselişe geçmeye başlamıştır. Finlandiya ise Edvin Laine, Erik Blomberg ve Matti Kassila'nın kayda değer filmler çekmesiyle bir tür altın çağ yaşamıştır.¹⁵¹

Avrupa'da 1950 ve 1960'lı yıllarda ortaya çıkan sinema akımları, İsveç, Finlandiya ve Danimarka'yı da etkilemiş, yeni sinema dalgalarından esinlenen bir uluslararası yönelim üç ülkenin ulusal sinemasını da şekillendirmeye başlamıştır. Nordik yönetmenlerin, 1960'lardan başlayarak yavaş yavaş yeni uluslararası hedefler geliştirmeye başladığı söylenebilir. Yine aynı dönemde, televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte sinemaya giden seyirci sayısının düşüşünü de yaşayan İsveç ve Danimarka'nın yanı sıra diğer Nordik ülkeler de aynı krizle karşı karşıya kalmışlardır. Bu ülkelerin, sinema endüstrisinin yaşadığı krize verdiği yanıt ise yine birbirlerine benzer yanıtlar olmuştur. Krizin başlangıcından hemen sonra, ulusal sinema endüstrilerine destek vermek amacıyla İsveç Film Enstitüsü (1963), Danimarka Film Vakfı (1965) ve Fin Film Vakfı (1969) kurulmuştur. Bu üç kurum da ulusal sinemaların kilit mali destekçisi olarak görülmüş, bazen devletin sağlayamadığı desteği sağlamış, bazen de devletin ulusal sinemaya destek sağlaması için mücadele yürütmüşlerdir. 1980'lerin sonlarında Nordik sinema, Danimarkalı yönetmenler Gabriel Axel'in *Babettes gæstebud* (Babette's Feast, 1987) ve Bille August'un *Pelle Erobreren* (Pelle the Conqueror, 1987) ile iki Oscar kazanmasıyla uluslararası alanda önemli bir prestij kazanmıştır. Her iki film de edebi eserlerden uyarlanan oldukça geleneksel yapıtlardır. Nordik sinemanın uluslararası alandaki en büyük atılımı ise 1990'lı yıllarda gerçekleşmiştir. İsveç'ten Lukas Moodysson, Norveç'ten Bent Hamer, İzlanda'dan Friðrik Þór Friðriksson, Finlandiya'dan

¹⁵¹ Peter Schepelern, "The element of crime and punishment: Aki Kaurismäki, Lars von Trier and the traditions of Nordic cinema", *Journal of Scandinavian Cinema*, 1(1), (87-103), 2010, s.88.

Aki Kaurismäki ve Danimarka'dan Lars von Trier, günümüze kadar ulaşan yeni bir Nordik sinema anlayışının öncüleri olmuşlardır. Özellikle Trier'in öncülüğünü üstlendiği Dogme 95 hareketinin eserleri birçok festivalden ödülle dönmüştür.¹⁵²

Görüldüğü gibi, Nordik ulusal sinemalarının sinema tarihçelerinin birbirine oldukça paralel ilerlediği tespit edilebilmektedir. Dağıtım ve gösterim ilişkilerine bakıldığında ise, Nordik ulusal sinemalarının aynı sorunları yaşadıkları gözlemlenmektedir. Nordik ülkeleri, oldukça az nüfusa sahiptir, anadili konuşan sayısı az olduğu için dolayısıyla yerel pazarda film dağıtımı da sınırlıdır. Bu nedenle Sundholm'e göre Nordik sinema; *"1960'lardan beri ulusal film endüstrisini sürdürmek için devlet finansmanının ön koşul olduğu küçük ülkelerin küçük çaplı sinemasıdır."* Bununla birlikte, Nordik ülkeler içinde bu benzerliğe rağmen önemli farklılıklar da vardır. Örneğin, Danimarka ve İsveç her zaman daha büyük film endüstrilerine ve daha iyi finanse edilen film kültürlerine sahip olmuşlardır. Bu nedenle, Danimarka ve İsveç filmleri, Finlandiya, İzlanda ve Norveç'e kıyasla uluslararası pazarda daha görünür üretimler olmuşlardır. Bu durum sadece Nordik coğrafyanın birbirinden farklı uluslararası sinemalarına değil, aynı zamanda Nordik ülkeler arasındaki uluslararası ve ulusötesi ilişkilere de ışık tutmaktadır.¹⁵³

Nordik sinemaların tarihlerindeki paralel süreçlere bakarken, son olarak değinilmesi gereken konu da ülkelerin birbirleri arasında oluşturduğu ortak yapım projeleridir. Sinemanın ilk yıllarında Dreyer, Sjöström, Christensen, Stiller, von Sydow gibi isimlerin farklı Nordik ülkelerden oyuncularını aynı projelerde kullanmaları ya da filmlerini diğer Nordik ülkelerde çekmeleri, daha sonraki yıllarda yaşanan ekonomik kriz süreçleriyle ortak yapım projelerine dönüşmüştür. Örneğin Henning Carlsen'in *Sult* (Hunger, 1966) eseri Norveç, İsveç ve Danimarka'nın ortak yapımyken, Bille August'un Oscar ödüllü filmi *Pelle Erobreren* (Pelle the Conqueror, 1987) Danimarka ve İsveç ortak yapıımıdır. Günümüzde de Aki Kaurismäki, Lukas Moodysson gibi yönetmenlerin çoğu yapımı Nordik ülkelerin prodüksiyon desteğini almaktadır. Nordik filmler, daralan

¹⁵² Peter Schepelern, age, s.89

¹⁵³ John Sundholm ve diğerleri, age, s.3

hükümet bütçeleri ve Hollywood sinemasının baskınlığı nedeniyle, kimliklerini korumak adına ortak yapım projelerine ağırlık vermişlerdir.¹⁵⁴

3.1.3. Homojen Bir Nordik Sinemadan Söz Edilebilir Mi?: Biçimsel, Tematik Benzerlikler ve Farklılıklar

Mette Hjort ve Ursula Lindqvist, Nordik sinemanın uzun süredir araştırılmasına ve öne çıkarılmasına rağmen, konuyla ilgili yayımlanan çalışmaların Nordik sinemayı bir bütün olarak görmek yerine farklı ulusal sinemaların bir koleksiyonu olarak ele aldığını, Nordik ulusal sinemalarının ayrı ayrı ele alınması nedeniyle de “Nordik sinema” kavramının anlaşılması zor ve bütünlükten uzak bir konuma yerleştiğini ifade ederler.¹⁵⁵ Mette Hjort ve Ursula Lindqvist, bu durumu Nordik film akademisyenlerinin, Nordik coğrafyada yer alan çeşitli film kültürleri ve tarihlerinin aşırı derecede geniş veya özelleştirici bir açıklamasını inşa etme konusunda isteksiz davranmasıyla bağdaştırırlar. Bu duruma neden olan yegâne şey ise, Nordik sinemanın çok farklı hızlarda ve farklı şekillerde gelişen film kültürlerine ev sahipliği yapmasıdır.¹⁵⁶ Historical Dictionary of Scandinavian Cinema adlı esere önsöz yazan A.B.D.’li yazar Jon Woronoff da Mette Hjort ve Ursula Lindqvist’in görüşlerini yansıtarak, “*İskandinav sineması diye bir şey yoktur, en azından şimdilik, bu çalışmada yaptığımız şey ise beş İskandinav ülkesinin sinemalarını incelemektedir.*” ifadelerini kullanmıştır.¹⁵⁷

Nordik sinemaya genel bir bakış atıldığında, Hjort, Lindqvist ve Woronoff’un tespitlerinin ışığında her ne kadar kapsayıcı bir “Nordik sinema” tanımı yapılamasa da ulusal sinemaların her birinde tekrar eden belirli temaların ve imgelerin varlığından ya da bu benzer temaların her bir ulusun sinemasında kendini farklı gösterdiğinden söz edilebilir. Tytti Soila, Astrid Soderbergh Widding ve Gunnar Iversen, “Nordic National Cinemas” adlı çalışmalarında, Nordik sinemada benzer sinematik temaların görüldüğünü, film yapımcılarının da bu stereotipik görüntüleri tekrar tekrar kullanarak

¹⁵⁴ Peter Cowie, age, s.8

¹⁵⁵ İlgili çalışmalar: Peter Cowie, **Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden**, Samuel French Trade, 1992. John Sundholm ve diğerleri, **Historical dictionary of Scandinavian cinema**, Scarecrow Press, 2012, Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas**, Psychology Press, 1998.

¹⁵⁶ Mette Hjort ve Ursula Lindqvist, “Introduction: Nordic Cinema: Breaking New Waves since the Dawn of Film”, Mette Hjort ve Ursula Lindqvist (ed.), **A companion to Nordic cinema** içinde (1-13), John Wiley & Sons, 2016, s.6.

¹⁵⁷ Jon Woronoff, “Editor’s Foreword”, John Sundholm ve diğerleri, **Historical dictionary of Scandinavian cinema** içinde, Scarecrow Press, 2012, s. IX.

onlardan çalışmalarını uluslararası sinema endüstrisinde pazarlamak için yararlandıklarını ifade ederler. Chaudhuri'ye göre bu temalar, Nordik sinemanın tipik, herkesçe bilinen yönlerini oluşturur. Doğa ve onun mitolojik veya egzotik anlamlarının gösterimi, karakterlerin davranışlarını belirleyen doğal coğrafya ve mevsim değişimleri, İskandinav karamsarlığı, Lutherci sertlik ve kendinden vazgeçiş, cinsel tabuların yıkımı da dahil olmak bastırılan duyguların serbest kalışı, Nordik sinemanın tekrar tekrar kullandığı temaların en önemlileridir. Bu tür temalar, her ulusal sinemada farklı şekillerde temsil edilmektedir. Örneğin, Finlandiya, Norveç ve İzlanda gibi hızla kentleşen ulusların filmleri genellikle 'bozulmamış bir vahşi doğa' ile 'şehrin çirkin, insanlık dışı yüzünü' karşılaştırırken, Danimarka endüstriyelleşme sürecine çok önceden girdiği için bu tür karşı karşıya gelişlere daha az yer verilmektedir.¹⁵⁸

Cowie de çalışmasına yazdığı önsözde biçimsel olarak “*İskandinav sinemasının hiçbir zaman avangard eğilimleri benimsemediğini*” ifade ederek, beş Nordik ülkenin filmlerinde kendi yollarını çizen ortak temalar olduğunu belirtmiştir. Bunların Nordik sinemanın dışında yer alan gözlemciler açısından klişe olarak görülebileceğini ifade eden Cowie, yaz aşkının şiddetli coşkusu, sonbaharın ani başlangıcı, insanı içkiye bağımlı olmaya iten uzun ve karanlık kışlar, bozulmamış vahşi doğa ile sanayileşen şehrin çatışması, şiddetli şekilde ortaya çıkan duygusal patlamalar ve sonucunda yaşanan suçluluk duygusu gibi ortak temaların varlığına dikkat çekmektedir. Bu temaların tümünün bir şablon gibi kullanılabileceğini söyleyen Cowie, son olarak bu şablonun her zaman işe yaramadığını, Nordik yönetmenlerin bireysel farklılıklarının böyle bir kolay sınıflandırmadan kurtulmalarına yardımcı olduğunu belirtir.¹⁵⁹

3.1.4 Nordik Sinemada Film Türleri Arasında Benzerlik ve Farklılıklar

Nordik ülke sinemalarında sık kullanılan temaların yanı sıra, beş ülkenin de sinema tarihlerinde önemli yer tutan ve hepsinde benzer şekillerde ele alınan birkaç film türü olduğu görülmektedir. Bunların ilkinin tarihi filmler oluşturmaktadır. Nordik ülkelerde üretilen tarihi filmler, diğer türlere kıyasla sınırlı sayıda kalmışsa da bazı Nordik ulusal sinemaları, örneğin Fin sineması gibi, sinema tarihleri boyunca tarihsel

¹⁵⁸ Shohini Chaudhuri, *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edinburgh University Press, 2007, s.35.

¹⁵⁹ Peter Cowie, *age*, s.7

temsilleri öne çıkaran filmler üretmişlerdir. Tarihi filmlerin büyük bütçelere ihtiyaç duyması nedeniyle az sayıda çekilen bu filmler, özellikle Orta Çağ ve II. Dünya Savaşı ile ilgili tarihsel dramalardır. *Häxan* (1922, Benjamin Christensen), *Vredens dag* (Day of Wrath, 1943, Carl Th. Dreyer,) ve *Det sjunde inseglet* (The Seventh Seal, 1957, Ingmar Bergman) gibi filmler özellikle Orta Çağ'ı konu edinerek, Nordik sinemadaki çağdaş filmlerin yanında önemli bir istisna oluşturmuştur.¹⁶⁰

Aile filmleri ise adeta coğrafyanın ulusal film türüdür. Tüm Nordik ülke sinemalarında en popüler türlerden birisi olmasına rağmen bu popülerlik filmler ihraç edilemediği için iç pazarla sınırlıdır. Aile filmleri bütün Nordik ulusal sinemalarda görülmekle beraber, bu filmler genellikle basit bir anlatıya sahiptir. Ancak, aile filmleri Nordik ülkeler arasında eşit bir ilgiyle karşılanmamıştır. Örneğin İsveç'te, aile filmlerinden ziyade suç ve polisiye yapımlar daha popülerdir. Her ulusal sinema, aile filmlerini kendine özgü biçimde yeniden ele almıştır. Örneğin Norveç'te bu filmler popüler aile komedilerinden çok, komedi unsurları içeren gerçekçi drama filmlerin özelliklerini taşımaktadır.¹⁶¹

Nordik sinemada ele alınması gereken başka bir film türü de dramadır. Dramanın Nordik ulusal sinemalarında son derece baskın ve önemli bir tür olduğu, bir bütün olarak hem ulusal hem de Nordik sinema kültürünün esas olarak bu türdeki filmlerle başarı elde ettiği görülmektedir.¹⁶² Bununla birlikte, günümüzdeki drama filmleri hem Nordik hem de Avrupalı bir izleyici kitlesine daha doğrudan hitap ediyor gibi görünse de yurtdışında nadiren başarı elde etmekte ve Nordik ülkeler arasında değişiklik göstermektedir. Örneğin, bazı Danimarka dramaları, gerçekçilik ve Nordik seyircinin daha çok ilgi duyduğu, sosyal odaklı bir anlatımla karakterize edilmektedir. Ancak İsveç sinemasına bakıldığında tür filmleri arasında ulusal farklılıklar olduğu ortaya çıkmaktadır. Danimarka sineması sosyal ve evrensel nitelik taşıyan deneysel dramalara ağırlık verirken, İsveç sineması aile veya ulusal kuruluşlara bağlı psikolojik, toplumsal sorunları

¹⁶⁰ Gunnar Iversen, "Voices From The Past—Recent Nordic Historical Films", Tommy Gustafsson, Pietari Kääpä (ed.), **Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace** içinde (47 – 61), Edinburgh University Press, 2015, s.48.

¹⁶¹ Ib Bondebjerg ve Eva Novrup Redvall, "A small region in a global world: patterns in Scandinavian film and tv culture", **Centre for Modern European Studies-CEMES**, University of Copenhagen, 2011, s.69 – 72.

¹⁶² Ib Bondebjerg ve Eva Novrup Redvall, age, s.73.

öne çıkararak daha geleneksel bir yapıyı korumaktadır. Norveç sineması da dram türü söz konusu olduğunda İsveç sinemasına benzer temaları kullanmaktadır.¹⁶³

Sonuç olarak, her ne kadar birbirine benzer yaşanan süreçler, aynı popülerliğe sahip film türleri, aynı dönemlerde yükselişe geçen yönetmenler Nordik sinemayı oluşturan ulusal sinemaları birbirine yakın gösterse de bu sinemaların aslında birbirlerinden farklı birçok özelliğe sahip olduğu görülebilmektedir. Bir ülkede ele alınan tema, temanın işlendiği film türü, başka bir ülkede daha özgün şekilde kendisini göstermektedir. Bu nedenle, Nordik sinemanın geneline bakıldığında benzerlikler kadar, farklılıklara da dikkat etmek oldukça önemlidir.

3.2. Nordik Ulusal Sinemaları

3.2.1. İsveç Sineması

Sinema, İsveç'teki yolculuğuna 1896 yılında ülkenin güneyinde yer alan Malmö kentinde Lumière kardeşlerin filmlerinin ilk gösterimiyle başlamıştır. 1897'de Lumière çalışanı Alexandre Promio'nun Numa Peterson ve Ernst Florman'a kameranın nasıl kullanılacağını öğretmesiyle, iki genç yönetmen İsveç yaşamını ve ülkenin gündemlerini yansıtan haber filmleri yapmaya başlayarak İsveç sinemasının ilk örneklerini oluşturmaya başlamıştır. Florman'ın çektiği belge film "*Konungens af Siamlandstigningvid Logårdstrappan*" (1897), İsveç'te yapılan ilk film olarak tarihe geçmiştir. Florman, aynı yılda ilk İsveç film draması olan "*The Barber's Shop in the Village*"ı (1897) da çekmiştir. 1898'de Florman'ın filmleri tüm İsveç'te gösterilmektedir ve 1905'e kadar çoğu kentte sinema salonları faaliyete geçmiştir. Sinemanın giderek popülerlik kazanması, film şirketlerinin kurulmasının da önünü açmıştır. İsveç'in güneyindeki Kristianstad şehrinde, N. H. Nylander öncülüğünde ilk film şirketi "*Svensk Biografteatern AB*" (Svenska Bio) 1907'de kurulur. Rosa Grünberg ve Carl Barcklind gibi ünlü aktörlerin yer aldığı filmler yapmaya başlayan şirket, filmlerini tüm ülkede göstermeye başlamıştır.¹⁶⁴

İsveç'in diğer Nordik ülkelerde olduğu gibi az nüfus yoğunluğunun dezavantajını yaşadığı söylenebilir. Bu nedenle endüstride görev alabilecek önemli

¹⁶³ Ib Bondebjerg ve Eva Novrup Redvall, age, s.75 – 77.

¹⁶⁴ Tytti Soila, "Sweden", Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde (135 – 221), Routledge, London. Taylor & Francis e-Library, 1998, s.140.

figürlerin görece az olabileceği düşünülse de önemli bir ismin, Charles Magnusson'un İsveç sinemasının henüz yeni yola çıktığı yıllarda, çok büyük bir atılımın yaratıcısı olduğu görülebilmektedir. 1909'da Svenska Bio'da yapımcı olarak işe başlayan Magnusson, kurgu filmlerinin yanı sıra seyahat filmleri ve haberler de üretmiştir. 1912'de büyük bir hamleyle film şirketi Stokholm'e taşınır. Aynı yıl içerisinde Magnusson'un çabalarıyla iki yönetmen, Victor Sjöström ve Mauritz Stiller işe alınır ve George af Klercker film yapım bölümünün başına geçer. 1915 yılında Stokholm'de açılan "Röda Kvarn" adlı sinema salonuyla film gösterimine de başlayan Svenska Bio, ülkedeki film üretim, dağıtım ve gösterimi ağını büyük ölçüde elinde toplamıştır.¹⁶⁵ Gustaf Molander ve Georg af Klercker'in yanı sıra sinematograf Julis Jaenzon'un da aralarında bulunduğu isimler ile birlikte, İsveç sinemasının ilk dönemi bir "altın çağ" olarak görülmektedir. Sjöström ve Stiller'in çalışmaları ise "altın çağ"ın en önemli eserleri arasında yer almaktadır. Nobel ödüllü İsveçli yazar Selma Lagerlöf ve Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen'den uyarlanan filmleriyle ön plana çıkan yönetmenler, *Trädgårdsmästaren* (The Gardener, 1912, Victor Sjöström), *Terje Vigen* (A Man There Was, 1917, Victor Sjöström), *Tösen från Stormyrtorpet* (The Girl from the March Croft, 1917, Victor Sjöström), *Herr Arnes pengar* (Sir Arne's Treasure, 1919, Mauritz Stiller), *Körkarlen* (The Phantom Carriage, 1921, Victor Sjöström), İsveç sinemasının meşhur oyuncularından Greta Garbo'nun ünlendiği film olan *Gösta Berlings saga I - II* (The Atonement of Gosta Berling I and II, 1924, Mauritz Stiller) eserleriyle İsveç sinemasının sessiz dönemdeki en önemli filmlerini ortaya koymuşlardır.¹⁶⁶

İsveç sinemasının "altın çağı", kısa bir dönem de olsa tüm dünyayı etkisi altına almış, ancak 1920'li yıllarda duraklamaya başlamıştır. Bu duraklamaya neden olan birkaç faktör bulunmaktadır. I. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle, film yapım ve ihracatının küresel olarak artış göstermesi ve İsveç sinema endüstrisinin diğer ülkelerle sert bir rekabete girmek zorunda kalması, bu faktörlerin en öne çıkanlarıdır. Savaşın bitiminde dünya genelinde yaşanan ekonomik buhranla beraber eğlence sektörü için yapılan harcamaların düşmesi de başka bir etmendir. "Altın çağ"ın en önemli isimleri Sjöström'ün 1923, Stiller'in ise 1924 yılında Hollywood'dan aldıkları teklifle A.B.D.'ye

¹⁶⁵ Douglas Gomery ve Clara Pafort-Overduin, age, s.87.

¹⁶⁶ Douglas Gomery ve Clara Pafort-Overduin, age, s.87.

gitmeleri (aynı yıllarda Lars Hanson ve Greta Garbo gibi önemli oyuncular da Hollywood'a gider) İsveç sinema endüstrisi için son darbe olmuştur.¹⁶⁷ “Altın Çağ” yıllarının ardından 1920’lerin sonuna gelindiğinde, sinemaya giden seyirci sayısının azalması, Amerikan kültürünün ülkeyi etkisi altına alması ve gişede başarılı olan filmleri taklit eden eserlerin üretilmesi gibi nedenlerle İsveç sinema endüstrisinin bir krize girdiği görülebilmektedir.

1930’ların başında ortaya çıkan sesli sinema, İsveç sinema endüstrisinin ticari açıdan yeniden canlanabilmesi için bir umut kaynağı olmuştur. Her ne kadar 1929 Ekonomik Krizi nedeniyle sektör kırılğan bir yapıda olsa da İsveççe çekilen filmler yerli film endüstrisinde büyük talep görmüştür. Sesli filmlerin ilk yıllarında Svenska Filmindustri, çekilen filmlere dublaj yaparak yabancı pazarlara yeniden dahil olabilmek için çabalamıştır. Örneğin Paul Merzbach’ın çektiği ve tamamen İsveç’te çekilen ilk sesli film olan *För hennes skull* (For Her Sake, 1930), hem Almanca hem İsveççe kaydedilmiştir. 1930’ların başında ise birçok İsveç yapımının Fransızca, Almanca ve Norveççe seslendirilmiş versiyonlarının bulunduğu görülmektedir.¹⁶⁸

Dönemin devamında, popüler film türleri olan müzikaller ve hafif komediler ile özellikle “pilsner film” olarak tarif edilen, popüler kabarelere ya da tiyatro yapımlarına dayanan yapımlar öne çıkmıştır. Bu filmlerden biri *Pensionat Paradiset* (Paradise Inn, 1937, Weyler Hildebrand), İsveç sinemasının film yapımının kötüleşen standartları içerisinde bir örnek olarak görülmüş ve kamuoyunda tartışmalara neden olmuştur.¹⁶⁹ Özetle, giderek artan popülerlik ve sinemaya duyulan ilginin artışı, yapılan filmlerin kaliteli olduğu anlamına gelmemektedir. Hatta, bu dönem Tytti Soila’ya göre 1920’lerin “Altın Çağ”ına bakıldığında, “*sık sık bir gerileme dönemi olarak tanımlanıp, buna göre referans verilmektedir.*” Gerileme ve kalite düşüklüğünün kaynağı ise düşük bütçeli film şirketleri olarak görülebilmektedir.¹⁷⁰ 1930’lu ve 1940’lı yılların İsveç sinema endüstrisinde en büyük sinema ihracatı, filmlerden ziyade aktrislerin A.B.D. ve Almanya

¹⁶⁷ Anders Marklund “The Golden Age and Late Silent Cinema – Introduction”, Maria Larsson ve Anders Marklund (ed.), **Swedish film: an introduction and reader** içinde (72 – 76), Nordic Academic Press, 2010, s.74.

¹⁶⁸ Leif Furhammar, “Sweden”, Bjorn Book-Larsson (çev.), Gorham Anders Kindem (ed.) **The international movie industry** içinde, SIU Press, 2000, s.252.

¹⁶⁹ Sundholm ve diğerleri, age, s.30.

¹⁷⁰ Tytti Soila, age, s.164.

gibi ülkelerde kariyerlerine devam etmesi olmuştur. Özellikle Ingrid Bergman, İkinci Dünya Savaşı sırasında en çok öne çıkan film yıldızlarından biri haline gelmiştir.¹⁷¹

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, İsveç sinemasının savaşa katılmasa bile etkilendiği ve İsveç sinemasında yaşanan önemli gelişmelerin bu dönemde hız kazandığı ifade edilebilir. Savaş öncesinde yaşanan ülkeler arası gerilimler, bütün İsveç sinemasını politik bir savaş alanı haline getirmiştir. Ülkedeki işçi sendikaları Nazilerin Almanya'da güç dengelerini alt üst ettiği 1933 yılından itibaren, filmler de dahil olmak üzere bütün Alman ürünlerini boykot etmeye karar vermiştir.¹⁷²

İsveç, II. Dünya Savaşı'nda hiç yer almasa da savaşın etkisi gündelik hayatta olduğu kadar film yapım süreçlerinde de kendisini hissettirmiştir. Savaş yılları, aynı zamanda İsveç sinema kültürüne önemli katkıların sunulduğu yıllardır. Yeni açılan sinema kulüpleri, alanında yetkin film dergilerinin çıkışı, çağdaş sinemaya dair akademik eleştiri girişimlerinin başlaması ile ülke sineması büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Savaş yıllarında Alf Sjöberg ve Hampe Faustman, Hasse Ekman gibi genç yönetmenler, yerli filmlere dışavurumculuk ve ideolojik bir bakış açısı gibi daha çağdaş, uluslararası nitelikler taşıyan film stillerini de taşımışlardır.¹⁷³ Bu katkılar sonucunda August Strindberg'in oyunundan uyarlanan *Fröken Julie*'nin (Miss Julie, 1951, Alf Sjöberg) Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazanması, dönemin en büyük başarıları arasındadır.¹⁷⁴

Savaş sonrasında İsveç filmleri, özellikle Alf Sjöberg'in 10 senelik bir aranın ardından çektiği *Den blomstertid* (Blossom Time, 1940), *Himlaspelet* (The Road to Heaven, 1942) ve Ingmar Bergman'ın senaryosunu yazdığı *Hets* (Torment, 1944) gibi eserlerin gösterdiği teknik uzmanlık ve başarılı karakter tasvirleriyle yeniden önem kazanmıştır. İsveç kültüründeki canlanmaya katkıda bulunan başka bir olay ise, sessiz sinema yıllarının önemli ismi Victor Sjöström'ün Svensk Filmindustri'nin yeni başkanı Carl-Anders Dymling tarafından sanat yönetmeni olarak atanmasıdır. Dymling, yaratıcılığı ön plana çıkaran ve deneysel çalışmalara izin veren bir yönetici olarak öne

¹⁷¹ Leif Furhammar, age, s.252 – 253.

¹⁷² Leif Furhammar, age, s.252 – 253.

¹⁷³ John Sundholm ve diğerleri, age, s.30 – 31.

¹⁷⁴ Rekin Teksoy, age, s.424.

çıkılmaktadır. Bu koşullar altında önemli belgeselci Arne Sucksdorff, *En augustirapsodi* (Rhapsody in August, 1939) kısa filminin ulusal festivallerde gösterdiği başarımın ardından şirket tarafından işe alınır. Aynı yıl Svensk Filmindustri tarafından Ingmar Bergman da aynı şirkette çalışmaya başlamıştır.¹⁷⁵ 1950 ve 1960'lara gelindiğinde İsveç sinemasında, sinemaya senarist olarak başlayan ve daha sonraki yıllarda ise kendine özgü bir film diliyle, Victor Sjöström'ün ardından İsveç sinemasının en büyük yönetmenlerinden biri olan Bergman'ın, ülkenin sinema endüstrisine uzun yıllar boyunca damga vurduğu söylenebilir.

Bergman sinemaya, Alman dışavurumculuğundan ve Fransız şiirsel gerçekçiliğinden etkilenen geleneksel bir film yapımcısı olarak adım atmıştır. 1940'ların sonuna doğru, film tekniğini geliştiren Bergman, daha sonraki yıllarda da filmlerinde yer edinecek olan ölüm, yaşlılık, yalnızlık, hayal kırıklığı gibi temaları kullanmaya, kendine özgü sinema dilini oluşturmaya bu dönemde başlamıştır.¹⁷⁶

Bergman'ın, öncülleriyle karşılaştırıldığında sinemaya giriş dönemi açısından oldukça avantajlı bir konumda olduğu söylenebilir. Savaş sonrası ile daha sonraki on yılda yaşanacak ekonomik krizin öncesinde, İsveç sinemasının yeniden canlandığı ve görece rahat bir sürecin içinde bulunduğu yıllarda yönetmenliğe başlamıştır. Zira İsveç film endüstrisi 1940'lı yıllarda yıl başına yaklaşık 40 film üretirken, 1950'lilerde bu sayı yarıdan aza düşmüş, sektörün içine girdiği ekonomik buhrandan sadece birkaç film şirketi kurtulabilmiştir. Birgitta Steene, Bergman'ın bu tarihsel avantajı hakkında:

“Ortama (sinemaya) duyduğu tutkulu bağlılık ve güçlü kararlılığıyla Ingmar Bergman, her dönemde başarılı olabilirdi fakat var olan üretim araçlarını kullanması ve işin ticari boyutunu öğrenmesine yönelik aynı fırsatlara sahip olamayabilirdi.”

yorumunu yapmaktadır.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Tom McSorley, “Screening Sweden: A Short History of Swedish Cinema.” *Montage*, Spring: (27–30), 1999, s.28.

¹⁷⁶ John Sundholm ve diğerleri, age, s.31.

¹⁷⁷ Birgitta Steene, *Ingmar Bergman: A reference guide*, Amsterdam University Press, 2005, s. 136.

Bergman, kendi özgün tarzını İsveç'in özgünlüğüyle birleştirerek, giderek artan bir şekilde İsveç sinemasında adeta tek otorite olmuştur. Bu dönemde imza attığı *Gycklarnas afton* (Sawdust and Tinsel, 1953), *Sommarnattens leende* (Smiles of a Summer Night, 1955), aynı yıl Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alan *Det sjunde inseglet* (The Seventh Seal, 1957) ve *Smultronstället* (Wild Strawberries, 1957) eserleri öne çıkmaktadır.¹⁷⁸ 1950'liler ayrıca Bergman'ın kâr odaklı sinema endüstrisinin uzağında durmasını ve sanatsal bütünlüğünü korumasını sağlayacak belirli temel ilkeleri öne çıkardığı yıllardır. Yabancılaşma, yalnızlaşma gibi temaları birey psikolojisi, sosyal ve cinsel ifadeler üzerinden açıklayan Bergman, arzu, hafıza, eylemlilik gibi kavramları *Persona* (1966), *Viskningar och rop* (Cries and Whispers, 1972), *Scener ur ett äktenskap* (Scenes From a Marriage, 1974), *Fanny och Alexander* (Fanny and Alexander, 1982) adlı eserlerinde rüya ve gerçeği harmanlayarak anlatmıştır. Uluslararası alanda oldukça beğeni toplayan ve yüzlerce ödül alan Bergman, 30 yıl boyunca hem İsveç sinemasının en önemli yönetmenleri arasına yerleşmiş, hem de ülkesini de uluslararası sinema endüstrisinde öne çıkan bir konuma taşımıştır. Hasse Ekman'ın *Flicka och hyacinter* (Girl with Hyacinth, 1950) filmi ile Berlin Uluslararası Film Festivali'nde "Altın Ayı" ödülünü kazanan Arne Mattsson'un *Hon dansade en sommar* (One Summer of Happiness, 1951) başarılarının yanı sıra 1960'lı yılların sonunda İsveç'te film yapmak giderek zorlaşmıştır. İsveç sinemasında giderek artan Hollywood filmlerinin varlığı, televizyonun gelişi ve yapım şirketlerinin kapanması bu zorluğun başlıca sebepleridir. Bu durumu protesto etmek için İsveç film endüstrisi çalışanları 1 Mayıs 1962'de bir gösteri yürüyüşü düzenlemişlerdir. Aktris Ingrid Thulin'in öncülüğündeki protesto eylemi, refah devleti olarak görülen İsveç'in kültürel endüstrileri yeteri kadar desteklemediği eleştirisini yöneltmektedir. Eylem, İsveç tarihinde önemli bir yer tutmaktadır ve ülkenin bilim – kültür alanında öncü isimlerinden Harry Schein'in "Kültür İçin Önerimiz Var Mı?" (Har vi råd med kultur?) çalışmasından da güç kazanarak 1963 yılında İsveç Film Enstitüsü'nün (Svenska Filminstitutet) kurulmasına yol açmıştır.¹⁷⁹

1960'lı yıllarda, Bergman'ın ülke sinemasında sürdürdüğü büyük etkiye rağmen yeni bir kuşak da ortaya çıkmıştır. Bergman'a ve İsveç sinemasının mevcut durumuna

¹⁷⁸ Tom McSorley, age, s.28 – 29.

¹⁷⁹ Tom McSorley, age, s.28 – 29.

eleştirel yaklaşan bu isimler, Fransız Yeni Dalgası ve John Cassavetes gibi Amerikalı film yönetmenlerinin çalışmalarından etkilenmiş, çağdaş İsveç'in sosyal ve politik gerçekliklerini inceleyen dramalar veya belgeseller yapmaya başlamışlardır.¹⁸⁰ 1962 yılında yeni kuşağın önemli yönetmenlerinden Bo Widerberg, “İsveç Sinemasında Yaratıcılık” (Visionen i svenskfilm) başlıklı bir makale yazmıştır. Çalışmasında Fransız Yeni Dalgası'ndan ilham aldığı görülebilir.¹⁸¹ Ayrıca 1964 yılında açılan film okulu “Filmskolan” da yeni kuşağın itici güçlerinden biri olmuştur.¹⁸² Bergman'ın 1976 yılında vergi kaçakçılığı suçlamaları nedeniyle İsveç'ten ayrılmasıyla, Bergman dışında özgün ve nitelikli yönetmenlerin ortaya çıkmasına rağmen İsveç sinema endüstrisinin 1970'lerden itibaren yeni bir krizle yüzleştiği ifade edilebilir. 1970'lerde ve 1980'lerde, video oynatıcıların piyasaya sürülmesinden dolayı, sinema salonlarına giden seyirci sayısı ve İsveç Film Enstitüsü'nün yapımlar üzerindeki gücü azalmıştır. İsveç film endüstrisi ise kaliteli film yapımını tamamen finanse etmek için yerli kaynaklara güvenememektedir. Bunun yerine, resmi anlaşmalar ve ortak üretim fonları yoluyla diğer Nordik ülkeleriyle üretim iş birliği artmıştır. Bu iş birliğinin sonuçlarına yönelik uzun vadeli olumlu veya olumsuz etkileri günümüzde de görülmeye devam etmektedir.¹⁸³ İsveç sinemasında 1970'ler ve 1980'lerde yaşanan bir diğer gelişme, kadın yönetmen sayısının artmasıdır. Marie-Louise Ekman, Maj Wechseltmann, Agneta Fagerström-Olsson, Ingrid Thulin ve Gunnel Lindblom gibi tanınmış aktrisler, 1980'lerin başından itibaren yönetmen olarak uzun metrajlı filmler çekmeye başlamışlardır.¹⁸⁴

İsveç sinemasında 1990'lı yıllara girildiğinde, 70'li ve 80'li yıllarda ortaya çıkan yönetmenlerin kariyerlerine devam ettiği görülebilir. Lasse Åberg'in *En segelsällskapsresa* (SOS – Swedes at Sea, 1988) ve *Den ofrivillige golfaren* (The Accidental Golfer, 1991) filmleri özellikle İsveç kültürünü ve mizahını birleştiren başarılı eserler arasındadır. Suzanne Osten ise *Mamma* (Our Life Is Now, 1982) ile birçok övgü alır. Fakat yönetmenin *The Guardian Angel* (Skyddsängeln, 1990) eseri çeşitli film festivallerinde ve Cannes Film Festivali'nde Belirli Bir Bakış ödülünü kazanarak,

¹⁸⁰ Tom McSorley, age, s.29.

¹⁸¹ András Bálint Kovács, age, s.330.

¹⁸² Peter Cowie, age, s.147.

¹⁸³ Leif Furhammar, age, s.256.

¹⁸⁴ Mariah Larsson, “Introduction: Changing Conditions for Auteurs after 1970”, Mariah Larsson ve Anders Marklund (ed.), **Swedish film: an introduction and reader** içinde (270 – 274), Nordic Academic Press, 2010, s.271.

Osten'in tanınırlığını artırmasını sağlamıştır.¹⁸⁵ Milenyuma doğru bu birikimden ilham alan birçok yeni kuşak yönetmenin de kariyerine başlayacağı ifade edilebilir.

2000'li yıllara girerken Bergman'ın gölgesinden yavaş yavaş çıkmaya başlayan İsveç sineması gelişmeye devam etmektedir. Kuşaklar arası çatışma, ülkenin değişimi, dünyada yaşanan olaylar nedeniyle sancılı geçen bu sürecin Lukas Moodyson'un ortaya çıkışıyla sona erdiği öne sürülebilir. Daha önce şair olan fakat 1990'lı yılların ortalarında çektiği kısa filmlerle sinema sektörüne giren Moodyson, Stokholm'deki İsveç film okulu Dramatiska Institutet'e katıldıktan sonra film yapmaya başlamıştır. Yönetmenin çektiği ilk uzun metraj filmi *Fucking Åmål* (Show Me Love, 1998) ile Elin ve Agnes adlı iki genç kadının ilişkisini anlatır. Filmde eşcinselliğe dair bir anlatı kurulsa da bu anlatı gençlerin kendi aralarında ve başkalarıyla kurdukları ilişki üzerinden, aile ve yabancı, marjinal kavramlarının incelenmesiyle oluşturulmuştur. Moodyson, ikinci filmi olan *Tillsammans* (Together, 2000) ile önceki filmin merkezinde duran kimlik problemlerini, daha da geniş bir şekilde beyaz perdeye yansıtır. Moodyson'un ilk uzun metrajı olan *Show Me Love*, İsveç sinemasının yeniden canlanmasında merkez olan Trollhatten kentinde bulunan ve film endüstrisini yöneten Film i Väst tarafından yayımlanan ilk filmidir.¹⁸⁶

Moodyson'un kariyeri incelendiğinde 2000 sonrasında komedi unsurları taşıyan önceki filmlerinin aksine daha ciddi konuları ele almaya başladığı tespit edilebilmektedir. *Lilya 4-ever* (Lilja 4-ever, 2002) ve *A Hole in My Heart* (Ett hål i mitt hjärta, 2004), Moodyson'un kurduğu anlatının daha da sertleştiği filmlerdir. Özellikle *Lilya 4-ever*, yönetmenin politik film yapımına geçişini işaret etmektedir. Chaudhuri'ye göre *Lilya 4-ever*, "Doğu'dan Batı'ya artan seks ticareti olgusunun neoliberal kapitalizmin yarattığı ekonomik boşlukların ürünü olduğunu göstermektedir."¹⁸⁷ Moodysson sadece bir yönetmen olarak kalmamış, ele aldığı konularla İsveç sinemasında yeni bir anlatı yapısının da oluşmasının yolunu açmıştır. Moodysson'un çoğu filminde ana karakterlerin kadın olması ve bu filmlerin kazandığı başarı, kadınları ön plana çıkaran, hikayelerin merkezine koyan çeşitli yapımların artışını da sağlamıştır.¹⁸⁸ 2000'lerin devamında İsveç

¹⁸⁵ Peter Cowie, age, s.154 – 155 – 156.

¹⁸⁶ Shohini Chaudhuri, age, s.40.

¹⁸⁷ Shohini Chaudhuri, age, s.42.

¹⁸⁸ Maria Larsson, "Introduction: A Renewal of Swedish Film?", Maria Larsson ve Anders Marklund (ed.), **Swedish film: an introduction and reader** içinde (284 – 287), Nordic Academic Press, 2010, s.286.

sineması, birçok yeni yönetmenin adını uluslararası alanda duyurduğu bir döneme girmiştir. Özellikle Bergman sonrası yaşanan sallantılı halden artık tam anlamıyla kopuş yaşandığı görülmektedir. Kopuşun ardından üretimde yükseliş yaşayan İsveç sineması, 2019 verilerine göre, 51 uzun metraj İsveç yapımı film, 293 toplam yayımlanan film, toplam nüfus içinde sinemaya gidenlerin oranı olan 69% ve İsveç filmlerinin market payı olan %13,2 oranı ile Avrupa'nın en önemli sinema endüstrileri arasındadır.¹⁸⁹

Halen sinema hayatına devam eden yönetmenler ise uluslararası başarılarıyla adlarından söz ettirmeye devam etmektedirler. Roy Andersson, sinema kariyerine *En kärlekshistoria* (A Swedish Love Story, 1970) ile başlamıştır. Kısa bir zaman sonra *Giliap* (1975) filminin ardından reklam ve kısa film çekimlerine odaklanan yönetmen, “Yaşayanlar Üçlemesi”nde yer alan *Sånger från andra våningen* (Songs from the Second Floor, 2000), *Du levande* (You, the Living, 2007) ve *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* (A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence, 2014) eserleri ile uzun metraj filmler yapmaya geri dönmüştür. *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* filmi 2014 yılında 71. Venedik Uluslararası Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazanarak uluslararası alanda önemli bir başarı elde etmiştir. *Om det oändliga* (About Endlessness, 2019) beş yıl sonra aynı festivalde yönetmene Gümüş Ayı ödülünü kazandırmıştır. Çektiği kısa film ve belgeseller ile film okulunda eğitim alan Ruben Östlund ise, ilk uzun metraj filmi olan *Gitarrmongot* (Gitarmongo, 2004) ile sinema endüstrisine adım atmıştır. *De ofrivilliga* (Involuntary, 2008), *Gra* (Play, 2011) ve Cannes'da Belirli Bir Bakış Ödülü'nü kazanan *Force Majeure* (Turist, 2014) ile çalışmalarına devam eden yönetmen *The Square* (2017) ile 70. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır.¹⁹⁰

İsveç sineması, Malmö'de başlayan sinema yolculuğunda, dünyanın kültürel mirası adına önemli eserler üreten bir endüstri olarak tarihte yerini almıştır. Sjöström ve Stiller'in “Altın Çağ”ından, Bergman'ın “auteur” sinemasına ve günümüzün yeni kuşağına kadar İsveç, sadece ülke içinde değil yurtdışında da önemli eserlere imza atan yönetmen, senarist ve oyuncular ile Avrupa sinemasında öncü bir rol üstlenmiştir.

¹⁸⁹ <https://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/statistics/facts-and-figures/facts-and-figures-2019/> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

¹⁹⁰ IMDB ve <https://www.filminstitutet.se/> adresinde yer alan “Swedish Film Magazine” verileriyle hazırlanmıştır.

Ekonomik krizlere ve siyasi buhranlara rağmen bir şekilde kendini yeniden kurmayı başaran İsveç sinema endüstrisi, diğer Nordik ülkeler için de örnek alınabilecek birikime sahiptir.

3.2.2. Danimarka Sineması

Danimarka’da düzenlenen ilk film gösterimi, 1895 yılında Paris’te düzenlenen ilk gösterimden kısa bir süre sonra, 1896 yılında gerçekleşmiştir. Vilhelm Pacht’ın Kopenhag şehir meydanında yer alan “Panorama” adlı gösteri salonunda seyircilerle buluşturduğu kısa filmler, ülkenin sinemayla erken yıllarda tanışmasına yol açmıştır. Bu nedenle ülkedeki sinema çalışmaları ve ilk üretimler, oldukça erken bir tarihte gerçekleşir. Sinemayla tanışan bir fotoğrafçı olan Peter Elfelt’in ilk film denemeleri arasında yer alan *Kørsel med Grønlandske Hunde* (Driving with Greenland Dogs, 1897) ilk Danimarka yapımı film olarak kabul edilmektedir. Elfelt, *Brandvæsenet rykker ud* (1897), *Brydekamp mellem Beck Olsen og Poul Pons* (1899) ve *Czar Nikolai II's Ankomst til Helsingør* (1901) gibi kısa filmler çekmeye devam ederken, *Kørsel med Grønlandske Hunde* (Capital Execution, 1903) eseriyle Danimarka’nın ilk kurmaca filmine de imza atmıştır. 1904 yılında Constantin Philipsen’in Danimarka’nın ilk sinema salonu olan Kosmorama’yı, ertesi yıl ise Ole Olsen’in Biograf-Theatret’i açmasıyla sinema endüstrisi, gelişkin bir yapılanma yolunda önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Gösterilecek film sayısının azlığı nedeniyle Olsen, kendi filmlerini çekmiştir. Bu gelişmeyle birlikte Olsen, 1906 yılında *Nordisk Films Kompagni* şirketinin (bugünkü ismiyle Nordisk Film) kuruluşuna imza atarak İskandinavya’daki ilk düzenli film üretimine başlamıştır.¹⁹¹

Dönemin en önemli yönetmenleri arasında yer alan Viggo Larsen’in yönetmenliğini yaptığı, köylü ve balıkçıların yaşamlarını belgesel biçimiyle seyirciye sunan filmler gittikçe popülerlik kazanmıştır. *Anarkistens Svigermoder* (Anarchist's Mother-in-Law, 1906), *Kameliadamen* (The Lady with the Camellias, 1907) ve dramatik bir macera filmi olan *Røverens Brud* (The Robber's Sweetheart, 1907), Larsen’in sinema endüstrisindeki tanınırlığını giderek artırır. Larsen, daha sonraki yıllarda ise Almanya’da çalışmalarına devam etmek için ülkeden ayrılmıştır. Larsen’in filmlerinde aktör olarak

¹⁹¹ John Sundholm ve diğerleri, age, s.4.

yer alan August Blom ise, Larsen'in yerini doldurarak onun ardından ülkenin başarılı sanatçılarından birisi olmuştur.¹⁹²

Dönemin devamında Kosmorama şirketinin yapımcılığını üstlendiği *Afgrunden* (The Abyss, 1910, Urban Gad) ve önceden Fotorama şirketi tarafından üretilen fakat Nordisk Films tarafından sahne sahne tekrar çekilen *Den hvide Slavehandel* (The White Slave Trade, 1910, August Blom) ile çok makaralı filmlerin yapımına başlanmış, gelen başarı sonucunda ise şirket, üretiminin büyük bölümünü bu filmlerin yapımına odaklayarak uluslararası pazarda önemli bir ekonomik kazanım sağlamıştır.¹⁹³ Danimarka sinemasının en özgün isimlerinden biri olan Benjamin Christensen de, Blom, Larsen gibi Danimarka sinemasının sessiz döneminde ortaya çıkmış, 1911'de oyuncu olarak başladığı Dansk Biografkompagni'de kısa süre sonra şirket başkanlığı görevine gelmiştir. Yönetmen olarak ilk filmi *Det hemmelighedsfulde X* (Sealed Orders, 1914) idir. Svensk Filmindustri tarafından fonlanan ve İsveç – Danimarka yapımı olan *Häxan* (1922, Christensen) ise sinema tarihinin en özgün eserleri arasında görülmektedir. Danimarka'da çekilen film, Orta Çağ'dan bugüne kültürel bir tarihi panorama sunarak, cadılık ve büyücülük tarihini incelemektedir. Christensen, çalışmalarına hem İsveç hem de Danimarka'da devam eder. Christensen, Danimarka sessiz sinema döneminde en çok adını duyuran yönetmen olarak görülmektedir.¹⁹⁴

Özellikle 1910 – 1920 arasında önemli atılımlar yapan Danimarka sineması, I. Dünya Savaşı süresince, diğer Nordik ülkelerinin de aynı dönemde yaşadığı benzer sorunları yaşamıştır. Nordisk'in öncülüğünde 1910'dan I. Dünya Savaşı'nın başladığı 1914'e kadar film üretimi giderek artmıştır. 1912'de 170, 1913'de ise 370'i yalnızca Nordisk'e ait olmak üzere toplamda 450 film seyircilerle buluşmuştur. Fakat I. Dünya Savaşı'nın başlangıcından sonra, Danimarka savaş dışında yer alan bir ülke olmasına rağmen Avrupa film pazarının büyük bir bölümüne dağıtım yapması kısıtlanmıştır.¹⁹⁵

Savaşın sonunda, birçok Danimarkalı yönetmen ve oyuncunun da sektörden çekilmesiyle, ülke sineması artık uluslararası dağıtımda önemli bir güç olma özelliğini

¹⁹² Alim Şerif Onaran, **Sessiz Sinema Tarihi**. İstanbul: Kitle Yayınları, 1994, s.69 – 70.

¹⁹³ John Sundholm ve diğerleri, age, s.4.

¹⁹⁴ Kristin Thompson ve David Bordwell, age, s.63 – 64.

¹⁹⁵ Alim Şerif Onaran, age, s.75 – 76.

yitirmiştir.¹⁹⁶ Savaş sonrası yıllarda Nordisk Film'in yaşadığı düşüş hem ekonomik zorluklar hem de döneme uygun bir sanat anlayışı bulma gayretleri nedeni ile devam ederken, şirketin yeni yöneticisi A.W. Sandberg film yapımında özellikle edebiyat uyarlamalarına odaklanmıştır. Özellikle İngiliz yazar Charles Dickens'ın romanlarından uyarlanan ve Sandberg'in yönettiği *Great Expectations* (Store Forventninger, 1922) ve *The Love Story of David Copperfield* (David Copperfield, 1922) gibi eserler öne çıkmaktadır.¹⁹⁷ 1920'lerin devamında Danimarka sinema endüstrisinin düşüşü devam etmesine rağmen, ülke sinemasının önemli yönetmenler yetiştirmeye devam ettiği görülebilmektedir. Özellikle Carl Theodor Dreyer'in çalışmaları ve ünü Danimarka'yla sınırlı kalmayarak, dünya sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olarak sinema literatürüne geçmiştir.

Dreyer, sinema kariyerine Nordisk Film'in senaryo departmanında başlamıştır. 1913 yılında işe alınan yönetmen, filmlerin ara yazıları üzerinde çalışırken aynı zamanda çeşitli filmlerin senaryolarına da katkıda bulunmuştur. 1919 yılında Karl Emil Franzos'un 1884 tarihli "Der Präsident" romanından uyarlanan *Præsidenten* (The President, 1919) ile yönetmenlik kariyerine başlayan Dreyer'in çalışmaları *Blade af Satans Bog* (Leaves from Satan's Book, 1921), *Michael* (1924) ve *Du skal ære din hustru* (Master of the House, 1925) ile devam etmiştir.¹⁹⁸ Dreyer'in kariyeri uluslararası bir nitelik taşımaktadır. Zira yönetmen, İsveç, Norveç, Fransa ve Almanya gibi ülkelerde de film çekmiştir. Almanya'da çektiği *Michael*, İsveç'te çektiği *The Parson's Widow* (Prästänkan, 1920) ve Norveç'te çektiği *Glomdalsbruden* (The Bride of Glomdal, 1926) eserlerinin yanı sıra Fransa'da çektiği ve sinema tarihinin önemli yapıtlarından biri olarak da kabul edilen *La Passion de Jeanne d'Arc* (The Passion of Joan of Arc, 1928), Dreyer'in ulusötesi yönünü en iyi şekilde göstermektedir.¹⁹⁹

1920'lerin sonunda sinema endüstrisinde yaşanan sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş, Danimarka'da da aynı dönemlerde, dünyanın geri kalanından farklı

¹⁹⁶ Kristin Thompson ve David Bordwell, age, s.64.

¹⁹⁷ Peter Schepelern, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

¹⁹⁸ John Sundholm ve diğerleri, age, s.5.

¹⁹⁹ Astrid Söderbergh Widding, "Denmark", Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde (7 – 30), Routledge, London, Taylor & Francis e-Library, 1998, s.10.

olmayan bir biçimde yaşanmıştır. Danimarka yapımı sesli filmler, Amerikan üretimlerinin Danimarka'ya gelmesinden birkaç ay önce yayımlanmıştır.²⁰⁰ Sesli sinemaya geçişle birlikte, sınırlı bir alanda kullanılan Dancanın, film şirketleri için doğal bir engel haline geldiği de söylenebilmektedir. Dil nedeniyle, uluslararası pazarda ihracat açısından büyük bir zorlukla karşılaşan Danimarkalı film şirketleri, çareyi iç pazara odaklanmakta bulmuştur. İç pazara odaklanan filmlerin ilki olan, Steen Steensen Blicher'in romanından uyarlanan, George Schnéevoigt'in yönettiği *Præsten i Vejlbj* (The Vicar of Vejlbj, 1931), Danimarka'nın ilk sesli filmi olarak tarihe geçmiştir.²⁰¹

1930'ların sonuna doğru, dünya büyük bir krizle karşı karşıya kalmıştır. 1929 Büyük Ekonomik Buhranı'nın ardından, Avrupa'da hızla yükselişe geçen Nazizm ve Nazi Almanyası'nın çatışmacı tutumu, 1939'da Polonya'nın işgal edilmesiyle birlikte topyekûn bir dünya savaşına dönüşmüş, II. Dünya Savaşı böylece başlamıştır. Savaşın başında Danimarka film endüstrisi, ülke içinde gösterilen 500 filme ek olarak henüz piyasaya sürülmemiş olan bir dizi yapımı da elinde tutmaktadır. Bu durum, dağıtım ve gösterim imkanlarının savaşla birlikte azalmasına rağmen, endüstrinin savaşın zor şartlarına bir süre daha dayanabileceğini göstermektedir.²⁰² Fakat, Nazi Almanyası'nın film endüstrisinin prodüksiyon, dağıtım ve gösterim ayaklarını kontrol etmeye başlaması ve film ticaretini engellemesi ile Danimarka sinema endüstrisine üstünlük kazandıran birikimler de yavaş yavaş silinmeye başlamıştır.²⁰³ Sinema üzerinde uygulanan ithalat ve ihracat yasağı somucunda Danimarka sinema endüstrisinin yerli yapıma odaklandığı ifade edilebilir. II. Dünya Savaşı sırasında, popüler sinemanın dışında kalan belgesel filmler de Danimarka sinemasını ayakta tutmuştur. Alman filmleriyle yarışmak için sağlanan hükümet desteği ile belgesel film üretimi artmıştır.²⁰⁴ Bjarne Henning-Jensen'in *Brunkul* (Brown Coal, 1941), *Papir* (Paper, 1942) ve Ole Palsbo'nun *Spild er Penge* (Waste is Money, 1942) filmleri İngiliz belgesel filmciliğinin öncü ismi John

²⁰⁰ Astrid Söderbergh Widding, age, s.11.

²⁰¹ John Sundholm ve diğerleri, age, s.5.

²⁰² Bjørn Sørensen ve diğerleri, 'World War II and Scandinavian cinema: An overview', **Journal of Scandinavian Cinema**, 2: 3, (201–212), 2012, s.204.

²⁰³ Astrid Söderbergh Widding, age, s.13.

²⁰⁴ John Sundholm ve diğerleri, age, s.6.

Grierson'dan oldukça etkilenmiştir. Danimarka yapımı belgeseller, şairane ve estetik tarzla halka bilgi vermeyi amaçlamıştır.²⁰⁵

Bir yandan, yabancı filmlerin gösteriminin kısıtlılığı Danimarka sinemasında İngiltere ve A.B.D. gibi ülkelerde popülerlik kazanan tür ve temaların denenmesine imkan sağlamıştır. Denemeler arasında öne çıkan yapım Dreyer'in yeniden sinemaya döndüğü *Vredens Dag* (Day of Wrath, 1943) olmuştur.²⁰⁶ Danimarka'nın Alman işgali modern Danimarka tarihinde önemli bir yer tuttuğu için, II. Dünya Savaşı'nın bitimine doğru, Almanlara karşı duran direniş hareketini konu alan filmler sinema salonlarında gösterilmeye başlanmıştır. *Den usynlige hær* (The Invisible Army, 1945, Johan Jacobsen) ve *De røde enge* (The Red Meadows, 1945, Bodil Ipsen, Lau Lauritzen Jr.) direniş hareketinin mücadelesine odaklanırken Danimarka hükümetinin işgalci Almanya ile yürüttüğü iş birliği politikasına sert bir şekilde eleştiriler yönelten Theodor Christensen'in belgeseli *Det gælder din frihed* (Your Freedom is at Stake, 1946) muhalif yönüyle öne çıkmıştır.²⁰⁷

Savaş sırasında özellikle belgesel filmlere gösterilen ilgi, savaş sonrasında tüm dünyayla benzer bir şekilde Danimarka sinemasını gerçekçi bir sinemaya yönlendirmiştir. Danimarka'da, 1940'ların sonundan itibaren baskın olan filmler, toplumsal problemleri ele alan eserler olmuştur. Savaş yıllarında çeşitli belgesel filmler ile öncelenen bu çalışmalar, şehir ve kırsal kesimde yaşanan zorluklara, alkolizme, suç artışı ve yabancılaşmaya odaklanmıştır.²⁰⁸ Dönemin gerçekçi filmleri arasında başlıca yapıtlardan biri kabul edilen, Johan Jacobsen'in *Soldaten og Jenny* (Jenny and the Soldier, 1947) filmi sosyal eşitsizliği dönemin popüler oyuncularını Poul Reichhardt ve Bodil Kjer'in canlandırdığı iki "kaybeden" karakterle beyaz perdeye yansıtmıştır. Film Saga Film tarafından üretilmiştir.²⁰⁹

²⁰⁵ Peter Schepelern, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

²⁰⁶ Bjørn Sørensen ve diğerleri, age, s.206.

²⁰⁷ John Sundholm ve diğerleri, age, s.6.

²⁰⁸ Astrid Söderbergh Widding, age, s.16.

²⁰⁹ Peter Schepelern, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

1950'lere girildiğinde Dreyer'in iki filmle birlikte kariyerine nokta koyduğu görülmektedir. Palladium tarafından desteklenen ve dini motifler taşıyan *Ordet* (The Word, 1955) ile Avrupa'da savaş sonrası üretilen en önemli filmlerden biri olan *Gertrud* (1964) eserleri ile Dreyer, İskandinav sineması için özgün bir yönetmen olarak tarihe geçmiştir. 1940'ların gerçekçi sineması, 1950'lerde yerini komedilere ve ailelere hitap eden filmlerin üretimine bırakmıştır.²¹⁰

1950'li yılların başında yaşanan bir gelişme de Danimarka sinemasının niteliklerine dair ülke içinde yürütülen tartışmaların başlamasıdır. Nitelikli, yalnızca ticari amaçla değil sanatsal değerleri de içerisinde barındıran bir sinema anlayışına duyulan ihtiyaç, yürütülen film tartışmasının temel kavramlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Devletin sinema endüstrisini desteklemesi için yapılan çağrılar, başarılı filmlerin dağıtım ve gösterim ilişkileri bağlamında öne çıkarılarak desteklenmesi talepleri, yeni bir sinema arayışı için temel ihtiyaçlar haline gelmiştir. Film eleştirmenleri ise film yapımında niteliğin öne çıkarılmasına yönelik çeşitli talepleri de dile getirmişlerdir.²¹¹ Sanatsal değerler taşıyan, ana akım dışı filmlere yönelik yeniden destek sunulması yönetmen Erik Balling'in 1954 yılında Nordisk Film'in yöneticiliğine geçmesiyle gerçekleşmiştir.²¹² Erik Balling çıkışını komedi filmi *Vi arme syndere* (Us Petty Sinners, 1952) ile gerçekleştirirken, kısa sürede önce Nordisk Film'in şirket içi yönetmenlerinden biri olmuş daha sonra da yöneticiliğe ulaşmıştır. Bu konum Balling'e yapımı üstlenecek ve gösterilecek filmler üzerinde özgürce seçebilme, kendi fikrini yayabilme imkanı sağlamıştır.²¹³ 1950'lere genel bir bakış atıldığında Danimarka'daki sinema seyircisinin genel yapısında, toplumda da yaşanan bir yapısal değişikliğin izleri görülmektedir. Komşu ülkelerde ve özellikle A.B.D.'de yaşandığı gibi, televizyonun ülkeye girişi ve yaygınlaşması ile genel izleyici sayılarında önemli bir düşüş yaşanmıştır. Widding'e göre değişim, "her şeyden önce, genel olarak artan refah seviyesi ve nüfusun çoğunun değişen yaşam standartları ile ilgili olarak görülmelidir." Ancak genç nüfusun görece küçük ama yeni oluşan yapısı ile gençlik kültürünün tamamen bağımsız bir kültürel birikime

²¹⁰ John Sundholm ve diğerleri, age, s.7.

²¹¹ Astrid Söderbergh Widding, age, s.18.

²¹² Astrid Söderbergh Widding, age, s.18.

²¹³ John Sundholm ve diğerleri, age, s.7.

dönüşmesi, Danimarka sinemasında yeni fikirlerin yaklaşmakta olduğunu göstermektedir.²¹⁴

1960'lı yılların ortalarında ise Avrupa sineması, özellikle İtalyan modernizmi ve Fransız Yeni Dalgası ile yeni bir sinema anlayışının temelini atmaya başlamıştır. Bu yeni anlayış doğrudan Danimarka sinemasını da etkilemiştir. Danimarka'da yeni dönem, Bent Christensen'in *Harry and the Butler* (Harry og kammertjeneren, 1961) eseriyle başlamıştır. Dan halk komedisini başarılı bir şekilde modernize etmeye film, televizyon sektöründe merkezi bir rol üstlenen Leif Panduro tarafından yazılmıştır. Diğer yandan yönetmen Palle Kjørulff-Schmidt ve yazar Klaus Rifbjerg, Danimarka sinemasını geleneksel biçimlerden uzaklaştırarak, yeni ve döneme uygun bir sanatsal üslubun öncüleri olarak kalıcı bir iz bırakmışlardır. İkilinin çıkış eseri, prodüksiyonunu Bent Christensen'in üstlendiği *Weekend* (1962, Palle Kjørulff-Schmidt) filmidir.²¹⁵ ²¹⁶ Christensen ve Panduro silahlanma yarışını eleştiren kara mizah filmi *Naboerne* (The Neighbours, 1966) ile çalışmalarına devam ederken, Henning Carlsen de İngilizce çektiği *Dilemma* (A World of Strangers, 1962) filminin ardından Knut Hamsun'un romanından uyarlanan ve İsveçli aktör Per Oscarsson'un başrolünü üstlendiği *Sult* (Hunger, 1966) filmiyle dönemin en önemli filmlerinden birini çekmiştir.²¹⁷ Danimarka film endüstrisi, 1960'ların ortalarına doğru 1970'lerin ortasına kadar sürecek olan televizyonun yaygınlaşması, seyirci sayılarında yaşanan düşüş gibi bir dizi etmene bağlı gerçekleşen bir üretim krizi yaşamıştır. Danimarka'nın köklü stüdyoları arasında üretimini durdurmamayan tek kurum Nordisk Film olmuştur.²¹⁸ Krizin ekonomik boyutunu çözebilmek adına çeşitli hükümet destekleri film endüstrisinin kullanımına sunulurken, bu destekler 1972 yılında Film Vakfı'nın yerini alan Det Danske Filminstitut'un (Danimarka Film Enstitüsü, DFI) kurulması ile güçlendirilmiştir. 1970'lerde Danimarka sinemasının geneline bakıldığında iki önemli geleneğin, çocuklar için animasyon filmleri ve gençlik filmlerinin ortaya çıktığı görülebilmektedir. Jannik Hastrup ve Flemming Quist Møller'in yaratıcı animasyonu *Bennys badekar* (Benny's Bath tub, 1971) en önemli

²¹⁴ Astrid Söderbergh Widding, age, s.23.

²¹⁵ Peter Schepelern, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

²¹⁶ Peter Cowie, age, s.40.

²¹⁷ Peter Schepelern, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

²¹⁸ John Sundholm ve diğerleri, age, s.7.

yapıtlardan biri olarak kabul edilmektedir.²¹⁹ Bu dönemde altın çağını yaşayan gençlik filmleri ise yetişkinliğin zorlukları konusunda tereddütlü ve şaşkın kalan marjinal gençlere odaklanmıştır. *La 'os være* (Leave Us Alone, 1975, Lasse Nielsen, Ernst Johansen), *Mig og Charly* (Me and Charly, 1975, Morten Arnfred, Henning Kristiansen) ve *Vil du se min smukke navle?* (Wanna See My Beautiful Navel?, 1978, Søren Kragh-Jacobsen), dönemin önde gelen filmleridir.²²⁰ Dönemin bir diğer popüler akımı ise gerçekçiliktir. Gerçekçilik, genellikle güçlü bir sosyal bilinçle birlikte 1970'leri ve 1980'leri etkilemiştir. Yolsuzlukla ilgili bir polis hikayesi olan Anders Refn'in *Strømer* (Cop, 1976) ile Astrid Henning-Jensen'in *Vinterbørn* (Winterborn, 1978) eserleri gerçekçi sinemanın özelliklerini başarıyla yansıtırken aynı zamanda on yılın en çok izlenen filmleri arasındadır.²²¹

Dönemin diğer popüler türleri arasında “Zodyak” filmleri olarak tariflenen erotik halk komedileri de yer almaktadır. 1969 yılında erotik filmlere yönelik sansürün kaldırılmasıyla Danimarka sinemasında oldukça popüler bir tür haline gelen “Zodyak” filmleri, çoğunlukla Palladium şirketi tarafından yapılmıştır. Çoğunlukla erotik (ve hafif pornografik) halk komedileri serisi, John Hilbard’ın *Mazurka på sengeskanten* (Bedroom Mazurka, 1970) filmiyle başlamıştır. Werner Hedman tarafından yönetilen, Con Amore ve Happy Film için üretilen rakip seriler ise *I Jomfruens tegn* (In the Sign of the Virgin, 1973) filmiyle başlarken, bu filmler her ne kadar benzer karakterler içerse de daha erotik ve daha pornografik öğeler içermektedir.²²²

1980'lere girildiğinde Danimarka sineması önemli başarılarla adından söz ettirmiştir. Bu dönem, sinemanın sanatsal boyutuna odaklanan birçok yönetmenin ortaya çıktığı ve uluslararası başarı kazandığı bir on yıl olmuştur.²²³ Gabriel Axel, Isak Dinesen'in bir kısa öyküsüne dayanan *Babettes Gæstebud* (Babette's Feast, 1987) ile En İyi Yabancı Film dalında Oscar kazanmıştır. 1988’de ise Bille August, *Pelle erobreren* (Pelle the Conqueror, 1987) ile En İyi Yabancı Film dalında Oscar ve Altın Palmiye

²¹⁹ John Sundholm ve diğerleri, age, s.9.

²²⁰ Peter Schepele, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

²²¹ John Sundholm ve diğerleri, age, s.10.

²²² Peter Schepele, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

²²³ Astrid Söderbergh Widding, age, s.28.

ödülünü almıştır.²²⁴ 1980'ler, uluslararası başarılarla rağmen üretimin düşük bir seviyeye düştüğü kritik bir dönemdir. Sinema salonlarını ayakta tutan şeyin özellikle Danimarka filmleri olduğu gerçeğinin bilincinde olarak, 1982 tarihli Film Yasası filmleri desteklemek için önemli ölçüde daha fazla fon sağlamıştır. Böylelikle, film desteği, sanatsal bir destekten kültürel bir desteğe doğru evrilmiştir.²²⁵

1990'lı yıllarda, Danimarka sinema endüstrisi yeni bir kuşağın doğumuna tanık olmaktadır. *Forbrydelsens Element* (The Element of Crime, 1984) ile ilk uzun metrajlı filmini çeken Lars von Trier, ülke sinemasının daha önce alışık olmadığı distopik bir atmosferin filmlerde yer almasının öncülüğünü üstlenmiştir. Von Trier'in özgün bir yönetmen olarak ünü düşük bütçeli filmleri *Epidemic* (1987) ve *Zentropa* (Europa, 1991) ile yayılmaya başlamıştır. 1992 yılında, Von Trier ve yapımcısı Peter Aalbæk Jensen, Zentropa adındaki kendi film şirketlerini kurmuştur. İskandinavya'nın halen en büyük şirketlerinden biri olan Zentropa'nın ilk çalışmaları *Riger I and II* (The Kingdom I and II, 1994, 1997) adında, hastanede geçen bir hayalet öyküsünü anlatan televizyon dizisiyle başlamıştır. Dizi sayesinde Trier, Danimarka genelindeki ilk büyük çıkışını sağlamıştır. Von Trier'in uluslararası başarısı *Breaking the Waves* (1996) ve Palme d'Or ödülü kazanan *Dancer in the Dark* (2000) ile kanıtlanmıştır.²²⁶ Von Trier, Dogme 95 adını alan ve Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Seren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring adlı Danimarkalı yönetmenlerin öncülüğünü üstlendiği kolektif bir ekibin de parçasıdır. 1995 yayımlanan ve "Vow of Chastity" adıyla bilinen 10 film yapımcılığı kuralını sahiplenen manifestoda, doğal ses ve ışığın, el kameralarının kullanımının savunulması dikkat çekicidir.²²⁷ 1990'lar ve 2000'ler boyunca iki Danimarka Dogme filmi dalgası gerçekleşmiştir. İlki kurucu yönetmenlerin yaptığı filmlerden oluşmaktadır. Bunlar Vinterberg'in *Festen* (The Celebration, 1998), von Trier'in *Idioterne* (The Idiots, 1998), Kragh-Jacobsen'in *Mifune* (1999) ve Levring'in *The King Is Alive* (2000) adlı eserleridir. İkinci dalga ise Lone Scherfig'in *Italiensk for begyndere* (Italian for Beginners, 2000), Ole Christian Madsen'in *En Kærlighedshistorie* (Kira's Reason: A Love Story, 2001), Ake

²²⁴ John Sundholm ve diğerleri, age, s.10.

²²⁵ Peter Schepelern, **Danish Film History: 1896-2009**, <https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

²²⁶ John Sundholm ve diğerleri, age, s.10 – 11.

²²⁷ Shohini Chaudhuri, age, s.37.

Sandgren'nin *Et rigtigt menneske (Truly Human, 2001)* ve Susanne Bier'in *Elsker dig for evigt (Open Hearts, 2002)* filmlerinden oluşmaktadır. Bu filmlerin yanı sıra, Dogme konsepti ulusal sınırları aşarak ülke dışında da film yapımına ilham vermiştir. A.B.D. yapımı *Julien Donkey-Boy* (1999, Harmony Korin), Fransa yapımı *Lovers* (1999, Jean-Marc Barr) ve Arjantin yapımı *Fuckland* (2000, José Luis Márques) filmleri Dogme kurallarına uyup da Danimarkalı olmayan Dogme filmlerine örnek teşkil etmektedirler. Fakat *Julien Donkey-Boy* dışında hiçbir film, Dogme filmlerinin Avrupa'da yaşadığı başarıya benzer bir başarıyı ne ticari ne de eleştirel anlamda yakalayamamıştır.²²⁸

Son yıllarda ise Danimarka sinemasının Dogme 95 ile elde ettiği uluslararası itibar azalmış ve genel ekonomik durum nedeniyle, birçok Danimarkalı film yapımcısı umutlarını zaten başarısı garanti olarak görülen tema ve türlere bağlamıştır. Yine de 2011'de Susanne Bier, *Hævnen (In a Better World, 2010)* ile En İyi Yabancı Film dalında Oscar ve Altın Küre kazanırken, Nicolas Winding Refn, A.B.D. yapımı *Drive* (2011) ile Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülüne layık görülmüştür. Lars von Trier'in *Melancholia* (2011) filmi ise dünya çapında gösterime girmiştir.²²⁹

Danimarka sinemasına bakıldığında, çoğu Nordik ülkesinin yaşadığı problemleri yaşadığı görülebilmektedir. II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri, televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber seyirci sayılarında yaşanan düşüş, nüfusun görece azlığı nedeniyle film endüstrisinin sınırlı kalışı gibi problemler, Danimarka sinemasının gelişimini her ne kadar sekteye uğratsa da, gerek ülkeye özgü sinema anlayışının başarılı ihracatı, gerekse de uluslararası film endüstrisiyle kurulan sıkı bağ, bu gelişimin devam etmesini sağlamıştır. Birçok ünlü yönetmen, oyuncu ve yapımcıyı dünyaya tanıtan Danimarka sineması, günümüzde de Avrupa sineması için oldukça önemli bir rol üstlenmektedir.

3.2.3. Norveç Sineması

Sinemanın Norveç'teki yolculuğu 6 Nisan 1896'da Lumière kardeşlerin Paris'teki ilk halka açık gösterilerinin ardından birkaç ay sonra, başkent Oslo'da düzenlenen film gösterimleriyle başlamıştır. 1 Kasım 1904'de yerleşik ilk sinema salonu

²²⁸ Shohini Chaudhuri, age, s.37.

²²⁹ John Sundholm ve diğerleri, age, s.12.

“Kinematograf-Teatret” Oslo’da faaliyete geçmiş, yılın sonuna kadar ise dört sinema salonu daha açılmıştır. İlk yıllarda Norveç sinema salonlarının müdavimlerini kadınlar ve çocuklar oluştururken, bu kitlenin en sevdiği filmler ise Fransız ve İtalyan komedileridir. Sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, birçok ülkede olduğu gibi Norveç’te de belgesel ve haber filmlerinin başlangıçta oldukça popüler olduğu görülebilir. İlk 1897 yılında Bergen’de üretilen bu filmler, genellikle Norveç’in doğal özelliklerini, ülkede oldukça popüler olan kış sporlarını kayıt altına almaktadır.²³⁰

1910'a gelindiğinde, sinema Norveç'te büyük bir popüler eğlence biçimi haline gelmiş olmasına rağmen, yerli film prodüksiyonu sınırlı kalmıştır ve 1906 ve 1919 yılları arasında Norveç’te bile sınırlı bir kitleye ulaşan on yedi uzun metrajlı film çekilmiştir.²³¹ İlk uzun metrajlı film, Norveç'in bağımsız bir ülke haline gelmesinden kısa bir süre sonra, çekim tarihi üzerinde halen tartışmalar bulunsa da 1907 yılında üretilmiştir. Senaryosunu Peter Lykke-Seest'in yazdığı, Julius Jaenzon'un yönetmenliğini üstlendiği *Fiskerlivets farer* (Dangers of a Fisherman's Life, 1907) kıyıdaki annenin oğlunun denize düşmesine ve kaybolmasına tanık oluşunu anlatan bir melodramdır.²³²

Sessiz sinema dönemi süresince Norveç, üretim gerçekleştirebilecek herhangi bir film stüdyosuna sahip değildir. Usai, erken Norveç sinemasının “ulusal” bir nitelik taşıdığına dair var olan kanıyı incelerken, bu kanının İskandinav coğrafyasının özelliklerini kayıt altına alan filmler nedeniyle ortaya çıktığını, Norveç sinemasının ulusal nitelik taşıyan ilk ciddi örneklerinin ise G. A. Olsen'in yönettiği *Kaksen paa Overland* (The Braggarts of Overland, 1920) ve Rasmus Breistein tarafından yönetilen *Fante-Anne* (The Lady Tramp, 1920) filmleri olduğunu ifade eder.²³³ Norveç sinemasının tarihine bakıldığında, “belediye sinema sistemi”nin varlığının dağıtım ve gösterim ilişkileri açısından çok önemli olduğu söylenebilir. 1913 yılında Norveç Parlamentosu'nda onaylanan sinema kanunu ile, yerel belediyelere gösterim ve dağıtım ilişkilerinde önemli bir kontrol imkânı verilmiştir. Özellikle başkent Oslo’da belediyenin şehirdeki tüm özel

²³⁰ Gunnar Iversen, “Norway”, Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde (97 -135), Routledge, London. Taylor & Francis e-Library, 1998, s.98.

²³¹ Gunnar Iversen, age, s.99.

²³² Margaret Hayford O'Leary, **Culture and customs of Norway**, ABC-CLIO, 2010, s.128.

²³³ Paolo Cherchi Usai, “The Scandinavian Style”, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), **The Oxford history of world cinema** içinde (151 – 159), Oxford University Press, 1996, s.152 – 153.

sinema salonlarını Oslo Belediye Sinemaları kurumunda birleştirmesiyle 1925 yılından itibaren Norveç'e özgü bu yöntem tüm ülkede güç kazanmıştır. Solum'a göre bu sistem, 2013 yılına kadar Norveç sinema endüstrisinin yüzde 80 ila 90 arasında değişen ciroyu elinde tutmaktadır. Özel ulusal şirketlerin yoğunlukta olduğu Danimarka, İsveç, İzlanda, Finlandiya gibi diğer Nordik ülkelerin aksine "belediye sinema sistemi"nin bir asırı aşan bir tarih diliminde Norveç'te adeta bir kural olduğu ifade edilebilir.^{234 235}

Belediye sinema sisteminin de varlığıyla, 1930'ların başında Norveç'teki film yapım hacmi, İsveç, Danimarka ve Finlandiya'ya kıyasla oldukça küçük kalsa da ortaya çıkan üretimlerin önemsiz olduğu söylenemez. Üretilen filmlerin yanı sıra 1932'de Norsk Film A/S'nin kurulması ve 1935'te ise bu şirketin Oslo dışında film stüdyolarını açması, 1990'lara kadar ayakta kalacak olan Norveç film prodüksiyon endüstrisinin temellerini atmıştır. Birçok eksikliğe rağmen 1930'lu yılların Norveç sinemasına damga vuracak isimleri de ortaya çıkardığı söylenebilir. Hollywood ve İsveç'te yaptığı çalışmalarla deneyim kazanan Tancred Ibsen, bu isimlerin en önemlisi olarak görülebilir. İsveçli yönetmen Victor Sjöström'ün asistanlığını yapan Ibsen, Norveç'e dönüşünün ardından ilk uzun metrajlı, sesli Norveç filmi olan *Den storebarnedåpen* (The Great Christening, 1931) filmini yönetmiştir.²³⁶ Film hem sanatsal hem de ticari olarak bir başarıdır ve bu başarı sadece Norveç'le sınırlı kalmaz. Ibsen, İsveçli prodüksiyon şirketi Irefilm tarafından İsveç sessiz sinemasının önemli filmlerinden olan John W. Brunius'un çektiği *Synnöve Solbakken*'in (*The Girl of Solbakken*, 1919) yeniden çekimi için görevlendirilir. 1930'larda hem İsveç hem de Norveç sinemasında üretimler gerçekleştiren Ibsen, İsveç ve Norveç için beş film üretir. Ibsen'in asıl ününü 1937 yılında Norsk Film A/S ile kontrat imzaladıktan sonra çektiği psikolojik gerilim filmi *To levende og en død* (Two Living and One Dead, 1937) ve drama filmi *Fant* (Tramp, 1937) ile kazanmıştır.²³⁷

Ibsen dışında, Leif Sinding ve Olav Dalgard isimlerinin 1930'larda Norveç sinemasında ön plana çıkan diğer yönetmenler olduğu ifade edilebilir. İlk filmi olan *The*

²³⁴ Ove Solum, "The rise and fall of Norwegian municipal cinemas", Ursula Lindqvist ve Mette Hjort (ed.), **A Companion to Nordic Cinema** içinde (179 – 199), Hoboken: Wiley-Blackwell, 2016, s.179.

²³⁵ Dag Asbjørnsen ve Ove Solum, "The Best Cinema System in the World": The Municipal Cinema System in Norway: Historical and Comparative Perspectives", **Nordicom Review**, 24(1), (89-105), 2003, s.91.

²³⁶ Peter Cowie, age, s.88.

²³⁷ John Sundholm ve diğerleri, age, s.207.

Den nye lensmannen adlı eserini (The New Sheriff, 1926) 1926'da çeken Leif Sinding, Norveç Romanlarını sinemaya uyarlamasıyla ön plana çıkmıştır. Norveç'teki Roman topluluğuna odaklandığı *Fantegutten* (The Gypsy, 1932) filminde Norveç toplumunun yabancılara yönelik davranışlarını kayıt altına alır. *De vergeløse* adlı filmi (The Defenseless, 1939) ise toplumsal sorunları merkezine alarak çocuk işçiliğin kötülüğünü, genç Albert'ın hikayesiyle seyirciye anlatmıştır. Dönemin diğer ünlü yönetmeni olan Olav Dalgard, 1930'larda Norveç işçi sınıfını konu alan filmlerle popülerlik kazanmıştır. S.S.C.B.'de Vsevolod Pudovkin'in yanında öğrenim gören Dalgard, Norveç işçi sınıfı hakkında birçok film yapmıştır. Bu filmlerin ilki *Samhold må til* (Stand Together, 1935), işçi sınıfı sendikalarının tarihini anlatmaktadır. *Det drønner gjennom dalen* (A Boom Through the Valley, 1938) orman işçileri ile patronları arasında yaşanan çatışmaları anlatırken, bir sonraki filmi olan aile dramı *Lenkene brytes* (Broken Chains, 1938) yapımının ardından asıl popülerliğini ve başarısını kazandığı filmi *Gryr i Norden* (Nordic Dawn, 1939) gelir. 1889 yılında kibrit fabrikasında çalışan kadınların grevini konu alan film, yarı profesyonel oyuncularından oluşmaktadır.²³⁸

1930'lu yılların politik gelişmelerinin Norveç sinemasını doğrudan etkilediğini tespit etmek mümkündür. Nazi Almanyası'nın Avrupa'yı işgali ile başlayan II. Dünya Savaşı, savaşın başlangıcından sadece bir yıl sonra İskandinavya'ya da sıçrayacak, Nisan 1940'te Norveç işgal edilecektir. Savaşın sonuna kadar işgal altında kalan Norveç'te, beş yıl boyunca film prodüksiyonu ve dağıtım – gösterim süreçlerinin olumsuz etkilendiği görülebilirken, aynı zamanda işgalci Nazi Almanyası'nın sansür politikaları nedeniyle birçok filmin yasaklandığı, direnişe dair filmlerin ancak savaş sonrasında vizyona girdiği de söylenebilmektedir. İşgal altındaki Norveç'te, sinema endüstrisi komedi filmlerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemin en önemli yapımları Toralf Sandø'nun çektiği *Den Forsvundne Pølsemaker* (The Sausage-Maker Who Disappeared, 1941), Alfred Maurstad tarafından yönetilen *En herre med bart* (A Gentleman with a Moustache, 1942) ve savaş yıllarında Norveç'in en popüler uzun metrajlı yapımı olan, Helge Lunde'nin çektiği *Vigdis* (1943) filmleridir.²³⁹

²³⁸ Peter Cowie, age, s.90.

²³⁹ Gunnar Iversen, age, s.115 – 116.

İşgal yılları hakkında yapılan filmler özellikle 1940'ların sonu ve 1950'li yıllarda oldukça popüler olurken, bu filmler genellikle işgale karşı direnişin kahramanca bir tasvirini sunmuşlardır. Bu filmlerin birçoğu savaş sırasında direnişe katılan gerçek insanları da içermektedir. *Vi vil leve* (We Want to Live, 1946, Dalgard/Randall) ve *Englandsfarere* (We Leave for England, 1946, Toralf Sandø) dönemin önemli filmleri olarak öne çıkarken, savaş sonrası filmlerin en popülerleri Telemark'taki Norsk Hidroelektrik Santrali'ne gerçekleştirilen sabotaj eylemini anlatan *Kampen om tungtvannet* (Operation Swallow: The Battle for Heavy Water, 1948, Titus Vibe-Müller, Jean Dréville) filmidir.²⁴⁰

1950'lere gelindiğinde Norveç sinema endüstrisinin önemli bir değişimin eşiğinde olduğu görülebilir. 1950 yılına kadar Norveç'te film endüstrisini destekleyecek bir üretim altyapısının kurulmamış olması nedeniyle film üretimine dönemlik bir endüstri olarak bakıldığı tespit edilebilmektedir. 1950'de sinema endüstrisine yönelik yapılmaya başlanan devlet desteğiyle bu durum değişmiştir. Bu yıllarda film üretimi, ulusal bir proje haline getirilmiş ve yerli film yapımı teşvik edilmiştir.²⁴¹ Sinema endüstrisinde yaşanan sıkıntılara ve diğer Nordik ülkelerin yaşadığı nüfus azlığı, üretim faaliyetlerinin kısıtlılığı gibi engellere rağmen Norveç sineması, 1950'li ve 1960'lı yıllarda da önemli filmler üretmeye devam etmiştir. Yerli film yapımının teşvik edilmesi sonucunda, 1950 ve 1960'lı yıllardan itibaren, Norveç film üretiminin büyük ölçüde değiştiği söylenebilir.²⁴² Bu dönemin en ünlü yönetmeni, Nazi işgali sırasında A.B.D.'de basın ataşesi olarak sürgün hayatı yaşamak zorunda kalan Arne Skouen'dir. 1946'da döndüğü Norveç'te, üç sene sonra ilk filmini yapan Skouen, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden izler taşıyan *Gategutte* (Street Urchins, 1949) ile sinemaya başlar. Cannes Film Festivali'ne katılan *Det brenner i natt!* (Fire in the Night, 1955), Norveç'in savaş sırasındaki işgalini anlatan gerçek olaylardan esinlenen ve 1958 Oscar'ında "Yabancı Dilde En İyi Film" adaylığı olan *Ni Liv* (Nine Lives, 1957) ve en başarılı filmi olarak görülen *An-Magritt* (1969) ile Skousen, Norveç sinemasına önemli üretimler kazandırmıştır.²⁴³ 1950'lerin başları

²⁴⁰ Margaret Hayford O'Leary, age, s.132.

²⁴¹ Gunnar Iversen, "Learning from Genre: Genre Cycles in Modern Norwegian Cinema.", Andrew Nestingen ve Trevor G. Elkington (ed.), **Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition** içinde (261 – 275), Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 2005, s.262 – 263.

²⁴² Gunnar Iversen, "Norway", age, s.124.

²⁴³ Rekin Teksoy, age, s.427.

aynı zamanda Norveç'te belgesel filmlerin oldukça popüler olduğu yıllardır. Birçok uzun metraj belgesel film üretilirken, özellikle Norveçli bilim insanı Thor Heyerdahl'ın (1914 – 2002) 1947 yılında küçük bir sal ile Büyük Okyanus'u geçtiği deneyi anlatan İsveç – Norveç ortak yapımı *Kon-Tiki* (1950, Thor Heyerdahl) en iyi belgesel film Oscar'ını kazanarak uluslararası başarı elde etmiştir.²⁴⁴

Televizyonun Norveç'e gelişiyle birlikte, neredeyse tüm dünyayla benzer bir şekilde film izleme kültüründe büyük değişikliklerin meydana geldiği ifade edilebilir. Seyirci yapılarının değişimi, genç ve daha eğitilmiş nüfusun artışı ile eski nesil film yapımcılarının yerini yeni bir nesil almıştır. Yeni nesil film yapımcıları, Hollywood sinemasına karşı sıklıkla muhalefet etmişler ve alternatif sinemaları benimsemişlerdir. Norveç'te Hollywood filmlerinin halen popüler olması, film yapımcılarını yeni tarzlar aramaya itmiştir. Özellikle Fransız Yeni Dalgası, bu yapımcılara örnek bir sinema olarak kabul edilirken, Norveçli sinemacıların film yapımında modernist bir atılım gerçekleştirdikleri görülebilmektedir. Fransız Yeni Dalgası'ndan en çok ilham alan yönetmenin ise Pål Løkkeberg olduğu tespit edilmektedir.

17. Berlin Uluslararası Film Festivali'ne de katılan ilk uzun metraj filmi *Liv* (1967) ile genç bir fotoğraf modelinin hikayesini anlatan Løkkeberg, ikinci filmi *Exit* (1970) ile uluslararası tanınırlığını artırmış, özellikle Jean-Luc Godard'dan etkilendiğini açıkça ortaya koymuştur. *Liv*'de orta sınıfın yabancılaşmasını tema olarak seçen yönetmen, geri dönüşler, ileri atlamalar, ani kesmeler ile deneysel bir sinema örneği de sunmuştur. İki filmin ardından tiyatro alanında eserler vermeye devam eden Løkkeberg, Norveç sinemasında Avrupa sinemasının gelişkin örneklerine benzer şekilde üretimler gerçekleştirmiştir.²⁴⁵ Løkkeberg'in yarattığı etkinin Norveç sinemasında oldukça kısa sürdüğü söylenebilir. Sadece birkaç yıl sonra sosyal modernist filmlerin yerini daha politik ve sosyal gerçekçi filmler almıştır.²⁴⁶ Deneysel filmlerin 1970'ler boyunca giderek azalmasıyla, bu yılları belirleyen filmlerin çoğunluğunu sosyal gerçekçi yapımlar oluşturduğu ifade edilebilir. Dönemin yazarları gibi film yapımcıları da işçi sınıfına ve sosyal problemlere dair çalışmalar yapmaya gayret ederek, sosyal ve politik meseleleri

²⁴⁴ Gunnar Iversen, age, "Norway", s.124.

²⁴⁵ Gunnar Iversen, "Norway", age, s.125.

²⁴⁶ John Sundholm, age, s.25.

aydınlatmaya çalışmışlardır. Dönemin sosyal gerçekçi yönetmenlerinden Oddvar Bull Tuhus'un Tor Obrestad'ın romanına dayanan *Streik!* (Strike!, 1974) filmi Cannes Film Festivali'nde gösterilmiş, Svend Wam'ın *Det tause flertall* (The Silent Majority, 1977) ise geleneksellik ile modernizmin çatışmasını anlatan en önemli sosyal gerçekçi filmlerden biri olmuştur.²⁴⁷

1980'li yıllara girerken Norveç sineması her ne kadar büyük bir krizin içinde olsa da (seyirci sayısının giderek düşmesi, Hollywood sinemasının ağırlık kazanması gibi) yeni yönetmenlerin ve yeni anlatı yapılarının ortaya çıkışının özellikle bu dönemde hızlandığı söylenebilir. Kadın karakterleri, sosyal adaletsizliği, ataerkil yapıyı ve toplumsal hoşgörüsüzlüğü filmlerinde anlatmayı tercih eden Nicole Macé, Anja Breien, Vibeke Løkkeberg ve Laila Mikkelsen gibi yönetmenler, Norveç toplumu içindeki ataerkil ayrımcılık biçimlerine yönelik önemli eleştirilerde bulunmuşlardır. Feminist bakış açısıyla bütünleşen sosyal gerçekçi filmlerle birlikte bu yönetmenler kadınların toplumdaki rolünü merkezi anlatı unsuru haline getirmişlerdir. Örneğin Anja Breien'in çektiği *Hustruer* (Wives, 1975) modern toplumda kadınların rolü üzerine mizahi bir dil kullanmasıyla dikkat çekmiş, Nordik ülkelerde oldukça popüler bir film olmuştur. Uluslararası başarı ve tanınırlık olarak ele alındığında ise Norveç sinemasının 1980'li yıllarda gerçekleştirdiği en önemli üretimler arasında Oddvar Einarson'un Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan kazanan filmi *X* (1986) ve ilk defa Sami dilinde, Sami bir yönetmen olan Nils Gaup tarafından çekilerek 1988 yılının Akademi Ödülleri'nde "Yabancı Dilde En İyi Film" adaylığı bulunan *Veiviseren* (The Pathfinder, 1987) öne çıkmaktadır.²⁴⁸

Danimarka ve İsveç gibi uluslararası sanat sinemasının saygı duyulan merkezlerine yakınlığına rağmen Norveç çoğu zaman yerli izleyici kitlesi ve düşük ya da orta kalitede üretilen filmler ile anılmıştır. Rees'e göre 1997'de Pål Sletaune'nin *Budbringeren* (Junk Mail, 1997) ve Erik Skjoldbjærg'in Cannes'da "Altın Kamera Ödülü" adayı olan *Insomnia* (1997) adlı filmleri ile birlikte Norveç'in uluslararası sahneye çıkışı "Norwave" olarak adlandırılmaya başlanır. 1997'de başlayan Norwave

²⁴⁷ Margaret Hayford O'Leary, age, s.133.

²⁴⁸ Margaret Hayford O'Leary, age, s.134.

fenomeninin yükselişi sonrasında yıllarda, Norveçliler küreselleşmenin kendilerini kişisel olarak etkileyen kültürel bir fenomen olduğunu, küçük nüfuslarına rağmen zengin bir ulusun vatandaşları olduklarının ayırdına vararak kabul edilmiştir. Bu farkındalıkla birlikte Norveç, 1990'ların ardından kültürel öncülüğün uluslararası güç merkezlerinden biri olmak için çaba göstermiştir.²⁴⁹

1990'ların sonu ve 2000'li yılların ilk yarısının, Norveç sineması için oldukça başarılı geçen yıllar olduğu ifade edilebilir. Peter Næss'in yönettiği *Elling* (2001), Knut Erik Jensen'in belgesel ve müzikal türlerini harmanlayan filmi *Heftig og begeistret* (Cool & Crazy, 2001), Gunnar Vikene'nin gişede çok başarılı olan yapımı *Himmelfall* (Falling Sky, 2002), Morten Tyldum'un iki Amanda ödüllü filmi *Buddy* (2003), Erik Poppe'nin akıl hastanesinde çalışan Vidar'ın hayatını anlattığı *Hawaii, Oslo* (2004), 2006'da En İyi Yabancı Dilde Film kategorisinde Akademi Ödülleri'ne aday olan *Reprise* (2006, Joachim Trier) dönemin en iyi filmleri olarak görülebilir. Bütün bu filmler Norveç'te ve yurtdışında birçok ödül kazanmıştır. Daha önce *The Pathfinder* ile ün kazanan Nils Gaup, Hollywood'da Disney için de olmak üzere birçok film yönetmiştir. Yönetmenin 1852 yılında Sami halkının Norveç yönetimine karşı düzenlediği ayaklanmayı anlattığı *Kautokeino-opprøret* (The Kautokeino Rebellion, 2008), vizyona girdiği ilk haftada seyirci rekorunu kırmış ve Norveç'in "Oscar ödülleri" olarak görülebilen ve 1985 yılından itibaren verilmeye başlanan Amanda Ödülleri'nde beş ödül birden kazanmıştır.²⁵⁰

Günümüzde ise *Secondløytnanten* (The Last Lieutenant, 1993) adlı ilk filmi çekmesinin öncesinde de çektiği reklam filmleriyle Norveç'in en popüler yönetmenlerinden biri olan Hans Petter Moland, *The Beautiful Country* (2004), *Gymnaslærer Pedersen* (Comrade Pedersen, 2006), *Kraftidioten* (In Order of Disappearance, 2014), *Ut og stjælehester* (Out Stealing Horses, 2019) gibi bazı filmleriyle birçok festivalde başarı kazanmıştır.²⁵¹ Erik Skjoldbjærg'in dram filmi *Prozac Nation* (2001), Petter Næss'in *Mozart and the Whale* (2004) yapımı, Bent Hamer'in *Factotum*

²⁴⁹ Ellen Rees, "Norwave: Norwegian Cinema 1997-2006", John Tucker (ed.), *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others* içinde (108 – 146), Edwin Mellen Press, 2012, s.109 – 110.

²⁵⁰ Margaret Hayford O'Leary, age, s.134.

²⁵¹ Peter Cowie, *Cool and crazy: modern Norwegian cinema, 1990-2005*, Norwegian Film Inst., 2005, s.27.

(2005) adlı eseri, Erik Poppe'nin *Utøya 22. juli* (*Utøya: July 22*, 2018) filmi Norveç sinemasının günümüzdeki en önemli örnekleri olarak verilebilir.

3.2.4. İzlanda Sineması

İzlanda'da çekilen en eski film olarak Danimarkalı Peter Petersen ve ortağı Alfred Lind tarafından çekilen *Slökkviliðsæfing í Reykjavík* (1906) filmi gösterilmektedir. O yıllarda halen Danimarka himayesi altında olan İzlanda'da, filmin yönetmeni olan Petersen aynı zamanda dönemin en büyük sinema salonunun da sahibidir.²⁵² İlk sinema salonu olan "Reykjavík Biograftheater"ın açıldığı 2 Kasım 1906 tarihinden itibaren İzlanda'da çekilen film sayısı hızla artışa geçmiştir. Danimarka'da kurulan Nordisk Film Kompagni'den bir ekip Gunnar Sommerfeldt'in çektiği *Saga Borgarættarinnar* (Borg Ailesinin Hikayesi/Toprağın Evlatları, 1921) filminde görev almak için İzlanda'ya gelmiştir. Film, İzlanda'da çekilen ilk film olarak tarihe geçmiştir. İzlandalı yazar Gunnars Gunnarsson'un romanından uyarlanan film, şöhret ve servet arayışı için yurtdışına çıkma ile atalarının topraklarına sahip çıkmak için yurttan kalma çelişkisini yansıtmaktadır. Filmde İzlanda'nın doğal coğrafi etmenlerinin ön plana çıkarılışı da dikkat çekmektedir.²⁵³ Norðfjörð'a göre, İzlandalı ilk film yapımcılarının sinemaya yaklaşımı, ülkede yabancılar tarafından çekilen ilk filmlerle paralellik göstermektedir. Petersen'in çalışmalarının İzlanda ulusal sinemasının öncüsü olarak kabul edilebileceğini ifade eden Norðfjörð, ilk üretimlerin özellikle 1920'lerde ve 1930'larda, ülkenin doğasına ve yerli halkın temsillerine dayanan belgeseller formunda olduğunu desteklemektedir. İzlanda filmlerinin birçoğu Alman ve İskandinav film yapımcıları tarafından yapılmış olsa bile, yerel film üreticileri de bu filmlere benzer, ulusal film yapımıyla özdeşleşebilecek üretimler gerçekleştirmiştir.²⁵⁴ Aynı dönemde yapımında yeni tekniklerin kullanıldığı, basit çekimlerle gerçekleştirilen deneysel filmler de yapılmıştır. Yurtdışından gelen filmlerin örnek alan kısa belgesel ve haber filmlerinin üretimi aşamalı olarak devam etmiş ve sinema salonlarında gösterilmeye başlanmıştır. Bu üretimler, dünya çapında yaşanan 1929 Ekonomik Krizi'nin dışında, on yıllar boyunca düzenli olarak gerçekleştirilmiştir. Dönemin öncüleri arasında ise *Ævintýri Jons og Gvendar*

²⁵² Björn Norðfjörð, *Dagur Kari's Noi the Albino*, University of Washington Press, 2010, s.61.

²⁵³ Peter Cowie, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, Samuel French Trade, 1992, s.79.

²⁵⁴ Björn Norðfjörð, age, s.61.

(Adventures of Jon and Gvendur, 1923) ile Loftur Guðmundsson bulunmaktadır.²⁵⁵ İzlanda'nın 1944'te bağımsızlığını kazanmasının İzlanda sineması açısından bir dönüm noktası olduğu ifade edilebilir. Bağımsızlığın getirdiği coşkuyla ülke sinemasında milliyetçi duygularla beraber ulusal bir gurur anlayışının yükselmeye başladığı, bu olgu sebebiyle de İzlanda tarihini sahiplenen, doğal güzellikleriyle övünen ve İzlandaca'nın ana dil olarak kullanıldığı yeni bir sinema anlayışının oluştuğu da dönemin üretimlerine ve tartışmalarına bakıldığında görülebilmektedir. Bu dönemin en önemli isimlerinden birisinin ise Loftur Guðmundsson tespit edilmektedir.

Loftur Guðmundsson sessiz dönemde de sesli döneme geçişte de İzlanda sinemasında öncü bir rol üstlenmiştir. 1949 yılında ise daha önceden 16 mm'de çektiği bazı belgesel görüntülerini yeniden kurgulayıp, ülkenin renkli ve sesli ilk filmi olan *Milli fjalls og fjöru* (Between Mountain and Shore, 1949) eserini ortaya çıkarmıştır. Film, köylü bir erkek ile zengin bir kadının dramını anlatmakta, pastoral etkiler taşımaktadır. Dönemin diğer üretken yönetmenlerinden Ævar Kvaran, *Nýtt hlutverk* (A New Role, 1954) filmi ile yaşlanan bir liman işçisinin, emekli olduktan sonra yaşlı bir vatandaş olarak hayattaki konumunu kabul etme sancısını anlatırken aynı zamanda İzlanda'nın en önemli ticari kaynaklarından biri olan balıkçılığa dair temsiller sunmaktadır. Óskar Gíslason'un ise belgesel filmi *Björgunarafrekið við Látrabjarg* (The Great Latrabjarg Sea Rescue, 1949) ile büyük bir başarıya ulaşmıştır. Film, İzlanda'nın kuzeybatı kıyısında Latrabjarg adlı tehlikeli bölgede mahsur kalan bir İngiliz balıkçı gemisinin kurtarılışını kayda alır. Aynı zamanda Almanya'da da gösterilen film, İzlanda dışına ilk defa ticari dağıtımı yapılan üretim olarak kayıtlara geçmektedir.²⁵⁶ Gabriel Axel de *Den røde kappe* filmi ile (The Red Mantle, 1967) 12. yüzyılda Saxo Grammaticus'un yazdığı "Gesta Danorum" adlı İskandinav destanını sinemaya uyarlayarak İzlanda sinemasında yer edinir.²⁵⁷ Aynı dönemde İzlandalı film yapım şirketi Edda-Film'in üstlendiği birçok prodüksiyonun varlığından söz edilebilir. Şirket, uluslararası ortakların yardımıyla İzlanda'da ya İzlanda temalarıyla ilgilenen ya da İzlanda edebi materyallerine dayanan filmler yapmak istemiştir. Edda-Film, İsveçli film yapımcılarının başını çektiği ve Arne

²⁵⁵ Astrid Söderbergh Widding, "Iceland", Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde (91 – 97), Routledge, London. Taylor & Francis e-Library, 1998, s.91.

²⁵⁶ Peter Cowie, age, s.79.

²⁵⁷ Peter Cowie, age, s.80.

Mattson tarafından yönetilen *Salka Valka* (1954) ile birlikte Halldór Laxness'in aynı adlı kitabına dayanan bir film yapmıştır. Daha sonrasında ise bir İzlanda masalına dayanan, Jónas Jónasson yönetmenliğini yaptığı *Gilítrutt* (1957), Indriði G. Þorsteinsson'un aynı adlı romanından uyarlanan, Erik Balling'in çektiği *79 af stöðinni* (The Girl Gogo, 1962) da bu uyarlamalara örnek teşkil etmektedir. Bu filmler her ne kadar İzlanda'da çekilmiş olsa da aslında çok az sayıda İzlandalı oyuncu yer almıştır. 1967'den sonra ise, iç pazarın darlığı ve hükümet fonlarının eksikliği nedeniyle yaklaşık on yıllık film üretilmeyen bir dönem yaşanmıştır. Döneme neden olan etkenlerden biri de filmlerin İzlandaca ve İzlandalı seyirci için üretilmesi nedeniyle film ihracatının kısıtlı oluşundan kaynaklanmaktadır.²⁵⁸

İzlanda film endüstrisi, bağımsızlığın sonrasında önemli atılımlar gerçekleştirse de bunlar kısıtlı kalmış ve kısa sürede etkisini yitirmiştir. Buna gösterebilecek en iyi örneklerden birisinin 1966 yılında İzlanda'nın ilk televizyon şirketi olan "Ríkisútvarpið" (RÚV) ile İzlanda'da modern televizyon yapımcılığı döneminin başlaması olduğu söylenebilir.²⁵⁹ Nisan 1979'da İzlanda Film Fonu'nun kurulmasıyla birlikte, İzlanda film endüstrisini kökten değiştirecek olan adım atıldığı ifade edilebilir. İlk etapta 30 milyon İzlanda kronu dağıtan vakıf, 1963'te İsveç Film Enstitüsü'nün kuruluşundan bu yana Nordik ülkeler açısından, bölgede sinema endüstrisinin gelişimini tetikleyici bir görev üstlenmiştir. Bu süreçte bağımsız yapımcılar ortaya çıkmış, yönetmenler ise ülkenin yerleşik bir film dağıtım sistemi olmadığından çektikleri filmleri sinema salonlarına kiralamışlardır.²⁶⁰

Ágúst Guðmundsson'un çektiği *Land og synir* (Land and Sons, 1980) ve *Meðallt á hreinu* (On Top, 1982), Hrafn Gunnlaugsson'un popülerlik kazanmasını sağlayan *Óðal feðranna* (Fathers' Estate, 1980) ve *Hrafninn Flýgur* (When the Raven Flies, 1984), Þráinn Bertelsson'un önemli eseri *Jón Oddur og Jón Bjarni* (The Twins, 1981), 1980'li yılların ilk filmleri olarak döneme damgasını vurmuştur. Bu filmler, nüfusun üçte birinden fazlası tarafından izlenmiş, İzlanda'da çekilen bu filmlerin yarattığı olumlu hava

²⁵⁸ Agnes Schindler, "State-Funded Icelandic Film: National and/Or Transnational Cinema?" Huw David Jones (ed.), *The media in Europe's small nations* içinde (69 – 87), Cambridge Scholars Publishing, 2014, s.74.

²⁵⁹ Astrid Söderbergh Widding, *age*, s.91 – 92.

²⁶⁰ Peter Cowie, *age*, s.80.

nedeniyle film yapımcıları az nüfusa rağmen bir araya gelebilmiştir.²⁶¹ 1980 sonrası İzlanda sinemasında en çok işlenen temaların, ülkenin tarihini ve coğrafyasını ön plana çıkaran ve Viking geçmişiyle bağlantılı destanlar olduğu görülmektedir. Orta Çağ'da İskandinav "Saga"larından yani İzlanda'nın tarihi destanlarından esinlenen çoğu film, bu yapıtlardaki anlatıyı doğrudan filme dönüştürmeye çalışmıştır. Örneğin, Ágúst Gudmundsson'un "Gísli Súrsson's sagası"ını konu alan *Útlaginn* (Viking Outlaw, 1981) filmi İzlanda'nın kuzeybatısında geçen ve 13. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen bir İzlanda sagasından uyarlamadır. Hrafn Gunnlaugsson'un iki filmi, *Hrafninn Flýgur* (When the Raven Flies, 1984) ve *Í skugga hrafnins* (In the Shadow of the Raven, 1988) ise bu saga geleneği ile bağ kurmakla beraber, doğrudan uyarlama konusunda biraz daha esnek bir yöntemi benimsemiştir.²⁶²

1980'li yılların ortalarında İzlanda ulusal sineması büyük bir krizle karşı karşıya kalmıştır. Seyirci, İzlanda yapımı filmlere gitmemeye başlamış, bunun sonucunda ise film yapımcılığı büyük bir yara almıştır. 1986 yılında ilk özel televizyon kanalı Stöð 2'nin kurulmasına ve çöken sinema endüstrisine yeni imkanlar sağlamış olmasına rağmen film üretimi önemli ölçüde azalmıştır.²⁶³ 1980'li yıllarda İzlanda filmlerinin büyük çoğunluğu yalnızca İzlanda'da üretilmiş, maddi olarak desteklenmiş ve dağıtılmıştır. Ayrıca sadece İzlandaca çekilen ve kültürel olarak da İzlandalılara yönelik olan bu filmlerin yurtdışına dağıtımını kolay tercüme edilememeleri ve İzlanda dışındaki kültürlere yabancı olmaları sebebiyle sekteye uğramıştır. Bu durum, ancak 1990'lı yılların başında yayımlanan ilk filmlerle beraber değişecektir.²⁶⁴ 1990'lı yılların başında Avrupa'nın büyük bir dönüşüm yaşadığı görülebilir. S.S.C.B.'nin çöküşü, Doğu Avrupa ülkelerinin bağımsızlığını kazanışı, Avrupa'nın ortak bir vatan olarak görülüp Avrupa Birliği'ni savunan düşüncelerin giderek daha fazla rağbet görmesi gibi etmenler, yeni bir dönemin başladığını işaret etmektedir. Avrupa ülkelerinin birbiriyle maddi ve manevi dayanışmayı ön plana çıkarması, o dönemin giderek zayıflayan ulusal sinema endüstrileri için bir soluk alma kaynağı olarak ortaya çıkar. Bununla bağlantılı olarak, nüfus açısından küçük olan

²⁶¹ Björn Norðfjörð, age, s.62.

²⁶² Astrid Söderbergh Widding, age, s.95.

²⁶³ Birgir Thor Møller, "In and Out of Reykjavik: Framing Iceland in the Global Daze", Andrew Nestingen ve Trevor Glen Elkington (ed.), **Transnational Cinema in A Global North: Nordic Cinema in Transition** içinde (307 – 341), Detroit: Wayne State University Press, 2005, s.315.

²⁶⁴ Björn Norðfjörð, "Iceland", Mette Hjort ve Duncan Petrie (ed.), **Cinema of small nations** içinde (43 – 60) Edinburgh University Press, 2007, s.47.

ülkelerin kültürel ve dilsel özelliklerine dikkat eden çeşitli Avrupa ülkeleri, bu ülkelerin sinemalarını finansal olarak destekleyen çeşitli fonlar kurmuştur. Bu dönemde Avrupa’da ortaya çıkan ortak yapım anlayışı, yeni on yılın başında tökezleyen İzlanda sineması için oldukça önemli bir avantajdır. Avrupa Ekonomik Topluluğu, kıtada görsel-işitsel endüstrileri güçlendirmehedefi ile birlikte azınlık dilleri için de özenli çalışmalarda bulunan MEDIA, fon ve programını 1987’de başlatmıştır. Bir yıl sonra ise Avrupa Konseyi, yalnızca ortak yapımlara yönelik ve özellikle düşük nüfuslu ve film gelirlerinin görece az olduğu ülkeleri merkezine alan bir fon olan Eurimages’i kurmuşlardır. İki fon da İzlanda gibi Avrupa ülkelerinin sinema endüstrilerine büyük maddi destekte bulunmuş, İzlanda da bu iki fonun örnek kullanıcılarından birisi konumuna gelmiştir. 1990’da ise Nordik Film ve Televizyon Fonu’nun kurulmasıyla beraber, bu fon da Eurimages ve İzlanda Film Fonu ile birlikte İzlanda film prodüksiyonu için en önemli para kaynağı olmuştur.²⁶⁵

Film yapmak için kullanılabilir alternatiflerin çoğalmasıyla birlikte, maddi açıdan daha rahat bir döneme giren İzlandalı yönetmenlerin, bu dönemde ürettikleri çalışmalarla uluslararası tanınırlıklarının daha da arttığı ifade edilebilir. Özellikle diğer Avrupa ülkeleriyle yapılan ortak üretimler festivallerden ödülle dönerek İzlanda sinemasının başarısını kanıtlamıştır. Dönemin üretimleriyle öne çıkan yönetmeni ise Friðrik Þór Friðriksson’dur. 1987 yılında İzlanda’nın en önemli film yapım şirketi haline gelen “Icelandic Film Corporation”ı kuran Friðriksson, 1990’lı yıllarda İzlanda sinemasının yaşadığı dönüşümü diğer tüm yönetmenlerden daha fazla ifade ederek ve bunu da uluslararası başarısıyla kanıtlayarak, İzlanda sinema sektörünün sözcüsü haline gelmiştir. Şirketinin üretime daha fazla dahil olması da dönemin önemli filmlerinin çoğunda Friðriksson’un dokunuşunun olmasını sağlamıştır.²⁶⁶

Friðriksson’un ilk uzun metrajlı filmi *Skyttarnar* (White Whales, 1987), iki balina avcısının kırdan kentte, Reykjavik’e yerleşmeye karar vermelerini, kararın sonucunda ise başlarının sürekli derde girmesini anlatır. Film, yerel ölçekte bir başarı kazanamasa da birçok ünlü yönetmeni anımsatan tarzı ile uluslararası ilginin odak noktası olur.²⁶⁷

²⁶⁵ Björn Norðfjörð, “Iceland”, age, s.46.

²⁶⁶ Björn Norðfjörð, “Iceland”, age, s.49.

²⁶⁷ Birgir Thor Møller, age, s.319.

Friðriksson, *Börn náttúrunnar* (Children of Nature, 1991) filmi ile uluslararası başarısının doruk noktasına çıkar. Film sayesinde yönetmen, 1990'ların en ünlü İzlandalı yönetmeni ve film endüstrisinin öncüsü olarak görülmeye başlamıştır. Çeşitli uluslararası film festivallerindeki başarısının ardından, en iyi yabancı film dalında Oscar adaylığıyla taçlanan *Children of Nature*, kısa süre sonra yurtdışında en çok izlenen İzlanda filmi olmuştur.²⁶⁸ Friðriksson'un çalışmalarında var olan uluslararası değerleri taşıyan, Hilmar Oddsson'un *Tárúr Steini* (Tears of Stone, 1995) ve Guðný Halldórsdóttir'in *Ungfrúin góða og húsið* (Honour of the House, 1999) filmleri gibi örnekler de olsa, dönemin diğer filmleri daha çok yerel özellikler taşımaktadır. Üretimsel süreçlere bakıldığında filmin yapım bütçesi düşükçe, yerele dair vurguların daha da güçlendiği tespit edilebilir. Döneme istisna örnekler olarak Friðriksson'un Einar Kárason'un romanından uyarladığı *Djöflaeyjan* (Devil's Island, 1996) ve Einar Már Guðmundsson'un eserinden uyarlanan *Englar alheimsins* (Angels of the Universe, 2000) birçok yerel kültür imgesini taşımaktadır.²⁶⁹

Yeni fon ve alternatiflerle birlikte İzlanda sineması, 2000'li yıllara girerken maddi olarak daha avantajlı bir konumda bulunmakla beraber, film endüstrisi ve İzlanda hükümetinin ortak çalışmasıyla film endüstrisinin yeniden yapılandırılmasının film üretimi sayılarının artmasını sağladığı ifade edilebilir. 1999'da kurulan The Icelandic Film & TV Academy (ÍKSA) ile 2003 yılında eski İzlanda Film Fonu'nun sorumluluklarını üstlenerek kurulan İzlanda Film Merkezi'nin varlığının da yeni yönetmenlerin ön plana çıkması yol açtığı söylenebilir. Son 30 yılın başarılarıyla birlikte İzlanda sinemasına küresel olarak artan ilgi sayesinde 2000'lerde gittikçe güçlenmeye başlayan film endüstrisi ile film ve TV prodüksiyonları düzenli olarak artmış, birçok İzlanda filmi uluslararası film festivallerinde boy göstermeye başlamıştır. Uluslararası izleyicilere ulaşmaya başlayan İzlanda sinemasının, özellikle ortak yapım projeleriyle birlikte diğer Avrupa ülkeleriyle arasındaki bağı güçlendirdiği görülebilir.

Dagur Kári, Baltasar Kormákur, Ragnar Bragason, Rúnar Rúnarsson, Hafsteinn Gunnar Sigurðsson gibi yönetmenlerin 2000'li yıllarda İzlanda sinemasını başarılı bir

²⁶⁸ Björn Norðfjörð, "Iceland", age, s.47.

²⁶⁹ Björn Norðfjörð, "Iceland", age, s.49.

şekilde temsil ettiği söylenebilir. Mayıs 2015'te ise Grímur Hákonarson'un yönetmenliğini üstlendiği ve İzlanda'nın kırsal bölgelerinde geçen *Rams* (Hrútar, 2015) Cannes Film Festivali'nde Belirli Bir Bakış bölümü ödülünü kazanmıştır. Son yıllarda kısa film ve belgesel üretimlerinde de çeşitli başarılar yakalayan İzlanda sineması, günümüzde de hem kendi topraklarında hem de yurtdışında elde ettiği ilgiyi artırarak dünya sinemasına önemli katkılar vermeye devam etmektedir.

3.2.5. Finlandiya Sineması

Sinema, Finlandiya'ya ilk kez ulaştığında ülke hala Rus İmparatorluğu'na bağlı bir grandükalıktır. Aynı zamanda ülkede Finlandiya'yı bağımsız bir ülke olarak görmek isteyen milliyetçi kurumlar da Fin halkını etkilemektedir. İlk defa 28 Haziran 1896'da Helsinki'de on beş kısa film gösterildiğinde, Finliler üç büyük kültürel akımın etkisi altındadır. Birinci etki Rusya'dan kaynaklanmaktadır. Rusya, Finlandiya'nın da bağlı olduğu bir imparatorluk olması nedeniyle Finlandiya toplumunun Ruslaşması adına birçok hamle yapmıştır. İkinci etki, Finlandiya'yı 1809 yılında Rus İmparatorluğu'na kaybedene kadar ülke topraklarını yöneten İsveç'tir. Üçüncü etki ise ülkede Aleksis Kivi ve J.L. Runeberg'in edebi eserleri tarafından sembolize edilen Fin milliyetçi hareketidir. Ülkenin bağımsızlığına kavuşmasını isteyen Finler, bu hareket etrafında toplanmıştır. Bu üç etkinin de yarattığı kültürel iklimle, Finlandiya'da Aralık 1904'te ilk filmler olan *Rekreasyon Sırasında Nikolai Caddesi Okulu Öğrencileri*, *Kordon Boylarında Yaşam* ve *Fin Öğretmen Okulunun Öğrencileri* adlı üç film gösterilmiştir.²⁷⁰

K.E. Ståhlberg'in kurduğu "Atelier Apollo" isimli stüdyo, ülkenin ilk film stüdyosudur. Bu dönemde haber filmleri ve doğayı konu alan kısa filmlere odaklanan stüdyo, 1907'de ilk Fin dramatik filmi olan *Salaviinanpolttajat*'ı (The Moonshiners) üretmiştir. 1911 yılında ise Finlandiya'nın ilk uzun metrajlı filmi sayılan Teuvo Puro'nun yönettiği *Sylvi*'yi yayınlamıştır. Bu film Finlandiya'nın bağımsızlığı öncesinde çekilen en önemli film olarak görülebilir.²⁷¹ Ancak 1912'de kapanan Apollo endüstriye erken veda etmiş, bu ortaya çıkan boşlukta ise başka film stüdyoları ortaya çıkmıştır. "Pohjoismainen Biografi Kompania", Atelier Apollo'nun eski bir çalışanı olan Hjalmar Hårdh'ın

²⁷⁰ Peter Cowie, age, s.51.

²⁷¹ Peter Cowie, age, s.51.

kurduğu “Premier Biografi” ve Tampere’de kurulması nedeniyle Helsinki dışında yer alan ilk prodüksiyon şirketi “Oy Maatja Kansat” bu dönemin diğer önemli film stüdyolarıdır. “Premier Biografi”, 1907 – 1912 yılları arasında yaklaşık kırk adet kısa belgesel üretirken, “Atelier Apollo” yerli film yapımının üçte birine denk gelen 110 filmin üretimini gerçekleştirmiştir. Bu stüdyolar vasıtasıyla 1917 yılına gelindiğinde henüz başlangıç aşamasında olan Finlandiya sinemasında 28’i uzun metraj olmak üzere 350 adet film çekilmiştir.²⁷²

I. Dünya Savaşı’nın dünya genelinde yarattığı yıkım, Rus Çarlığı’nın yıkılmasına ve sosyalist ideoloji tarafından belirlenen yeni bir ülkenin, S.S.C.B.’nin kurulmasına yol açmıştır. Rusya’da yaşanan bu değişim, Finlandiya’nın 1917 yılında bağımsızlığını ilan etmesine, daha sonrasında ise ülkeyi ikiye bölecek bir iç savaşın yaşanmasına neden olmuştur. Finlandiya’da sosyal sınıflar arasındaki mücadele arttıkça ve sınıfsal ayrımın ekonomik bölünmesi derinleştikçe, Ocak 1918’de ülke bir iç savaşa girmiştir. Çoğunlukla işçi sınıfı ve tarım işçilerinin oluşturduğu, Sovyet askerlerinden destek alan “Kızıl Muhafızlar” savaşın sol kanadını temsil ederken, “Beyaz Muhafızlar” ise çoğunlukla toprak sahipleri, orta ve üst sınıfın üyelerinden oluşup, Almanya ile ittifak kurmuş ve savaşın sağ kanadını temsil etmiştir. Üç buçuk ay sonra “Kızıl Muhafızlar” yenilmiş, toplamda yaklaşık 40.000 kişi (nüfusun % 1,2’si) hayatını kaybetmiştir.²⁷³

1918’de yaşanan iç savaş, sonraki yılların film yapıcılığının ardındaki ideolojik zemini de güçlü bir şekilde etkilemiştir. 1919 yılında, Finlandiya ve Fin kimliğini övme amacıyla ulusal filmler üretmek için iki yeni film şirketi kurulmuştur: Suomen Filmikuvaamo (‘Finlandiya’nın Film Üreticisi’) ve Finsk Filmkonst (‘Fin Film Sanat’). Bağımsızlığın kazanılmasıyla sağlamlaşan milliyetçi duygularla hareket eden aktörler, yazarlar, besteciler ve sanatçılar, Fin edebiyatının önemli eserlerini bu şirketler vasıtasıyla sinemaya kazandırmaya çalışmıştır. 1920’lerin başında yeni şirketler artık uluslararası akımları taklit etmek istememekte, üretimlerinde Finliği ön plana çıkarmayı

²⁷² Tytti Soila, “Finland”, Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde (30-91), Routledge, London. Taylor & Francis e-Library, 1998, s.33.

²⁷³ Outi Hupaniittu, “A Young Nation Seeking to Define Itself: Finland in 1900–1930”, Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde (23-27), Springer, 2016, s.25.

tercih etmektedir.²⁷⁴ Bu tercihle beraber Fin sineması, çoğunlukla kırsal melodramların üretildiği bir döneme yönelmiştir. Genelde toprak sahibi köylü ailesine ait birey ile hizmetçi arasında yaşanan aşk, belirli ölçüde yansıtılan sınıf çatışması dönemin filmlerinin öykülerini oluşturmuş, çağdaş siyasi durum üstü kapalı bir şekilde özetlenmiştir. Olay örgüleri ideolojik herhangi kaygı barındırmamaktadır. Bu dönemin tek istisnası Erkki Karu'nun 1927'de Finlandiya'nın bağımsızlığının onuncu yıldönümünü kutlamak istediği *Muurmanin pakolaiset* (Fugitives from Murmansk) filmidir.²⁷⁵

Erkki Karu bu dönemin aktif yönetmenlerinden biri olarak, hicivsel bakışını Finlandiya'da uygulanan yasaklara dikerek, mizahi özellikler taşıyan *Kunisällä on hammassärky* (When Father Has Tootache, 1923) filmini çekmiştir. Aynı yıl içinde *Koskenlaskijan morsian* (The Logroller's Bride) filmini çeken Karu'nun yanı sıra, kırsal kesimi konu alan ve Jalmar Lahdensuo'nun çektiği melodram *Pohjalaisia* (The Northerners, 1925) filmi de Fin sessiz sinemasının önemli eserleri arasında yer almaktadır. Ancak Finlilerin çoğunun kırsal bölgede yaşaması nedeniyle, filmler çok fazla izlenmemiş ya da mali olarak resmi organlardan beklediği finansal yardımı alamamıştır. Dönemin önemli yönetmeni Karu ise 1930'lara yaklaşırken Fin sinemasına hâkim olmaya devam etmiştir. Son sessiz yapımlarından biri olan *Meidän poikamme* (Our Boys, 1929), Finlandiya stüdyolarından çıkan ve askeri hayatı sevimli ama özenli bir dille yansıtan ilk askeri komedi filmidir. Sesli filmlerin gelişi ve tüm dünyada yaşanan finansal kriz nedeniyle Fin sineması büyük bir darbe almış, Erkki Karu'nun kariyeri ise sona ermiştir.²⁷⁶ Teksoy, Finlandiya'da yaşanan sessiz film den sesli döneme geçiş sürecinin Risto Orko ve T. J. Sarkka öncülüğünde gerçekleştiğini ifade eder. Orko ve Särkkä'nın çektiği filmler Fin sinemasında büyük bir ilgi görmüş, Orko'nun çektiği *Siltalan pehtoori* (1934) o yıllar için önemli bir sayı olarak ifade edilebilecek yaklaşık bir milyon seyirciyi sinemaya çekmiştir. Orko'nun *Jääkäarin morsian* (Soldier's Bride, 1938) filminin ardından çektiği *Aktivistit* (The Activists, 1939) dönemin önemli filmleridir.²⁷⁷

²⁷⁴Otti Hupaniitti, "The Emergence of Finnish Film Production and Its Linkages to Cinema Businesses During the Silent Era", Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde (27 – 51), Springer, 2016, s.31.

²⁷⁵Tytti Soila, age, s.36.

²⁷⁶Peter Cowie, age, s.51.

²⁷⁷Rekin Teksoy, age, s.424 – 425.

1930'ların sonuna doğru, uluslararası politikada gerginliklerin arttığı ifade edilebilir. Özellikle Almanya'da Naziler ve İtalya'da Mussolini önderliğinde Ulusal Faşist Parti'nin iktidara gelmesi ve yayılcı politikaları savunması sonucunda Avrupa'da başlayan buhran hali, Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle dünya savaşına dönüşmüştür. Bu durumdan Finlandiya'nın özellikle etkilendiği ifade edilebilir, zira Finlandiya'nın izlediği denge politikası savaş hali nedeniyle suya düşmüştür. Bu durumun Kasım 1939'da S.S.C.B.'nin Finlandiya'ya saldırmasıyla fiilen sona erdiği vurgulanabilir. İkinci Dünya Savaşı sırasında, Finlandiya film endüstrisi maddi sıkıntılara ve personel eksikliğine rağmen gelişmiştir. Diğer birçok eğlence biçimini savaş sırasında düzenlemek zor olabileceğinden, sinema popüleritesi artmıştır ve bu süreçte seyirci sayısı da savaş yılları boyunca yükselmiştir.²⁷⁸

1950'lere girerken Finlandiya'nın savaşın etkisini üzerinden attığı söylenebilmektedir. 1950'li yılların ortalarında yerli film yapımcıları tarafından 20 ile 30 arasında uzun metrajlı film çekilmiş, bu filmler sinemada seyircilerin yoğun ilgisiyle karşılaşmıştır. Kuşağın yeni yönetmenleri, kendilerinden daha tecrübeli olan önceki kuşaktan Toivo Särkkä, Valentin Vaala ve Teuvo Tulio gibi önemli yönetmenlerle çalışmaya başlamıştır. Yeni kuşakla beraber, savaş sonrasında Fin sinemasını etkileyen en önemli temalardan birisinin "kaçışçılık" olduğu görülmektedir. Kaçış düşüncesi, savaşın yarattığı yıkıcı etkiden uzaklaşıp daha masalsı, mitolojik öğelerin Fin sinemasında görülmesine neden olurken, özellikle Erik Blomberg'in *The White Reindeer* (Valkoinen peura, 1952) bu anlayışın en önemli yansıması olmuştur. 1953 Cannes Film Festivali'nde ödül kazanan filmin ardından Blomberg dört adet film daha çekse de hiçbirisi aynı kaliteyi tekrar yakalayamamıştır. Dönemin Blomberg'i gölgede bıraktığı söylenebilecek olan, daha yetenekli ve tutarlı yönetmeni Matti Kassila ise çektiği filmlerle 1950'lere damgasını vurmuştur. Komedi, gerilim ve dedektifliği harmanlayan Kassila'nın *Radio tekee murron* (Radio Commits Burglary, 1951) ve *Radio tulee halluksi* (Radio Goes Crazy, 1952) filmleri Helsinki'nin savaş sonrası sokaklarının gerçekliğini yansıtmaktadır.²⁷⁹ Dönemin diğer önemli filmleri ise özellikle S.S.C.B. ile yapılan savaşın etkilerine odaklanmıştır. Aynı isimli romandan uyarlanan ve Edvin Laine'in

²⁷⁸ Anneli Lehtisalo, "War and Peace: Finland Among Contending Nations" – Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde (83 – 87), Springer, 2016, s.85.

²⁷⁹ Peter Cowie, age, s.58.

yönettiği *Tuntematon Sotilas* (The Unknown Soldier, 1955) ile Ville Salmien'in *Evakko* (1956) adlı savaş süresince yaşanan göçü, savaşan askerlerin psikolojik durumunu ve Finlandiya'nın savaşta aldığı darbeyi yansıtan filmler olmuştur.²⁸⁰

1960'lı yıllarda özellikle Avrupa'da başlayan ve etkisi tüm dünyaya yayılan büyük sinema hareketlerinin varlığından ve bu hareketlerin Finlandiya'yı da etkisi altına alıp, sinema endüstrisinde önemli değişikliklere yol açtığından bahsedilebilir. Fransız Yeni Dalgası, Özgür Sinema, Cinéma vérité bu akımların en önemlilerini oluştururken, Fin sinemasının özellikle Yeni Dalga'dan oldukça etkilendiği ifade edilebilir. Fin sinemasında bu etkiyi teorik çalışmalar açısından ortaya koyan en önemli isim olarak ise Jörn Donner görülmektedir. 1961'de genç eleştirmen Jörn Donner, Fin sinemasına dair gözlemlerini ve eleştirilerini ortaya koyduğu "Sıfır Yılında Fin Sineması" (Suomalainen elokuva vuonna 0) adlı makalesini yayımlamıştır. Makalede, stüdyo çağında film yapım süreçlerine yoğun eleştiriler bulunurken, ticari sinemanın eleştirildiği görülmektedir.²⁸¹ Donner'in çalışmasının ardından ise Fin sinemasında "Yeni Dalga" adı verilen yeni bir sinema kuşağı ortaya çıkmıştır. Fin Yeni Dalgası'nın ortaya çıkışı, kentleşme oranının artması ve yaşam tarzlarındaki değişiklikler gibi geniş kapsamlı sosyal dönüşümlerin yanı sıra izleme alışkanlıklarını yeniden yapılandıran televizyon sektörü gibi değişimdeki rolü artan endüstriyel etkenler de dahil olmak üzere Fransız Yeni Dalgası'na benzer yapısal faktörlere dayanmaktadır. Fin Yeni Dalgası'nın ilk üretimi olarak Maunu Kurkvaara'nın *Onnen Saari* (Island of Happiness, 1955) filmi gösterilmektedir fakat 1960'ların başına kadar akımı karakterize edebilecek herhangi bir yapım ortaya çıkmamıştır. Kurkvaara'nın daha sonraki yıllarda çektiği *Patarouva* (The Queen of Spades, 1959), *Rakas...* (Darling, 1961) ve *Meren Juhlat* (Feast by the Sea, 1963) filmleri ise akıma daha çok uymakla birlikte, genç bireyleri ve onların anlatılarını merkeze almasıyla uluslararası sinema endüstrisi açısından da olumlu karşılanacaktır.²⁸²

Fin sinemasının 1970 ve 1980'li yıllara yeni kararların eşliğinde, endüstride yaşanacak büyük değişimlerle girdiği ifade edilebilir. Bu yeni dönemde önceliğin, sinema

²⁸⁰ Rekin Teksoy, age, s.424 – 425.

²⁸¹ Pietari Kääpä, "The Finnish New Wave as a Transnational Phenomenon", Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde (145 – 171), Springer, 2016, s.145.

²⁸² Pietari Kääpä, age, s.146 – 147.

endüstrisine sağlam bir maddi temel oluşturmak amacıyla film endüstrisine yönelik devlet yardımlarını içeren sistemin yenilenmesine verildiği göze çarpmaktadır. Yenilenme süreciyle beraber Fin sinema endüstrisinin de makul sayıda izleyiciye ulaşabilecek filmler üreterek, kendisine yapılan yardımlarla beraber kazanç elde etmesi beklenmektedir. 1969 yılında kurulan Finlandiya Film Vakfı (Finland Film Foundation) yeni politikalarla beraber sinemayı hem sanat hem de endüstri olarak görmeye başlayarak politikacılara ulusal sinemanın ticari niteliği olan bir girişim olduğu hakkında ikna etmek için çaba sarf etmiştir. Bu durumun, sinemayı destekleme politikalarına daha pazar odaklı bir yaklaşımı gerektirmiştir.²⁸³

Yeni dönem, Erik Blomberg'in *Valkoinen peura* (The White Reindeer, 1952) filminden 28 yıl sonra ilk defa Cannes'da ödül alan Fin filmi *Tulipää* (Flame -Top, 1980) ile başlar. Daha önce kısa filmleriyle tanınırlık kazanan Pirjo Honkasalo ve Pekka Lehto tarafından çekilen bu film, bir çiftçinin oğlu olan yazar Algot Tietäväinen'in hayatını anlatmaktadır.²⁸⁴ Çağdaş Fin sinemasının doğal yaşama odaklanan başka bir yönetmeni olan Markku Lehmuskallio ise *Korpinpolska* (The Raven's Dance, 1980) ve *Skierra – vaivaiskoivuvun maa* (Skierra: Land of the Dwarf Birches, 1982) filmlerinde Finlandiya'nın kente uzak ve insansız bölgeleri hakkında düşündürücü, estetik olarak başarılı filmler yaratmıştır.²⁸⁵ Özellikle Kuzey Kutbu'ndaki çeşitli yerli insanların yaşamlarını ve kültürlerini, insanın doğa ile ilişkisini tasvir eden Lehmuskallio'nun filmi *Skierra*, Sami kültürü ve Fin uygarlığı arasındaki çatışmayı gözler önüne sermiştir.²⁸⁶

Fin sinemasının 1980'li ve 1990'lı yıllarda uluslararası tanınırlık açısından büyük bir adım attığı ifade edilebilir. Önceki yıllarda yaşanan değişimler ve Finlandiya'nın bir refah devletine dönüşmesi sonucunda Fin sineması da nüfus nedeniyle hiçbir zaman büyük izleyici sayılarına ulaşamasa bile, Avrupa Sineması'nda adından söz ettiren bir konuma gelmiştir. Bu durumun ise en önemli yaratıcılarının Aki ve Mika Kaurismäki olduğu söylenebilir. Mika Kaurismäki'nin yönettiği ve Aki'nin de senaryo yazarı, oyuncu olarak yer aldığı *Arvottomat* (The Worthless, 1982), kardeşlerin ilk büyük

²⁸³ Henry Bacon, "An Increasingly European Nation", Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde (187 – 191), Springer, 2016, s.188.

²⁸⁴ Peter Cowie, age, s.70.

²⁸⁵ Peter Cowie, age, s.72.

²⁸⁶ John Sundholm ve diğerleri, age, s.252.

ses getiren eseri olmuştur. Godard'ın Alphaville filminden esinlenerek "Villealfa" isimli yapımevini kuran Kaurismäki kardeşler, 1980'li yıllarda Finlandiya'da üretilen film sayısının beşte birini üreterek önemli bir konuma yerleşmiştir. Kaurismäki üretimlerinin Finlandiya'nın da dahil olduğu kapitalist sisteme ve yaşam biçimine karşı olduğu ifade edilebilir.²⁸⁷

Kääpä, Finlandiya sinemasının küreselleşmeyle beraber ulusötesi filmlerin varlığını tespit ederek, bu filmlerin refah politikalarını eleştirel bir şekilde ele aldıklarını belirtir. Aki Kaurismäki'nin filmleri, örneğin *Mies vailla menneisyyttä* (The Man Without a Past, 2002) ve *Laitakaupungin Valot* (Lights in the Dusk, 2006) bunun dışında ise Aku Louhimies'in çektiği *Paha Maa* (Frozen Land, 2005) ve *Valkoinen kaupunki* (Frozen City, 2006) filmlerini bu duruma örnek gösterir. Bu filmlerin refah devletinin değişen doğası ile son derece eleştirel bir bakış açısıyla ilgilendiğini belirtir.²⁸⁸ Aki Kaurismäki, *Mies vailla menneisyyttä* ile Cannes Film Festivali'nde Grand Prix'i kazandıktan sonra, film dünya çapında yaklaşık 2 milyon kişi tarafından izlenmiştir. Kardeşi Mika ise dünyanın farklı bölgelerinde filmleri için uluslararası prodüksiyon iş birliği yaratmada da oldukça başarılı olmuştur. Üretilen filmlerin içeriği de ulus ötesi bir niteliğe sahiptir, Aki'nin Fin-Fransız ortak üretimi *Le Havre* (2011) ve Mika'nın Fin-Alman-Letonya-Rus ortak üretimi olan *Honey Baby* (2008) bu duruma en iyi örneklerdir.

Günümüzde, Finlandiya film endüstrisi geniş bir yerli kitle temelinde faaliyet göstermeye devam etmektedir. Ancak bu durum, film üretimini sürdürmek için yeterli maddi kaynağı sağlayamamaktadır. Özellikle 2008'de yaşanan küresel ekonomik kriz nedeniyle devlet desteğine ihtiyaç duyan Fin sineması, zor bir süreçten geçmiştir. Fakat krize rağmen yerel üretimlerin arttığı ve izlenme sayılarının geliştiği ifade edilebilir. Bacon'ın çalışmasında ifade ettiği üzere 2014'te sinemaya giden seyirci sayısı tekrar yaklaşık 2 milyon seyirciye ulaşmıştır.²⁸⁹ Miia Tervo, Paavo Westerberg, Aki Kaurismäki, Dome Karukoski, Juho Kuosmanen, Jalmari Helander, Selma Vilhunen, Klaus Härö, Aleksis Mäkelä, Aku Louhimies gibi yönetmenler günümüzde de

²⁸⁷ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2**, İstanbul: Oğlak, 2009, s.885 – 886.

²⁸⁸ Pietari Kääpä, "Imaginariness of a Global Finland- Patterns of Globalization in Finnish National Cinema", John Tucker (ed.), **Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others** içinde (366-403), Edwin Mellen Press, 2012, s.389.

²⁸⁹ Henry Bacon, age, s.190.

Finlandiya'da aktif olarak film üreten ve çeşitli yarışmalarda ülkelerini temsil eden isimlerdir.

Özetle, Finlandiya sineması, yirmi birinci yüzyıldan itibaren artan ekonomik ve politik zorluklarla karşılaşmış fakat bütün olumsuzluklara rağmen başarılı bir ulusal sinema yaratmıştır. Yıldız sistemi, köklü film prodüksiyon şirketlerinin varlığı, ekonomik krizlere rağmen istikrarlı bir şekilde devam eden devlet desteği, Nordik ülkelerle kurulan karşılıklı bağ, iç pazardaki filmlerin dağıtım ve gösterim mekanizmalarının iyi kurulmuş olması gibi etmenler, bu başarı için örnek verilebilir. Uluslararası alanda da büyük bir tanınırlık elde eden Fin sinema eserleri ülkenin görece küçük bir nüfusa ve az mali desteğe rağmen, küreselleşen dünyayla beraber kendini kanıtladığı ifade edilebilir. Özellikle Aki ve Mika Kaurismäki'nin çalışmalarının etkisi ile uluslararası ve küreselleşen bir "Nordik" refah devleti olarak Finlandiya'nın geniş kültürel politikaları hakkında çalışmalar yayımlanırken, Finlandiya sineması gelişimini sürdürmeye devam etmektedir.

4. AKI KAURISMÄKI SINEMASINDA “PROLETARYA ÜÇLEMESİ” ÜZERİNDEN İŞÇİ SINIFI TEMSİLİ

4.1. Aki Kaurismäki'nin Özyaşam Öyküsü

Aki Kaurismäki, 1980'lerin ortalarında başladığı sinema kariyerinden günümüze, Fin sinemasının en önemli yönetmeni olarak görülmektedir. Kazandığı uluslararası başarılar, farklı hikâye anlatma biçimi, sinema dilinde kullandığı sadelik gibi birçok etmenle önemli bir filmografi yaratan yönetmenin yaşam öyküsü, onun sinemaya dair görüşlerini anlayabilmek adına önemli bir belgedir.

Aki Kaurismäki, 4 Nisan 1957'de Finlandiya'nın güney merkezindeki Orimattila kasabasında, dört çocuğun üçüncüsü olarak doğmuştur. Kaurismäki'nin babası, satış ve yönetim kademelerinde olmak üzere çeşitli tekstil şirketlerinde çalışmıştır. Ortaokulu bitirdikten sonra Kaurismäki evden ayrılmadan önce aile yedi farklı kasabada yaşamıştır. Kaurismäki, Finlandiya ordusundaki zorunlu askerlik hizmetini yarım bırakarak 1977'de Finlandiya'daki film okuluna başvurmuştur fakat başvurusu kabul edilmemiştir. Film okuluna giremeyen Kaurismäki, Tampere Üniversitesi'nde birkaç yıl gazetecilik okumuş ancak eğitimini tamamlamamıştır. Yönetmen, sinemaya başlamadığı yıllarda buluşmamasına rağmen Kaurismäki kardeşlerin yeni ve etkileyici film dili, Fin entelektüelleri üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Gelen başarıların ardından kazandıkları para ödülüyle Mika ve Aki, Godard'ın *Alphaville* filmine gönderme yapan Villealfa adlı yapım şirketlerini birlikte kurmuşlardır. Aki Kaurismäki, kardeşi Mika'nın *Saimaa-ilmiö* (The Saimaa Gesture, 1981), *Arvottomat* (The Worthless, 1982), *Klaani:*

1955 yılında doğan Mika Kaurismäki, Münih Film Okulu'nda sinema eğitimi almıştır. Aldığı eğitimi, bitirme tezi olarak çektiği *Valehtelija* (The Liar, 1981) ile sonuçlandırır. Film, Tampere kentinde düzenlenen kısa film festivalinde Risto Jarva ödülünü kazanır. Fakat bu filmi önemli kılan şey ise Aki'nin filmin hem senaryosunu yazması hem de ana karakteri canlandırması olmuştur. *Valehtelija*, çok sayıda seyirciyle buluşmamasına rağmen Kaurismäki kardeşlerin yeni ve etkileyici film dili, Fin entelektüelleri üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Gelen başarıların ardından kazandıkları para ödülüyle Mika ve Aki, Godard'ın *Alphaville* filmine gönderme yapan Villealfa adlı yapım şirketlerini birlikte kurmuşlardır. Aki Kaurismäki, kardeşi Mika'nın *Saimaa-ilmiö* (The Saimaa Gesture, 1981), *Arvottomat* (The Worthless, 1982), *Klaani:*

²⁹⁰ Andrew Nestingen, *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*, Columbia University Press, 2013, s.12.

tarina Sammakoittein suvusta (The Clan: Tale of the Frogs, 1984) ve *Rosso* (1985) yapımlarında birçok görev üstlendikten sonra ilk uzun metrajlı filmi *Rikos ja rangaistus* (Crime and Punishment, 1983) ile sinema kariyerine başlamıştır.²⁹¹

Aki Kaurismäki'nin ikinci filmi *Calamari Union*'ın (1985) ardından çektiği üçüncü uzun metrajlı filmi *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986), 1987 baharında Cannes'da Yönetmenlerin On Beş Günü'ne ve yılın ilerleyen aylarında da Toronto Uluslararası Film Festivali'ne seçilmiştir. Sonraki tüm filmleri uluslararası film festivallerinde seçkilere dahil edilmiş, Toronto, Berlin, Cannes gibi prestijli film festivallerinde gösterilmiştir.²⁹² Aynı dönemde Mika Kaurismäki'nin yol filmlerinden müzik belgesellerine ve kara mizah içeren ilişki komedilerine kadar bir dizi farklı türde film yapmayı tercih etmesiyle Aki Kaurismäki, sinema dünyasında özgün ve “auteur” bir film yönetmeni olarak daha da öne çıkmıştır. Kaurismäki özellikle 2002 yapımı *Mies vailla menneisyttä* (The Man Without A Past) filminin Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödülü kazanması ve yabancı dil Oscar'ına aday olan ilk Fin filmi olma unvanına erişmesi ile uluslararası tanınırlığını ve yönetmen olarak başarısını tüm dünyaya kabul ettirmiştir.²⁹³

Varjoja paratiisissa (Shadows in Paradise, 1986) sinema araştırmacıları tarafından “Proletarya Üçlemesi” adı verilen, bazen “Finlandiya Üçlemesi” olarak anılan, Kaurismäki'nin ise “Kaybedenlerin Üçlemesi” olarak adlandırmayı tercih ettiği bir serinin ilk filmi olarak yönetmenin sinema dilini daha da özgünleştirmeye yönelik en büyük adımı olduğu söylenebilir. Üçleme, *Ariel* (1988) ve *Tulitikkutehtaan tyttö* (The Match Factory Girl, 1990) filmleriyle devam eder. Aki Kaurismäki'nin uluslararası sinema endüstrisinde önemli bir yer tutmaya başlaması, “Proletarya Üçlemesi”nin yayımlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Zira üçlemenin yayımlandığı 1980'li yılların son dönemi dünyada Doğu Bloku'nun çözülmeye başladığı yıllardır ve üçlemede bu durumun sonuçları açıkça görülebilir. 1980'li yıllar ayrıca Finlandiya'da, Fin olmanın ve

²⁹¹ Sakari Toiviainen, **Moral And Melancholy: Aki Kaurismäki**, Lola Rogers (çev.), 2004. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/146-toiviainen-sakari-moral-and-melancholy--aki-kaurismaki> Erişim tarihi: 15 Haziran 2020

²⁹² Andrew Nestingen, age, s.14.

²⁹³ Sanna Peden, “Aki Kaurismäki”, Pietari Kääpä (ed.), **Directory of World Cinema: Finland** içinde (12 – 16), Intellect Books, 2012, s.13.

Fin gerçekliğinin tartışılmaya başlandığı yıllardır. Zaten yönetmen de *Ariel* filmini “Fin gerçekliğinin anısına” adamıştır. Her şeyin ötesinde, “Proletarya Üçlemesi” emeğin, işçilerin, dışlananların temsillerine yer vererek onları dünya çapında bir görünürlük düzeyine eriştirerek onurlandırmıştır. Üçlemenin tüm filmleri, iş, işçi ve iş yeri sahneleriyle başlar, üretimde faaliyet gösteren sıradan insanların hayatlarına odaklanır. Kaurismäki’nin daha sonraki filmleri *I Hired a Contract Killer* (1990), *Kauas pilvet karkaavat* (Drifting Clouds, 1996), ve *Juha* (1999) da gündelik işlerin kaydını tutarak beyaz perdeye yansıtır.²⁹⁴

Kaurismäki, filmlerinde neden işçi sınıfına ve kaybedenlere odaklandığını verdiği bir röportajda şöyle açıklar:

“Hayır, orta sınıfın ailevi problemleriyle alakalı film yapmakla hiçbir şekilde ilgilenmiyorum. Orta sınıfın yaşamı ilgimi çekmiyor. Kaybedenler çekiyor, çünkü ben de orta sınıfa mensup bir kaybedenim. 1970’lerde ben de yıllarımı evsiz ve çok aç bir şekilde geçirdim. Bir süreliğine tek arkadaşım uyku tulumumdu.”²⁹⁵

Kendi yaşamının da filmlerinde yer alan karakterleriyle benzeştiğini ve bu nedenle işçi sınıfına odaklandığını öğrendiğimiz Kaurismäki, röportajın devamında Hollywood sinemasının şaşalı karakterlerini de eleştirir. Kaurismäki’nin, ülkesinin içinden geçtiği durumu dünyanın geri kalanıyla birleştirebilen ve sistemin eksikliklerine dair önemli eleştirilerde bulunan politik bir yönetmen olduğu bu yorumlarında olduğu kadar, diğer röportajlarında da görülebilmektedir.²⁹⁶

Aki Kaurismäki “Proletarya Üçlemesi”ni sona erdirirken, Finlandiya’dan ayrılıp Portekiz’e yerleşmiştir. Fakat ülkesiyle bağıni koparmamıştır. Kardeşi Mika ile birlikte düzenledikleri Midnight Sun Film Festivali vasıtasıyla Fin sinemasının güncel eserlerinin

²⁹⁴ Sakari Toiviainen, age, 2004

²⁹⁵ Bert Cardullo “FINNISH CHARACTER: An Interview with Aki Kaurismäki” **Film Quarterly**, 59(4), 4-10, 2006, s.8.

²⁹⁶<http://www.philonfilm.net/2012/04/interview-aki-kaurismaki.html>

<http://www.indiewire.com/2011/10/interview-le-havre-director-aki-kaurismaki-im-not-interested-in-the-upper-class-51557>

<https://www.theguardian.com/culture/2003/jan/17/artsfeatures1>

Adresleri bu röportajların birkaç örneğini temsil etmektedir.

tümüyle bağ kuran Kaurismäki taşınmasına rağmen film çekmeye devam etmiştir. *I Hired a Contract Killer* (1990), *Boheemielämä* (La vie de boheme, 1992), *Leningrad Cowboys: Those Were the Days* (Kısa Film, 1992), *Leningrad Cowboys: These Boots* (Kısa Film, 1993), *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (Take Care of Your Scarf, Tatiana, 1994), *Total Balalaika Show* (Belgesel, 1994), *Kauas pilvet karkaavat* (Drifting Clouds, 1996), *Välittäjä* (Kısa Film, 1996), *Markus Allan: Oo aina ihminen* (Kısa Film, 1996), *Juha* (1993) filmleriyle kariyerine devam eden Kaurismäki, *Mies vailla menneisyyttä* (The Man Without a Past, 2002), Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. *Laitakaupungin valot* (Lights in the Dusk, 2006) ve *Valimo* (Kısa Film, 2007) filmlerinin ardından dünyanın güncel sorunlarından birine, mültecilik meselesine odaklanan yönetmen, *Le Havre* (2011) ve son filmi olan *Toivon tuolla puolen* (The Other Side of Hope, 2017) ile bu meseleyi çarpıcı bir biçimde ele almıştır. Yaşamı ve ürettiği eserleriyle hem Avrupalı hem de Fin kimliğini harmanlayarak üzerinde taşıyan Aki Kaurismäki, Finlandiya'nın en başarılı yönetmeni ve Nordik auteur mirasının önemli taşıyıcılarından biri olarak sinema tarihine geçmiştir. İşçi sınıfına, yoksullara, ezilenlere veya kapitalist sistemin içerisinde görünmez kalanlara odakladığı kamerasıyla sıradan insanların yaşamlarını beyaz perdeye yansıtan yönetmen, halen kariyerine devam etmekte ve sistemi ve toplumu gerçekçi bir şekilde anlatmaya devam etmektedir.

4.2. Aki Kaurismäki Sinemasının Genel Özellikleri

Geçtiğimiz otuz yıl içinde Aki Kaurismäki, Finlandiya işçi sınıfının yaşadığı zorlukları içten bir şekilde betimlemek için minimalizm ve melodramı birleştirerek uluslararası sanat sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri haline gelmiştir. Finlandiya'nın son yıllarda çıkardığı en önemli yönetmen olan Kaurismäki, "auteur" yanı ve özgün sinema anlayışıyla kendisini dönemin diğer yönetmenlerinden ayıran birçok önemli özelliğe sahiptir. Bu bölümde, Kaurismäki sineması genel özellikleriyle incelenecek, yönetmenin sinema anlayışını oluşturan etmenlerden bahsedilecektir.

Aki Kaurismäki'nin Nordik ulusal sinema yönetmenleri arasında, mizah ve ironi kullanımıyla öne çıkan en önemli yönetmen olduğu söylenebilir. Kaurismäki'nin filmlerine bakıldığında, kendi döneminin filmlerinden tamamen farklı olduğu görülebilmektedir. Yönetmen, Finlandiya'nın sanayileşme ve kapitalistleşme süreçlerine

odaklanır, bu süreçte alt tabakaların, işçi sınıfının başından geçenler onun ana gündemidir. Yönetmenin filmlerinde yer alan kahramanlar genellikle alkolik, huysuz, bir ölçüde serseri ve mavi yakalı işçilerdir. Bu karakterler ise Fin kimliğinin yaygın bir şekilde kabul edilmiş belirli davranış kalıplarını taşırlar. Utangaç, münzevi, asık suratlı, iletişim kuramayan ve tuhaf davranan karakterler Kaurismäki sinemasında her yerdedir. Yönetmenin filmlerinde izole edilmiş mekanlar yoluyla dış gerçekçiliğe önem verilir. Çoğu zaman Fin popüler kültürünün önemli bir unsuru olan Fin tangosunun müzisyenler aracılığıyla icra edilişi ya da radyo gibi araçlardan çalınması sayesinde ya da kasıtlı olarak “kitsch” bir görüntüyle birleşen Fin rock’n roll’u vasıtasıyla müziğin kullanımı, karakterlerin melankolisini destekler. Kaurismäki sosyal gerçekçiliği, yol filmi, gangster filmi ve kara film gibi popüler türlerin parodileriyle dolu stilize edilmiş bir komediyle birleştirir.²⁹⁷

Kaurismäki sinemasına bakıldığında ilk incelenmesi gereken konu, ana karakterlerin ve kahramanların öne çıkan özellikleridir. Kaurismäki’nin filmlerindeki kahramanlar genellikle sosyal statüleri düşük konumlarda bulunurlar. Hapishanede olmadıklarında genelde fabrikada çalışan işçi (kasap ya da diğer iş kolları), çöp toplayıcı ya da bulaşıkçı rolündedirler. Bazıları tamamen arkadaşsız ve yalnızdır. Yeteneklerine göre toplumun normları dahilinde faaliyet gösterirler, fakat çabalarına rağmen kendilerini şiddete ve dolayısıyla toplumun sınırlarına doğru ilerleten talihsiz kişisel koşullar yüzünden engellenirler. Ölüm, intihar, utanç ve yalnızlık bu karakterler açısından yinelenen temalardır ve sosyal duruşlarını iyileştirmeye yönelik çabaları genellikle başarısız olur veya yok edilir. Örneğin *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986), Nikander ve iş arkadaşı arasında planlanan yeni bir iş kurma projesi asla gerçekleşmez. *Laitakaupungin valot* (Lights in the Dusk, 2006) filminde ise Koistinen’in kendi güvenlik şirketini yönetme planları zaten hapse düştüğü için kesintiye uğrar.²⁹⁸

Kaurismäki’nin filmlerinde karakterler arası diyaloglar ise oldukça stilize edilmiş şekilde arkaiktir ve çoğu kez anlatıya ince bir mizah katar. Kısa ve işlevsel ifadelerin eski moda, hatta romantik imgelerle birleşmesi, karakterlerin birbirleriyle

²⁹⁷ Shohini Chaudhuri, age, s.43 – 44.

²⁹⁸ Sanna Peden, age, s.14.

iletişim kurma şekline kasıtlı olarak dikkat çeker ve bir tuhaflık duygusu yaratır. Sessizlik, Kaurismäki filmlerinde oldukça önemlidir zira uzun duraklamalara uyum sağlar, duygu ifadelerine direnir ve minimalist oyunculukla bir bütünlük sağlar. Karakterlerin sosyal olarak marjinal statüsü ise, filmlerin mekansal ve zamansal yabancılaşması ile vurgulanmaktadır. Örneğin, Kaurismäki filmlerinde karakterler ağırlıklı olarak şehirliken, şehir manzaralarının eylemin nerede gerçekleştiğini gösterecek yalnızca birkaç belirgin işaret noktası vardır.²⁹⁹ Yönetmenin filmlerinin anlatı, üslup ve belirli bir tarzın devamlılığını sergilediği söylenebilir. Bunlar büyük ölçüde aynı anlatı yapısı üzerine inşa edilmiştir. Tipik olarak, kahramanın konumunu bir gezi, bir çatışma veya diğer beklenmedik ama olağandışı olmayan olaylarla yer değiştirir ve izole edilir. Karakter bu yeni bağlamda kendisini kurmak için başarısızlıkla mücadele eder.

Kaurismäki sinemasında öne çıkan ve tekrarlanan diğer öğeler ise yaratılan nostalji atmosferi ve bu atmosferle bağlantılı bir şekilde hissedilen melankoli duygusudur. Filmlerin atmosferi nostaljiktir fakat neden nostaljik olduklarına dair seyircinin bir fikri yoktur. Kaurismäki yaratılan nostalji duygusunun temelini arz eden, eski filmleri çalışmaları için hareket noktası olarak kullanır ve kendi kişisel tarzıyla, filmlerinde bu eski filmlerin atmosferini anımsatan bir anlatı yaratır.³⁰⁰ Nitekim, bu nostalji duygusu filmlerde geçmiş ve şimdiki zaman duygusunu karmaşıktırır. Kahramanların karşılaştıkları sorunlar filmlerin yapıldığı zamanı yansıtırken, filmlerin ortamları ve görsel üslupları geçmiş dönemleri hatırlatır. Birkaç zaman diliminin eşzamanlı temsili, Fin toplumundaki sürekli değişimleri ön plana çıkarır. Peden'e göre Kaurismäki, 1960'lardan beri Finlandiya toplumundaki değişikliklere tepki olarak melankoli ve nostaljiyi kullanır. Eski Finlandiya'ya duyulan özlem, bütün filmlerde bir şekilde kendisini hissettirir. Tytti Soila ise Kaurismäki sinemasının "*eski Sovyetler Birliği'nin yıkılmış dünya görüşü ile saldırgan Avrupa-Amerikancı düşünce arasındaki belirsizliğin içinde kalan bir Fin ulusal kimliğini yansıttığını*" ifade eder.³⁰¹

²⁹⁹ Sanna Peden, age, s.14.

³⁰⁰ Jaakko Seppälä ve Henry Bacon, "Two Modes of Transnational Filmmaking", Henry Bacon (ed.), **Finnish Cinema: A Transnational Enterprise** içinde (211-222), Palgrave Macmillan, 2016, s.217.

³⁰¹ Sanna Peden, age, s.15.

Kaurismäki'nin sinema anlayışında filmlerinde yer alan nostaljik atmosfere temel olarak gördüğü birkaç yönetmen bulunmaktadır. Aynı zamanda yönetmenin minimalizm tercihi de buradan beslenmektedir. Minimalizm, yönetmenin uzun metrajlı kurmaca filmlerinin hepsinde görülen en önemli stilistik özelliktir. Kaurismäki'nin en çok örnek aldığı yönetmenlerden biri olan Bresson'un filmlerinde ekran dışı alanın yaygın kullanımı, eliptik anlatım ve radikal bir şekilde tarafsız oyunculuk stili öne çıkmaktadır. Aynı özellikler, Kaurismäki'nin filmlerinde de kullanılır ve yönetmen ironik bir şekilde geçmişe ait, nostaljik filmleri anımsatan bu yöntemleri yeniden çalışır hale getirir. Kaurismäki'nin filmleri Bresson'unakilere benzemektedir fakat Bresson'un ciddi anlatısından daha uzaktır. Seppälä ve Bacon'a göre Kaurismäki, Bressoncu araçları Jacques Tati'yi anımsatan bir görsel komedi anlayışı ve Luis Buñuel'i anımsatan bir sürrealizm ile harmanlar. Ancak Buñuel'in ve diğer sürrealist film yapımcılarının "şaşırtıcı yan yana gelmeler" ve "bir rüyanın açıklanamaz mantığını izleyen" hikayeler aracıyla "bilinçdışı zihne dokunmaya çalışması" ile Kaurismäki'nin sürrealizmi arasında bir fark vardır. Kaurismäki, daha çok günlük yaşamın sürrealizmini kullanır ve bu kullanım o kadar seyrek ki genellikle fark edilmez.³⁰² Sonuç olarak, Kaurismäki'nin filmlerinin ne modernist yeniliğin örnekleri ne de eski türlere ve tarzlara nostaljik bir dönüş olduğu ifade edilebilir. Bu tanımlamalar yerine Kaurismäki sinemasının biçimsel doğası, eski gelenekleri harmanlama ve ironik bir şekilde yeniden kullanma olarak görülebilir.

Bölümü bitirmeden önce, Kaurismäki'nin filmlerinin estetik yönlerine değinmek gereklidir. Yönetmenin kullandığı şık kompozisyonlar ve zengin renk tasarımı, Kaurismäki'nin karakterlerinin karşı karşıya olduğu kasvetli gerçekliği rüya gibi bir görsel güzellikte gizleyerek, eserlerine özgü olan başka bir dünya duygusunu güçlendirmektedir. Yönetmenin sinemasındaki stilistik tutarlılık, statik kamera açısında, anakronik mizansende, renk tasarımında, ışıklandırmasında ve kara, ironik mizahında da kendini göstermektedir. Filmler bir bakıma gerçekçi bir şekilde çalışma ve aile hayatının gündelik sorunlarını betimlerken, aynı zamanda gerçekçi ayrıntıları, gündelik mücadele ve sorunların ahlaki temellerini melodramatik açıklamalarla öne çıkartmaktadır. Kaurismäki'nin filmlerinin estetik tutarlılığı yalnızca filmlerini yazan ve üreten

³⁰² Jaakko Seppälä ve Henry Bacon, age, s.218.

yönetmenin kontrolü nedeniyle değil, aynı zamanda görüntü yönetmeni Timo Salminen gibi diğer çalışma arkadaşlarının zaman içindeki tutarlılığından da kaynaklanmaktadır. Sırasıyla ses, düzenleme ve set tasarımından sorumlu olan Jouko Lumme, Timo Linnasalo ve Markku Pätälä da Kaurismäki estetiğinin yaratılmasında önemli bir rol oynamaktadır.³⁰³

Sonuç olarak bir Fin ve auteur yönetmen olarak Aki Kaurismäki, 1980'lerin başından itibaren aktif olduğu sinema endüstrisinde çok özgün ve ayrı bir yer tutmaktadır. Geçmiş günümüzle bağlayan yönetmen, işçi sınıfından gelen karakterleri, kendinden önceki yönetmenlerden aldığı ilham, minimalist biçim ve anlatı tercihi ile Fin ulusal sinemasını olduğu kadar dünya sinemasını da etkilemiştir. Bu nedenle, Kaurismäki sinemasının genel özelliklerinin incelenmesinin ardından, onun sinemasında öne çıkan özgün ve önemli etmenleri çalışmanın odağına almak, çalışmanın devamında yönetmenin daha iyi anlaşılabilmesi için elzemdir.

4.3. Aki Kaurismäki Sinemasında Öne Çıkan Etmenler

4.3.1. Aki Kaurismäki Sinemasında İroni ve Mizahın Kullanımı

Aki Kaurismäki, yoksulluktan dışlanmışlığa kadar geniş bir çerçevede sosyal problemlere dikkat çeken melankolik filmleriyle sinema tarihinde öne çıkmaktadır. Fakat Kaurismäki sinemasında sık sık kullanılan bu temalar yalnızca depresif bir atmosferi değil, mizahın ve ironinin kullanıldığı yer yer komik veya trajikomik sahneleri de beslemektedir. Özellikle yabancılaşma ve bir anda yaşanan şiddet sahneleriyle ortaya çıkan bu durum yönetmenin filmlerinde neşe, umutsuzluk, taklit ve politika kavramlarını da birleştirir. Bu nedenle Kaurismäki'nin Nordik toplumunun soğukluğunu mizahın çeşitli biçimleri (kara mizah öne çıkmaktadır) ve ironiyle birleştirerek yansıttığı söylenebilir.

Kaurismäki filmlerinde yaşanan travmatik olaylar korkunç görünse de genellikle görüntü ve müziğin ironik bir şekilde tekrarlanmasıyla sahnelenmektedir. İzleyicinin bu tekrarları fark etmesi film evrenindeki duygusal yoğunluk dengesini ironi vasıtasıyla bozarken, filmin anlatısının taşıdığı anlamın da altını çizer. Bu denge, filmlerin

³⁰³ Sanna Peden, age, s.15 – 16.

gerçekçilikten bilinçli bir şekilde uzaklaşıp, gerçekliğin yerine kara mizah, metinlerarası referanslar ve abartılı davranışların bir kombinasyonunu ortaya çıkaran bir yön kazandırır.³⁰⁴

Yönetmenin sinemasında ironi ve empati kavramları birbirini dışlamaz; daha ziyade, Kaurismäki'nin filmlerinde doğal bir şekilde bir arada var olurlar. Bu durumun en iyi örneklerden birisi, *Hamlet liikemaailmassa* (Hamlet Goes Business, 1987) filminde Hamlet'in şoförüne sefil hayatından bahsettiği sekansdır. Şoföre "Sabah ilk iş olarak ne yaptığımı biliyor musun?" diye soran Hamlet, "Umurumda değil," cevabını alır fakat yine de cevap verir; "Kusuyorum. İşte bu kadar kötü hissediyorum."³⁰⁵ Gündelik hayatta Finler karakterle benzer bir şekilde konuşmadığı için, şoför ve Hamlet arasında geçen diyalog bir tuhaflık vardır. Fakat karakterlerin yüzleri ciddiyetini korumaktadır, bu nedenle izleyici Hamlet'in yorumunda herhangi bir mizah unsuru bulamaz. Kullanılan kelimeler ile bedensel dil arasında var olan farklılık, diyalogun garip ama komik gelen doğasına katkıda bulunur. Bu sekans Kaurismäki sineması için tipiktir, karakterlerin eylemlerinde ve tartışmalarında eğlenceli hiçbir şey yoktur, ancak seyirci onları komik bulabilir. Kaurismäki sinemasında öne çıkan ironi ve mizah unsurlarını araştıran Jaakko Seppälä, yönetmenin filmlerinde kullanılan diyalogların öz bilinçli hatta yapay olduklarını ve çoğu zaman kurgusal gerçekliğin sürekliliğine meydan okuduğunu ifade eder. Aynı durum, mizansen için de geçerlidir. Kaurismäki, karakter ve izleyicinin bakış açısı arasındaki farklılıklar üzerinde oynar: seyirci olayları tuhaf veya komik olarak görebilir ve duyabilir, ancak karakterler genellikle bunu yapamaz. Bu dramatik bir ironi olarak görülebilir.³⁰⁶

Aki Kaurismäki sinemasında karakterler arası ilişkiler ve diyalogların yanı sıra mizahın ve ironinin izlerini görebileceğimiz bir diğer unsur da yönetmenin kamera kullanımı, kadraj seçimi ve kamera hareketleridir. Bu tür bir kamera kullanımına örnek olarak *Tulitikkutehtaan tyttö* (The Match Factory Girl, 1989) filminde yer alan bir sekans verilebilir. Filmin ana karakteri Iris Rukka, üvey babasının onu evden atmasının ardından

³⁰⁴ Andrew Nestingen, *age*, s.43.

³⁰⁵ Jaakko Seppälä, "The Camera's Ironic Point of View: Notes on Strange and Comic Elements in the Films of Aki Kaurismäki", Thomas Austin (ed.), *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements* içinde (80-100), T & T Clark, 2018, s.83.

³⁰⁶ Jaakko Seppälä, *age*, s.84.

kardeşinin evine taşınır. Kamera Iris'i uzun bir orta çekimde takip eder. Iris, ağabeyinin müzik kutusuna yürür, onu açar ve sonra oturduğu odanın bir köşesine geri döner ve yalnız bir şekilde sigara içmeye başlar. Iris bir süre oturduğunda, Kaurismäki uzun orta çekimi uzun bir çekime doğru keserek daireyi ilk kez açıkça gösterir. Seyircide yaratılan boş, yalnız bir odanın aksine, odanın büyük çoğunluğunu dolduran bir bilardo masası gözüktür. Kocaman yeşil masanın ve üzerinde duran renkli topların yanında yalnız duran Iris solgun ve yersiz, hatta gülünç gözükmektedir. Sekans, duygusal bir anın mesafeli bir bakışla karıştığı hem melankolik hem de mizahi özellikler taşıyan görsel bir ironi örneğidir.³⁰⁷

Kaurismäki'nin mizahı ve ironiyi kullandığı bir diğer yöntem de filmlerinin biçimi ve sınırlılığdır. Yönetmen, “kapalı filmler” yapmayı tercih eder, kullandığı çerçeve dışında kalan bir şey yoktur, film evreni tamamen bu çerçeve içinde yer alır. Fakat zaman zaman bu çerçeveyi yıkan Kaurismäki, kadrajını çerçeve dışına döndürmese de film karakterleri bu çerçeveden çıkar veya çıkıp geri gelir. Bu durumun ise mizahi bir yön barındırdığı söylenebilir. Örneğin *Hamlet liikemaailmassa* (Hamlet Goes Business, 1987) filminde Hamlet ve Ophelia, Helsinki’de dolaşırken bir vitrinin önünde dururlar. Ophelia’ya beğendiği bir şey olup olmadığını soran Hamlet, Ophelia’dan sadece dondurma istediğine dair bir yanıt alır. Hamlet, bir süre boyunca kadrajdan çıkar, fakat kamera aynı yerde kalır ve çekime devam eder. Bu süre boyunca Hamlet’in gidiş ve dönüş yolculuğunda çıkardığı ayak sesleri duyulur. Sonunda Hamlet, elinde bir dondurmayla gelir ve Ophelia’ya sunar. Seyirci çerçevede göremese de yakınlarda bir dondurma alabileceği bir yer bulunmaktadır. Seppälä’ya göre kapalı çerçeveden böyle bir çıkış ve geri dönüş, filmin ekran dışında kalan alanının, film için alandan bile daha yapay olduğunu göstererek neşe uyandırmaktır. İronik bir şekilde kapalı olmasına rağmen film evreninde açılan çerçevenin dikkat çekici bir örneği de *Calamari Union*'da (1985) bulunur. Film, iki karakterin Estonya'ya küçük bir sandalla ulaşmak için Helsinki'den tekneyle ayrıldığı bir sekansla sona erer. Onlar yoldayken, kamera beklenmedik bir şekilde karakterlerden uzaklaşır ve bir patlama sesi duyulduğunda yalnızca denizi gösterir. Buradaki ironi kullanımı, aslında film evrenin çok önemli bir olayın

³⁰⁷ Jaakko Seppälä, age, s.87.

gerçekleşmiş olma ihtimaline rağmen, kameranın bunu göstermemeye karar vermesidir. Yönetmen burada direk izleyiciye yönelik bir mizahi bir film dilini kullanır.³⁰⁸

Kaurismäki'nin karakterleri ve kameranın onlara odaklandığı durumlar genellikle acınası ama dokunaklıdır. Bu durum, yönetmenin film tekniğinde kullandığı mizahi yöntemlerle birleştiğinde ortaya daha da absürd sahneler çıkmaktadır. Yönetmenin *Mies vailla menneisyttä* (The Man Without a Past, 2002) filminde terk edilmiş konteynerlerde yaşayan yoksullar topluluğunun üyesi olan ana karakter M, kendini toparlaması gerektiği söylendikten sonra giysilerini yıkatmak ister. Bir arkadaşından yardım ister ama arkadaşının kredisi olmadığını ve dolayısıyla çamaşır makinesi olmadığını öğrenir. Fakat arkadaşı komşusu zengin olduğu için onda olabileceğini ifade eder. Ekranın dışına doğru kafasını sallayan karakter, izleyicide çamaşır makinesi hakkında beklenti uyandırır. Fakat bu beklenti, çamaşır makinesinin aslında modası geçmiş, elle çalıştırılan bir model olduğu ortaya çıkınca ortadan kaybolur. Böylece, bu iki çekimin yan yana gelmesi ironik bir etki yaratır. İzleyici, çamaşır makinesini karakterlerin gördüğü gibi lüks bir eşya olarak görmeye yönlendirilir.³⁰⁹

Kadraj kullanımının ardından, Kaurismäki sinemasında ironi ve mizah unsurlarının varlığını gösteren bir diğer meseleye değinmek gerekir. Karakterlerin kıyafet tercihleri ve fiziksel görünülerinin mizahi bir şekilde öne çıkarıldığı iki film yönetmenin filmografisinde öne çıkmaktadır. *Leningrad Cowboys Go America* (1989) ve *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) bir polka grubunun başından geçenleri anlatmaktadır. Fakat grup üyelerinin giyim tarzları, saç stilleri, uzun burunlu ayakkabıları komik bir görüntü oluşturmaktadır. Özellikle *Leningrad Cowboys Meet Moses*'da Meksika'da kalan grup üyelerini giyim tarzlarının kökten değişmesi ve buldukları coğrafyayla uyumlu olması fakat saçlarının hala aynı şekilde absürd bir biçimde bulunması komik bir görüntü oluşturur. Yönetmenin diğer filmlerinde ise bohem giyim tarzı, karakterlerin içinde bulunduğu durumlara aykırılık gösterir ve ironik bir hava yaratır.

³⁰⁸ Jaakko Seppälä, age, s.87.

³⁰⁹ Jaakko Seppälä, age, s.94.

Son olarak değinilmesi gereken konu ise Kaurismäki'nin filmlerinde yer alan karakterlerin başlı başına mizahi bir var oluşa sahip olduğu gerçekliğidir. Çoğunluğu işçi sınıfından gelen bu karakterlerin ani hareketleri, beklenmedik ve absürd davranışlar ile filmlerde de var olan güldürüye dönük sahneleri ete kemiğe büründürdüğü söylenebilir. Yönetmenin özellikle kara mizah anlayışı, bütün filmlerde bir şekilde gün yüzüne çıkmaktadır. *Ariel* (1988) filminin girişi ve babanın intiharına Taisto'nun verdiği kayıtsız tepki, yine aynı filmin sonunda Mikkonen'in ölümü esnasında bastığı tuşla arabanın üst kısmının yavaşça kapanmaya başlaması, *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) filminde başlı başına Moses karakteri ve bir duraklama esnasında Lenin adlı diğer grup üyesiyle İncil ve Komünist Manifesto üzerinden yaptıkları atışma, Özgürlük Heykeli'nin burnunu çalmak, CIA ajanı Johnson'ın Moses'a benzer değişimi, *Toivon Tuolla Puolen*'de (The Other Side of Hope, 2017) Wikström ve Khaled'in garip ve oldukça kısa dövüşünün ardından karşılıklı oturmaları gibi birçok örnek Kaurismäki'nin kara mizah anlayışını izleyiciye açıkça göstermektedir. Kara mizah kullanımının Kaurismäki'nin ayırt edici özelliklerinin başında geldiği söylenebilir.

Yapılan çalışmaların ışığında anlaşılabilir ki, Aki Kaurismäki'nin filmleri, her ne kadar acınası veya dokunaklı durumları merkezine alsın da yönetmenin bu durumlardan gizlice uzaklaştığı ve onları büyük bir ironi ve mizahla seyirciye sunduğu ifade edilebilmektedir. Fakat yine de ele alınan sorunlar ve durumlar bütün özelliklerine rağmen hala sorundur ve önemlidir. Ancak Kaurismäki'nin seçtiği yöntem bakıldığında görülmektedir ki, yönetmen filmde çıkarılacak sonucun film yapımcısı tarafından değil, izleyici tarafından edinilmesi gerektiğini düşünmektedir. Yönetmenin filmleri seyirciye bir şey anlattığında aslında anlatılandan çok daha fazlasını tartışır ya da temsil eder, ki bu bazen gülünç gelişmeler, durumlar ve karakterlerle temsil edilir. Dikkate değer bir konudan başka bir konuya dikkat çekilir. Bu girişim, bir diyalog, herhangi bir oyuncunun eylemi, film evreninde ani bir bozulma veya ışık değişimi ya da çok daha fazlasıyla gerçekleştirilir. Film evreni içinde yaşanan bu tür gelişmeler son derece güldürücüdür ve bu ironi – mizah kullanımı söz konusu olduğunda, Kaurismäki'yi önemli bir yönetmen kılan ayırt edici özelliğinin buradan geldiği söylenebilir.

4.3.2. Aki Kaurismäki Sinemasında Kentin Görünümü

Nordik ulusal sinemalarında modern kent ve kırsal kesim arasındaki çatışma, Nordik sinemanın ilk örneklerinden beri filmlerde önemli bir yer tutmuştur. Önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi, Nordik uluslarının coğrafi özelliklerinden dolayı doğayla kurduğu bağ her zaman önemli bir kimlik belirleyicisidir. En eski Fin filmlerinden beri kentler, kırsal kesimin karşıtı olarak görülmüştür. Bu filmlerde doğanın, uyum, huzur, güzellik, rahatlama gibi birçok kavramla ilişkilendirildiği söylenebilir. Doğanın bu şekilde tasvir edilmesi ve kent ile kırsal arasında yaşanan düşünsel çatışma, kentin de çıkarları peşinde koşan, kötücül, ahlaksız, kökü belli olmayan insanların yaşadığı yer olarak görülmesine yol açmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında hızla sanayileşen Finlandiya’da kırsaldan kente göçün hızlanmasıyla, bu çatışma halinin daha da büyüyerek Fin sinemasının üretimlerine sirayet ettiği ifade edilebilir.

Aki Kaurismäki’nin filmografisinde de bu çatışmaya dair izlekler bulmak mümkündür. Kaurismäki’nin filmlerinde kent, boş sokaklar, sıkışık barlar, kasvetli rıhtımlar ile betimlenirken, film evrenlerine bakıldığında ise kent yaşamının zorluğu, suç meyilli insanların varlığı ve işlerin pek iyi gitmeyişi filmlerin genel atmosferini oluşturur. Bu atmosferin nostaljik bir havayı desteklediği de görülmektedir³¹⁰

Aki Kaurismäki’nin filmleri, özellikle Helsinki’de çekilmiş olanlar, kentin ünlü simge yapılardan kaçınma ve bunun yerine dikkat çekici olmayan dar sokaklar ve küçük barlara odaklanma eğilimindedir. Kent, dünyanın herhangi bir yerinde yer alan herhangi bir kent gibidir. Bu hiçbir yere ait gözükmeyen kent görünümünün, kentsel yabancılaşma ve sosyal çözülüşün evrensel olarak her coğrafya için geçerli olduğunu vurguladığı söylenebilir. Kaurismäki’nin Helsinki’de geçen filmleri, şehrin belirli sınıflar ve sosyal statülerle ilişkilendirilen belirli bölgeleri ile yerellik ya da yerel kimlik konusunda önemli farkındalığı barındırır. Buna en iyi örneklerden birisi yönetmenin *Calamari Union* (1985) filmidir. Şehrin öte yanında yer alan ve daha nitelikli özellikler taşıyan Eira bölgesine doğru yeni bir yaşam kurmak için yola çıkan işçi sınıfına mensup bireyleri konu alan filmde, işçilerin yola çıktığı Kallio, bir işçi sınıfı mahallesi olarak tanımlanırken, Eira

³¹⁰ Sirpa Tani, “The aesthetics of backyards: spaces and places in Aki Kaurismäki’s films”, Aretta Vähälä, (çev.), 2004. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/144-tani-sirpa-the-aesthetics-of-backyards-spaces-and-places-in-aki-kaurismakis-films> Erişim tarihi: 20 Haziran 2020

geleneksel olarak daha burjuva bir bölgedir. Grubun zorlu yolculuğunun ise, sosyal statü olarak yükselmenin umutsuzluğunu yansıttığı söylenebilir. *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986) filmi de benzer bir şekilde aynı vurguyu taşımaktadır. Filmin karakterleri Hämeentie ve Hakaniemi bölgesinde yaşamakta ve kentin banliyö kesimine direnmektedir.³¹¹

Helsinki'de çekilen Kaurismäki filmleri, özellikle 90'larda yaşanan ekonomik durgunluk sırasında Finlandiya'nın karşılaştığı mali ve sosyal sorunlarla olduğu kadar, gerçek mekân ve zamanla da yakın bir ilişki sürdürür. Bu ilişki özellikle “Proletarya Üçlemesi” filmlerinde açıkça görülebilir. Bu filmlerde kent hiçbir zaman ana kahraman veya tema olarak görünmese de bu filmlerin her biri kentin burjuva alanlarının gösteriminde kaçınmış, ekonomik olarak alt seviyede bulunan tabakaların bakış açısından kentsel mekânı yeniden yorumlamıştır. “Proletarya Üçlemesi”nde kentsel mekânın temsil edilme biçimi, savaş sonrası dönemin modernist Avrupa sineması, İtalyan neo-gerçekçiliği ve benzeri akımların geleneğine aittir. Üçlemede, kent tasviri giderek gerçekçi bir kayıt olmaktan uzaklaşır, belgeleme kapasitesini kaybeder ve içselleştirilir, psikolojik durumun, düşüncelerin, sosyal ilişkilerin ve kahramanın yüzleşmesi gereken koşulların bir yansıması olur. Hayatta kalmaktan endişe duyan karakterler kentsel kaygı biçimlerini içselleştirirken, daha sonra şehrin imajı yeniden şekillenir ve bu kaygıyı sokak veya ev gibi mekân kavramları aracılığıyla somutlaştırır.³¹²

Kentin her köşesine sinen sosyal eşitsizlik, *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986) filminde bir motif gibi kullanılır. Kent, ana kahraman Nikander'in görev yaptığı çöp kamyonunun şehrin merkezinden, üst mahallelerden veya işçi sınıfı mahallelerindeki sembolik alanlardan geçişi sırasında seyirciye tanıtılır. Filmin hikayesinin geçtiği alanlar, karakterlerin ilişkilerinin sınıfsal boyutunu vurgular. Çok sayıda eğlence mekânı, barlar, kafeler, barlar, diskotekler, bir tombala odası, yerel bir sinema, karakterlerin girişini reddeden pahalı restoran ve limandaki büfe, sürekli olarak kahramanların sosyal konumunun altını çizmektedir. Kentin başkahramanın mesleği aracılığıyla yapılan tasviri, özellikle *Kauas pilvet karkaavat* (Drifting Clouds, 1996)

³¹¹ Silja Laine ve Pietari Kääpä (ed.), **World Film Locations: Helsinki**, Intellect Books, 2013, s.76.

³¹² Anna Poupou, “Aki Villes: The Cinematic Cities of Aki Kaurismäki”, Elena Christopoulou (ed.), **Aki Kaurismäki** içinde (46 – 50), 53. Selanik Uluslararası Film Festivali, Selanik, 2012, s.48.

filminde daha da belirgindir. 90'ların başında Finlandiya'yı vuran ekonomik kriz zamanında çekilen filmin ana teması işsizliktir. İki kahramanın hayatı, Helsinki'nin ekonomik değişimi nedeniyle işlerini kaybettiklerinde değişir. Ilona'nın çalıştığı restoran, insanlar gittikçe daha az yemek yemeye gittiği için kapatılır, Tramvay şoförü olan eşi Lauri ise, şehir içi ulaşım hizmetlerinin azalması ve kesintiler nedeniyle işten çıkarılır. Bu sefer kentsel alan, Ilona'nın iş arama sürecinde karşılaştığı restoran duvarları ve vitrinler vurgulanarak, sanki bir tramvay sürücüsünün bakış açısından kaldırım seviyesinde filme alınır. Bununla birlikte, Helsinki filmde olumsuz bir şekilde tasvir edilmez. Bu sefer kent, işten çıkarılan kahramanların birbirini destekleyip güçlerini birleştirdiği, mahalledeki insanların ve işçilerin ziyaret ettiği bir restorana dönüşür.³¹³

Mies vailla menneisyttä (The Man Without a Past, 2002) ise toplumun sınırlarında yaşayan insanları anlatır ve film onları marjinal ortamlarda tasvir eder. Ana olaylar, evsizlerin yaşadığı bir konteyner köyünde ve Kurtuluş Ordusu üyelerinin çalışırken görüldüğü Helsinki'nin işçi sınıfı mahallesi Alppiharju'da geçmektedir. İç karartıcı mekanlara rağmen, yönetmenin çerçevesi “çirkin” gözükken kentsel mekanları estetik açıdan güzelleştirir, günlük yaşama ve toplumun dışladıklarına odaklanır. Kaurismäki'nin önceki filmlerinden farklı olarak *Laitakaupungin valot* (Lights in the Dusk, 2006) filmi ise, modern bir kentsel manzara, parlak, cam duvarlı ofisler ve beton binalarla dolu bir kent tasviri sunar.³¹⁴

Kentin mekânsal tasviri, yalnız bir alışveriş merkezi bekçisi olan ana karakter Koistinen'in kendine kayıtsız davranan iş arkadaşlarıyla olan ilişkisine karşılık gelmektedir. Film evreninin geçtiği yer olan Helsinki, kendine has kent özelliklerini yitirerek ulusal özelliğini kaybeder ve neredeyse dünyada herhangi bir kenti temsil edebilecek bir tasvire kavuşur. Bu tasvir ise karakterler arasında gerçekleşen bir diyalogda Roma, Paris veya başka bir şehre gitme önerisine verilen “tüm şehirlerin aynı olduğu” cevabıyla film içinde de altı çizilen bir konuma yerleşir.³¹⁵

³¹³ Anna Poupou, age, s.50.

³¹⁴ Sirpa Tani, “**The aesthetics of backyards: spaces and places in Aki Kaurismäki's films**”, Aretta Vähälä (çev.), 2004.<http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/144-tani-sirpa-the-aesthetics-of-backyards-spaces-and-places-in-aki-kaurismakis-films> Erişim tarihi: 20 Haziran 2020.

³¹⁵ Anna Poupou, age, s.50.

Son olarak Kaurismäki'nin sinemasına baktığımızda yönetmenin beyaz perdeye yansıttığı kent görünümünün Finlandiya coğrafyasını ve Fin kimliğini aştığı söylenebilir. Kaurismäki filmlerinde ulusal semboller ve simgeler nadiren kullanıldığından kentin kendisi çoğu zaman adlandırılmaz. Örneğin Kaurismäki'nin Helsinki tasvirinde Finliğe dair herhangi bir motif bulunmamaktır. Bu nedenle Kaurismäki'nin kenti olumlu veya olumsuz tasvirinin filmlerde yer alan kahramanların daha geniş bir kolektifle ilişkisinin ve sınıfsal konumunun ifadesinden başka bir şey olmadığı ifade edilebilir. Bu anlamda Kaurismäki'nin filmlerindeki şehirlerin coğrafi bir alana değil, sinema tarihi alanına ait olduğu söylenebilir.

4.3.3. Aki Kaurismäki Sinemasında Müziğin Kullanımı

Kardeşi Mika ile yaptığı ilk filmler de dahil olmak üzere Aki Kaurismäki'nin uzun metrajlı filmlerinin her birinin merkezi bir sahnesinde, mutlaka bir canlı bir müzik performansı vardır. Filmde yer alan ve öykü evreninde yer tutan müzik performansları birkaç dakika sürse dahi büyük önem taşımaktadır. Kaurismäki sinemasında görülen müzik performansları, ünlü müzisyenlerin reklamını yapmak ya da sırf performansın sergilenmesini bir vitrin olarak kullanmak için değil, filmin merkezinde yer alan çatışmayı daha da ortaya çıkarmak adına kullanılır. Aynı zamanda müzik, filmin diğer öğeleriyle yan yana gelerek yönetmenin sinemasında sunulan çağdaş mekân görüntüleri, karakter çeşitleri ve var olan kurumlar hakkındaki alışılmış çağrışımları ve beklentileri istikrarsızlaştıran zıtlıklar yaratır.

Aki Kaurismäki'nin filmlerinde kullandığı müzik, birçok türü kapsamaktadır. Klasik müzikten, Olavi Virta'nın seslendirdiği Fin tangolarına, Leningrad Cowboys serisinde de görüldüğü gibi rock, blues, caz gibi birçok tür yönetmenin filmlerinde kendine yer bulur. Kullanılan müzikler, genellikle film öykü evreninin geçtiği dönemden daha erken bir zaman dilimine aittir. Çoğu zaman aynı filmde pek çok farklı müzik türü bulunabilir ve filmdeki anlatımın bütünlüğünü desteklerler. Geleneksel Hollywood filmlerinde müziğin filmin akıcılığını desteklemek ve içindeki olayları yorumlamak için kullanıldığı görülürken, Kaurismäki bu geleneksel yöntemi oldukça nadir kullanmıştır. Filmin mekânları ve set tasarımları gibi Kaurismäki'nin filmlerindeki müzik de özlem ve nostalji duyguları yaratır ve belli dönemlere ait anıları akla getirir. Filmlerde yer alan

şarkılarda daha iyi bir mekânın hayalleri, mevcut konunun yarattığı hayal kırıklıklarından uzak olma isteği ve yalnızlık tekrar eden temalardır. Şarkı sözlerinde en çok bahsedilen kelimeler ise özlem, özlem, mutluluk, hayaller, dilekler ve fanteziler, aynı zamanda anılar, hayal kırıklıkları, yalnızlık ve acıdır. Filmin karakterleri genellikle düşüncelerinde kaybolurken ve yalnızken müzik dinler. İzleyici müziğe konsantre olmaya mecburdur zira çünkü ekranda çok az şey olmaktadır. Şarkılar ve sözler, filmdeki karakterlerin veya olayların düşüncelerini bu şekilde vurgular ve tasvir eder.³¹⁶

Kaurismäki'nin sinemasındaki müziğin rolüne dair daha yakından bir analiz yapıldığında müziğin filmlerindeki merkezi çatışmayı, sürgün ile sosyal dünyası arasındaki düşmanlığı özetlediğini göstermektedir. Örneğin, *I Hired a Contract Killer* (1990) filminde ünlü İngiliz punk grubu The Clash'in üyesi Joe Strummer, ünsüz ve gündüz vakti bir kafede gitar çalan bir müzisyen olarak tasvir edilir. Strummer'ın söylediği şarkı "Burning Lights" yabancılık çekmeye ve yeni bir ev bulmak için çıkılan yolculuğa dair sözler içerir. Bakıldığında şarkı, filmin anlatısında büyük bir yer tutan, ölmek isteyen ana karakter Henri'nin âşık olması nedeniyle bundan vazgeçışı ve âşık olduğu kadınla yeni bir dünya kurmak isteğini konu almaktadır ve anlatının merkezinde durur. Strummer'ın performansı ise metalaştırılmış müzik dünyasının dışındadır, aynı Henri'nin yaşadığı dünyayla uyumsuz bir karakter olması gibi. Müzik, Kaurismäki'nin film evrenin zıtlık oluşturduğu biçimsel bir araç olsa da onu ilgilendiren çoğu zıtlığın temel bir yapıyı, yabancı kişi ile içinde yaşadığı sosyal düzen arasındaki çatışmayı paylaştığı söylenebilmektedir. Nestingen'e göre, yönetmenin filmleri de yabancılaşmış kahramanların ürettikleri anlatı ve estetik araçlar açısından da kategorize edilebilir. Kaurismäki'nin uyarladığı edebi metinlerin tümü, sosyal dünyalarında tek başına duran, bir seçim veya eylemle ya da belirli bir dünya görüşüne bağlılıklarıyla izole edilmiş kahramanları içerir; Raskolnikov ve Hamlet bu eğilimi örneklemektedir.³¹⁷

Müziğin önemli bir yer tuttuğu *Leningrad Cowboys Go America* (1989) ve *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) filmleri, Leningrad Cowboys adını taşıyan

³¹⁶ Leena Lepistö, "You Will Not See a Tear Music in Aki Kaurismäki's Films", Aretta Vähälä (çev.), 2009. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/139-lepisto-leena-qyou-will-not-see-a-tearq--music-in-aki-kaurismakis-films> Erişim tarihi: 20 Haziran 2020.

³¹⁷ Andrew Nestingen, age, s.27.

grubun New York'tan Meksika'ya ve daha sonra Meksika'dan Urallara olan yolculuklarında grubun gerçekleştirdiği kapsamlı performanslar sergilemektedir. Müzisyen Nicky Tesco, Leningrad Cowboys Go America'da Steppenwolf'un popüler şarkısı 'Born to Be Wild'ı gerçekleştirmek için gruba katılmaktadır. Leningrad Cowboys filmleri, Kızıl Ordu Korosu'yla birlikte Helsinki'nin Senato Meydanı'nda yetmiş bin kişilik bir seyirciye ulaşan Total Balalaika Show adlı konser ile doruğa ulaşır. Özellikle "Proletarya Üçlemesi" filmlerinde ve yönetmenin filmografisinin geri kalanında öne çıkan tango ve savaş sonrası dönem rock-n-roll performansları vardır. Bunlar arasında Reijo Taipale, Markus Allen ve Olavi Virta gibi önemli sanatçıların performansları ve kayıtlarının yanı sıra Melrose, The Renegades gibi rock gruplarına dair dikkat çekici performanslar da yer almaktadır.³¹⁸

Kaurismäki filmlerinde müzik, popüleritesi, cazibesi ya da performans sergileyen sanatçıların şöhreti nedeniyle seçilmemektedir. Joe Strummer bile, öğle vakti bir kafede çalan bilinmeyen bir yerel müzisyenmiş gibi sunulmaktadır. Filmlerdeki performanslar büyük mekanlarda, arenalarda veya konser salonlarında gerçekleşmez. Filmlerde ana akım sanatçılar yer almaz. Filmlerin müziği kendisinden kaynaklı bir hayranlık uyandırmaz, hayranın veya yabancıların bakışını dahi reddeder. Nestingen'e göre,

"Geleneksel bir popüler kültür biçimi olarak görülebilecek canlı tango performansları bile, Fin refah devletinin yüksek kültürlü, eğitici özlemlerine meydan okumasıyla tanımlanan savaş sonrası muhalif bir popüler kültürün ifadeleri olarak anlaşılabilir."³¹⁹

Kaurismäki izleyiciye, sanatçının izleyiciden uzaklığını vurgulayan, ancak bazı durumlarda canlılığı ve tuhafılığı ile aynı anda izleyiciyi müziği kucaklamaya çağıran tuhaf müzik performansları sunmaktadır.

Son olarak bakıldığında Kaurismäki sinemasında müziğin yalnızca bir öğe olarak kullanılmadığı ve film evreninin anlatısında önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Kaurismäki'nin karakterlerinin yaşadığı çaresizliğe, sıkışmışlığa, yalnızlık haline dair uyumlu şarkılar filmin çatışmasını açıklar fakat filmin büyük bir bölümünü kaplamaz.

³¹⁸ Andrew Nestingen, age, s.29.

³¹⁹ Andrew Nestingen, age, s.30.

Böylece birbiriyle uyan parçalar, müzik ve müzisyenlerin kullanımı Kaurismäki sinemasını özellikle Hollywood sinemasından uzak tutan ve ayırt eden bir özellik kazanır.

4.3.4. Aki Kaurismäki Sinemasında Ulusötesi Özellikler ve Fin Kimliği

Finlandiya birçok yönden diğer Nordik ülkelerinden farklı bir konumda yer alır. Ülke, Doğu ve Batı kültürleri arasında yer almakla birlikte ne tam olarak Doğu'ya ne de tam olarak Batı'ya aittir. Örneğin Fin dili, Cermenik kökenleri İskandinav dillerinin hiçbirine benzemez fakat Rusça gibi de değildir, dil özellikleri bakımından en yakın olduğu ülkeler Macaristan ve Estonya'dır. Ülkenin siyasi yapısı da benzer bir farklılığı taşımaktadır. Kapitalizm ile sosyalizmin demokratik biçimleri (sosyal demokrasiye de uzanan) arasında salınan ülkede, sol partiler için yüzde 20'nin üstünde bir oy oranı çıksa da ülke kapitalizme doğru ilerlemektedir. Bu çatışma halinin de Aki Kaurismäki'nin filmlerinde anlatılan işçi sınıfı hikayelerinin temelini oluşturan sayısız ekonomik ve sosyal sorunun nedeni olduğu söylenebilir.

Fin sineması ise ulusal, kültürel geleneklere bağlılığı ile öne çıkan ve etnik birçok sembolün beyaz perdede yer bulmasında süreklilik sağlayan önemli bir ulusal sinemadır. Fin ulusal sinemasında alışılmış ulusal özelliklerin gösterimi genellikle ya kırsal bir cennetin imgeleri ile birleşir ya da bu imgeler distopik şehir manzaralarıyla çatışır. Finlandiya Film Vakfı (Suomen Elokuvasäätiö) gibi kuruluşların resmi onayıyla da vurgulanan ulusal geleneklere odaklanan anlatılar Finlandiya film kültürüne başlangıcından beri hakimdir. Ormanlar, göl manzaraları, takım adaların oluşturduğu denizler, kısacası Finlandiya'nın doğal güzellikleri diğer Nordik ulusal sinemalarında olduğu gibi ulusal bir değeri öne çıkarır. Kääpä, Fin sinemasındaki tercih sayesinde doğal coğrafya görüntülerinin Fin ulusal kimliğiyle Finlandiya topraklarının birbirine bağlandığını ve ortak vatan algısının Fin sinemasında böyle üretildiğini ifade eder.³²⁰

Seppälä, Fin ulusal sinemasında coğrafi güzellikler ve kırsal kesimin ön plana çıkarılmasıyla belirlenen Fin ulusal kimliğinin, sinema da dahil olmak üzere artık bir "tuhaflıkla" bağdaştığını ifade etmektedir. Tuhaflığın artık Finlandiya'nın resmi olmayan ulusal bir özelliği, markası olduğunu belirten Seppälä, ülkenin öne çıkan resmi

³²⁰ Pietari Kääpä, **The National and beyond: the globalization of Finnish cinema in the films of Aki and Mika Kaurismäki**, Peter Lang, 2010, s.15.

özelliklerinin teknoloji, eğitim alanında gelişmiş ve doğayı koruyan bir ülke imajı olduğunu söylerken, Finlandiya'da düzenlenen uluslararası eş taşıma, bataklık futbolu, hava gitarı turnuvaları ve cep telefonu atma şampiyonalarının ülkenin tuhafılığı yaratan etkenlerden olduğunu vurgular. Bu tuhafıkların devamında ülkede düzenlenen Dünya Sauna Şampiyonası'nın bir finalistin ölümü ve diğerinin ölmek üzere olması nedeniyle 2010 yılında sona ermesi, 2006 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nda canavar kıyafetleri giyen "Lordi" adlı müzik grubunun birinciliği, Kasım 2016'da düzenlenen bir start-up etkinliğinin delegeleri "Aklı başında kimse Kasım ayında Helsinki'ye gelmezdi. Sen hariç, seni başbelası. Hoşgeldiniz." afişiyle karşılaşması Finlandiya'ya dair "tuhaf" kanısını güçlendirmektedir. Fin kimliğini "tuhaf" kılan öğeleri sadece kullanmakla kalmayıp bu markanın yaratılmasında büyük etkisi olan isimlerden birisi de Aki Kaurismäki'dir. Özellikle Leningrad Cowboys serisinde Fin tuhaflığını öne çıkaran yönetmen, 2002 Cannes Film Festivali'nde kırmızı halıda gayri ciddi bir şekilde dans ederek kişisel olarak da bu tuhaflığın bir parçası olduğunu göstermiştir.³²¹

Fin kimliğinde var olan tuhaflığın temsilcisi, Fin sinema endüstrisinin önemli ismi ve bir Fin vatandaşı olarak Aki Kaurismäki, Fin sinemasını yurtdışında başarıyla temsil etmektedir. Fakat yönetmenin filmleri üzerinden yapılan birçok tartışma literatürde yer almakta, özellikle yönetmenin Fin kimliği ile kurduğu bağ ve bu bağı gösterme biçimleri ile sinemasının ulusal sinemanın bir parçası olup olmadığına dair araştırmalar, Kaurismäki'ye dair yapılan çalışmalarda önemli bir yer kaplamaktadır. Bu nedenle, bu bölümde Aki Kaurismäki'nin sinemasında yer alan ulusötesi sinema özellikleri ve yönetmenin Fin kimliği ile kurduğu ilişki ele alınacaktır. Yönetmenin sinemasını ve özgün yönlerini incelemenin, yönetmeni daha iyi anlamak adına oldukça önemli olduğu söylenebilir.

Tallgren'e göre pek çok eleştirmen ve akademisyen, Aki Kaurismäki'nin filmlerinin "Fin kültürünün sinematik ifadeleri" olduğu konusunda Andrew Nestingen'e katılmaktadır. Tallgreen ise Jonathan Ross'un bir röportajını merkezine alarak, Kaurismäki'nin *Tulitikkutehtaan Tyttö* (The Match Factory Girl, 1990) filminin "alkol

³²¹ Jaakko Seppälä, "Aki Kaurismäki and Finnish strangeness: Leningrad Cowboys Go America as a cult film", **Journal of Scandinavian Cinema**, 7(3), (203-209), 2017, s.205.

alımı, tango ve yalnız olmanın keyif vericiliği” nedeniyle Fin kimliğine ait olduğunu belirtir. Tallgreen, buradan yola çıkarak Kaurismäki filmlerinin, çeşitli Fin özelliklerini ve stereotiplerini bir araya getirmesiyle Finli olarak tanımlanabileceğini ifade eder. Ayrıca Tallgreen’e göre, Nestingen’in "bir kurum olarak ulusal sinemanın, tipik olarak ulus devletle ilişkili dil, tutum, inanç ve uygulamaların ekrandaki temsilinden daha karmaşık olduğu" düşüncesi ve bu nedenle Kaurismäki filmlerinin finansman, dağıtım ve gösterim araçları bağlamında da incelenmesinin önemli olduğunu ifade etmesi, yönetmenin filmlerinin Fin sineması bağlamında incelemek için uygun bir yaklaşımı oluşturmaktadır. Dil, manzara ve karakter stereotipleri ulusal sinemanın başlıca özellikleri değildir, finansman, pazarlama ve dağıtım stratejileri de dikkate alınması gereken etmenlerdir. Yönetmenin filmlerine bakıldığında Finlandiya’nın dışında, Çekya, Fransa, Almanya, Meksika, Polonya, İngiltere ve A.B.D. gibi ülkelerde de çekildiklerini görmek mümkündür. Tallgreen’e göre prodüksiyonun gerçekleştiği yer, Kaurismäki filmlerinin ulusal olma özelliğini ortadan kaldırmaz, fakat filmlerde yer alan ulusal bir manzarayı gösterme özelliğini ortadan kaldırır.³²²

Kaurismäki filmleri, kültürel bağlamlarını doğru bir şekilde yansıtarak genellikle Finlandiya ulusal sinemasının bir parçası olarak görülmektedir. Kääpä’ya göre Kaurismäki’nin filmlerinin dünyayı ulusal özgüllük ile enternasyonalizm, marjinal varoluş ve normal toplum arasında bir yerde bulunan bir ara bölgeden gördüğü düşünüldüğünde, bu durum hafife alınmamalıdır. Bu filmler Fin kültürünün bağlamına özgü ayrıntıları ele alsa da kesinlikle ulusal sınırlamalarla sınırlandırılmazlar. Kääpä, bunun yerine, Kaurismäki’nin filmlerinin marjinal yerel statülerine göre ve filmlerin ulusötesi boyutları üzerinden analiz edilmesi gerektiğini ifade eder.³²³

Aki Kaurismäki’nin sineması, "ulusal sinema" fikrinin lehinde ve aleyhinde olan argümanların karmaşık doğasını örneklemektedir. Filmleri, metinlerin Fince sınırlarını gerçekten ulusötesi bir statüde aşarak, birçok ulusal bağlamda hem eleştirel hem de ticari övgüler kazanan Kaurismäki’nin kendi ülkesindeki konumu, çok sayıda ödül ve önemli

³²² Viveca Tallgren, "Aki Kaurismäki: Globalizing Finnish Cinema", **Film Matters**, vol.5(3), (27-32), 2014, s.26.

³²³ Pietari Kääpä, "The working class has no fatherland: Aki Kaurismäki's films and the transcending of national identity", Andrew Nestingen (ed.), **In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts** içinde, Special Issue of Journal of Finnish Studies, 8(2) Aralık 2004, s.77.

miktarda devlet finansmanı almasına rağmen hem ticari hem de kritik başarı açısından her zaman marjinal kalmıştır. Ana akım Finlandiya prodüksiyonunun büyük çoğunluğu 20-40 kopya olarak yayımlanırken, Kaurismäki'nin filmleri yaklaşık 5 kopya ile çoğunlukla popüler sinemanın dışında kalan arthouse sinemalarda dağıtılmıştır. Yönetmenin yüksek uluslararası tanınırlık düzeyi, ülke içindeki popülerlik ve eleştirel başarı eksikliğiyle karşılaştırılırken, yönetmen bu duruma dair "Bazen filmlerimin yurtdışında içindekinden daha iyi anlaşıldığını düşünüyorum. Finliler yalnızca Indiana Jones'la ilgileniyor. Finlandiya, Avrupa'daki en Amerikanvari ülke" açıklamasını yaparak yaşanan durumun farkında olduğunu ifade eder ve ülke içi popülerliğinin az olmasını Finlandiya'daki Hollywood sinemasının yoğun etkisine bağlar.³²⁴

Kaurismäki filmlerinin içerdiği temsil biçimleri nedeniyle bu filmler, görsel içerik açısından ulusal ve uluslararası sinema arasındaki çizginin bulanıklaştığı bir nokta gibi görünmektedir. Yönetmenin filmleri her ne kadar Finlandiya dışında dağıtılmış, üretilmiş ve pazarlanmış olsa da filmler Finlandiya'ya ve onun kültürüne dair önemli öğeler içermektedir. Kääpä, Finlandiya sinemasının tarihine ve gelişimine bakarak çeşitli etnik sembolleri, çeşitli temaları ve odak noktalarını ulusal Fin sinemasıyla ilişkilendirir. Kääpä, ulusal literatürden türetilen sembolik ulusal manzaralar; sosyal gerçekçi drama ile bir tür olarak kullanılan siyasallaştırılmış sinema, savaş destanları ve ulusun tarihi hakkında filmler olmak üzere Fin sinemasının belirli etnik sembollerinin altını çizer. Tallgreen'e göre *Mies vailla menneisyyttä* (The Man Without a Past, 2002) Kaurismäki'nin diğer filmleriyle birlikte, Kääpä'nın altını çizdiği öğeleri içermektedir. Nitekim Kaurismäki, işçi sınıfının sanayileşme ve kapitalizmin yükselişi sırasındaki deneyimlerini yansıtır ve filmleri melankolik ama her zaman umut verici duygular yaratmaktadır. Kaurismäki'nin filmlerinin anti-kahramanları, küreselleşmenin ve kapitalizmin birey üzerindeki olumsuz etkilerinin sonuçlarını yansıtır.³²⁵

Bütün bunlar, Kaurismäki'nin, Kääpä'nın sosyal gerçekçi drama kullanarak tarihsel olarak tekrar eden siyasi sinema temalarını kullandığını kanıtlamaktadır. Bununla birlikte, sosyal sınıfların ve anti-kahramanların bu sabit temaları yalnızca Finlandiya'ya

³²⁴ Pietari Kääpä, age, s.79.

³²⁵ Viveca Tallgreen, age, s.29.

değil, dünyanın hemen hemen her yerine uygulanabilir. Bu temalar, Kaurismäki'nin filmlerini daha ulusal hale getirmemektedir. Kääpä'nın bir diğer altını çizdiği konu olan Finlandiya ulusal sinemasında manzara kullanımını Kaurismäki filmlerinde farklı bir şekilde görünmektedir. Kaurismäki'nin manzaraları, ulusal sinema ve edebiyatın sembolik ulusal manzaralarıyla çelişen, genellikle şehirler ve onların dış mahalleleridir. Ayrıca, bazen çekimler yurtdışında yapılmaktadır. Bu, filmdeki ulusal unsuru otomatik olarak olumsuzlamaz, ancak manzara bağlamında ulusal filmin tanımlanmasını kesinlikle zorlaştırabilir. Bununla birlikte, modern Finlandiya'nın ulusal manzarasının, örneğin *Ariel* (1988) filminde olduğu gibi nostaljik ve güzel şekillerde gösterildiği kısa çekimler ve bölümler de yönetmenin sinemasında yer alır. Filmlerin ulusal sinemada olduğu gibi manzara görüntüleri ile güçlü bağlantıları vardır, ancak ortam nasıl betimlenirse betimlensin, yönetmenin çerçevesine aldığı manzaralar genellikle melankoli ve nostalji duygusu yaratmaktadır.³²⁶ Bu nedenle, eski nesnelere, şarkıların, eski filmlerden alıntılarının Kaurismäki'nin filmlerinde geçmişin önemini vurguladığı söylenebilir.

Kaurismäki'nin sineması, kendinden önceki birkaç yönetmen ile ilişkilendirilen bir dizi tema ve tekniğe bağlıdır. Robert Bresson'un katı minimalizmi, Jim Jarmusch'un filmlerinde yer alan dışlanmışların tuhaflığı, Rainer Werner Fassbinder'in varoluşçu toplumsal ikilemleri ve Yasujirō Ozu'nun hümanizmi bu yönetmenlere ve temalara örnek teşkil etmektedir. Yaratıcı, hatta deneysel yöntemlerin kullanımı bu tür yönetmenlerin sinema anlayışında olumlu özellikler olarak görülür ve Kaurismäki'de de yer alan bu özellikler yönetmenin kendi sinema anlayışında üslup ve tematik ihlallere izin vermektedir. Kaurismäki'nin sineması bu tercihler nedeniyle çelişkili bir şekilde aynı anda ulusal sinemanın belirli temalarıyla ilişki kurarken, yaygın olan baskın kültürel değerlerin dışında kalan bir "öteki" olarak bir varlığını sürdürür.³²⁷ Kaurismäki'nin Fin kimliğine ve ulusal aidiyete olan bağlılığı, ifade biçimlerini kısıtlamasına neden olabilecek ulusal sinemanın kültürel kısıtlamalarından uzak durabildiği bu "öteki" konumuyla ilgilidir. Bu öteki pozisyon, yönetmenin filmlerinde yer alan işçi sınıfından ya da alt tabakadan gelen karakterlerin toplumdan dışlanmış ya da toplumdan uzak yaşantısının ve filmlerinde sık kullandığı mizansen ve tema seçimlerinin kaynağıdır.

³²⁶ Viveca Tallgreen, age, s.30.

³²⁷ Pietari Kääpä, age, s.80.

Kaurismäki'nin Finliliği temsil etme yaklaşımı, Fin kimliğine dair klişelerin ve ulusal özelliklerin güçlü bir şekilde vurgulanarak kullanıldığı ve Finliğin nadiren açık bir şekilde gösterildiği bir anlatıma dayanmaktadır. Kültürel sembollerden, karakterlerin kişilik özelliklerine kadar bir dizi gösterge, açıkça Fin kimliğini taşıyan metinsel yapılarla filmler içinde vurgulanır. Kaurismäki'nin filmlerinde ulusal aidiyetin göstergeleri, apaçık ve doğal bir şey olarak ele alınmaz, daha çok sorgulanır veya karikatürize edilir.³²⁸

Kaurismäki'nin filmleri, küreselleşmenin hızla arttığı zamanlarda, mevcut kimlik oluşumlarının yeniden tanımlanmasının hem güvensizliğe neden olduğu hem de insanların kendi aidiyet duygularını yeniden sorguladıkları bir dönemle ilgilenmektedir. Yönetmenin filmleri, ulusal olana yönelik yaygın bir şüphecilik duygusu ve ulusötesi kültürün akışkanlığa yönelik açık bir anlatımla geleneksel Fin tanımlarını sorgulamakta ve altüst etmektedir. Kaurismäki'nin uluslararası film sahnesinde artan önemi, Finlandiya'daki görünümünü artırır da, Fin halkının tepkisi bu artışı pek de kutlama niyetinde değildir. Kaurismäki'nin uluslararası başarısı ulusal manşetlere taşınırken, ülke içindeki bir grup ise Kaurismäki filmlerinin ulusal sinemanın bir parçası olma geçerliliğini sorgulamıştır. Yerli filmlerinin eleştirisi ile Kaurismäki'nin enternasyonalizmi benimseme biçiminin birleşimi sonucu ortaya çıkan filmler, bir tür ihanet olarak görülmüştür. Sonuç olarak, aldığı uluslararası eleştirel övgü, Kaurismäki filmlerinin Finlandiya'da dağıtımını ve gösterimini artırmamıştır.³²⁹

Sonuç olarak, Aki Kaurismäki'nin hem Fin ulusal sinemasının çeşitli özelliklerini sinema anlayışında barındırdığı, hem de ulusötesi bir yönetmen olarak alışılmış, geleneksel değerleri yıkararak yeni bir anlatı biçimini sahiplendiği açıkça görülebilmektedir. Kaurismäki'nin filmleri “tipik” Fin ana akım filmleri değildir, ancak Fin sinemasını küreselleşmesinde önemli bir öncü rolü üstlendiği söylenebilir. Filmlerinde, dil, tarih, siyaset ve bazı tarihsel anlatıların Fin kimliğiyle ortaklığının yanı sıra karakterlerine ve onların özelliklerine bakıldığında, yönetmenin sinemasında Fin ulusal sinemasına ait kalıpların var olduğu görülebilir. Ülkesinin ulusal değerlerini ezilenlerin, işçilerin hayatlarıyla birleştiren fakat bu değerleri küreselleşen dünyada

³²⁸ Pietari Kääpä, age, s.83.

³²⁹ Pietari Kääpä, *The National and beyond: the globalization of Finnish cinema in the films of Aki and Mika Kaurismäki*, Peter Lang, 2010, s.39.

Finlandiya'nın, Fin'in ve işçi sınıfının konumu üzerinden tartışmaya açan yönetmen, çok yönlü, açık uçlu anlatısı sayesinde, Finlandiya'yı küresel toplumun bir parçası olarak tasavvur ederek geleneksel ve ulusal kültür anlayışlarına meydan okumaktadır.

4.4. Aki Kaurismäki'nin “Proletarya Üçlemesi”nde Yer Alan Filmlerde İşçi Sınıfı Temsilinin “İdeolojik Eleştiri” Yöntemiyle İncelenmesi

4.4.1. Araştırmanın Amacı

Önceki bölümlerde incelendiği gibi, işçi sınıfının tarihsel süreç içerisinde sinemadaki temsili, dünyada yaşanan ekonomik ve politik dönüşümlerle ilintilidir ve günümüze kadar bu süreçlerle bağlantılı bir şekilde yani anlamlar ve özellikler kazanmıştır.

İşçi sınıfının sinemayla olan ilişkisi doğrultusunda, sınıf ve sinemadaki temsili arasındaki ilişki ve bu ilişkinin Aki Kaurismäki'nin “Proletarya Üçlemesi” adı verilen filmlerin nasıl gerçekleştiğinin ortaya çıkarılması çalışmanın amacıdır. Bu anlamda işçi sınıfının bu filmlerde nasıl temsil edildiği, hangi özellikleri öne çıkardığı ve filmlerin geçtikleri dönemle kurduğu bağlar değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın başından beri görüldüğü üzere işçi sınıfının sinemadaki görünümü, sinemanın erken döneminden itibaren günümüze kadar gerçekleşen bir olgudur. İlk filmler belge niteliğiyle işçilerin gündelik yaşantısını kaydederken, kurmaca filmlerin ortaya çıkışı ve özellikle A.B.D., İngiltere ve S.S.C.B. sinemalarının gelişimiyle birlikte işçi sınıfının yalnızca üretim süreçlerindeki pasif rolü gösterilmemiş, işçi sınıfından gelen bireylerin yaşamları, tutkuları, istekleri ve çaresizlikleri sinemada yer edinmeye başlamıştır.

İşçi sınıfının değişim ve dönüşüm süreçleri, sinemada temsil edilme biçimleriyle doğrudan bağlantılıdır. Dünyada politik eylemliliklerin sol ve Marksizm ile kurduğu bağ güçlendikçe, işçi sınıfının sinemada aldığı rol büyümüş, fakat sol siyasetin geri çekilme dönemlerinde bu rol geriye düşmüştür. Özellikle işçi sınıfının iktidarda olduğu S.S.C.B.'nin yıkılması işçi sınıfının sinemadaki rolünü neredeyse ortadan kaldırmıştır. Ancak bu sefer de neo-liberal politikaların işçi sınıfının gündelik yaşantısında üstlendiği yıkıcı etki, filmlerin ana konusu haline gelmiştir.

Bu araştırmada söz konusu değişimlerin, “Proletarya Üçlemesi”nde nasıl temsil edildiği, filmlerin anlatısı üzerinden takip edilecek ve böylece işçi sınıfının baskı altında olduğu, büyük bir dönüşümün içinden geçtiği 1980’li yılların sonuyla tarihsel bir bağ kurularak Aki Kaurismäki’nin üçlemede yer alan filmlerinde yer alan karakterlerin yaşantısı üzerinden işçi sınıfının temsili açıklanmaya çalışılacaktır.

4.4.2. Araştırmanın Kapsamı

Sinemada işçi sınıfını odak noktasına alan filmlerin tarihi, sinemanın tarihiyle yaşıttır. Lumière kardeşlerin fabrikadan çıkan işçileri kayıt altına aldığından beri işçi sınıfı sinemada temsil edilmektedir. Dolayısıyla yüz yılı aşkın bir süreçte işçi sınıfına odaklanan veya bir şekilde gösteren filmlerin varlığından söz edilebilir. Bu süre içerisinde işçi sınıfını anlatan yüzlerce film çekilse de bu filmlerde gösterilen işçi sınıfının temsil biçimi, filmlerin çekildiği tarihsel aralıklarda yaşanan ekonomik ve politik gelişmelerle her zaman doğrudan bir bağ kurmuştur. Özellikle 1980’lerde yaşanan süreçler bu durumun en büyük örneğidir.

İşçi sınıfını konu alan birçok yönetmen ve film olmasına rağmen, çalışmada Aki Kaurismäki sineması ve “Proletarya Üçlemesi”nde yer alan filmler incelendiğinden geriye kalan üretimler çalışmanın dışında bırakılmıştır. Bu nedenle çalışmada yer alan film seçimleri *Varjoja paratiisissa* (Shadows, in Paradise, 1986), *Ariel* (1988) ve *Tulitikkutehtaan tyttö* (The Match Factory Girl, 1990) ile sınırlandırılmıştır. “Proletarya Üçlemesi” ise yönetmenin sinemasında her ne kadar diğer filmlerde de ezilenler, işçi sınıfından bireyler, kaybedenler gözüke de işçi sınıfından gelen karakterlerin en somut şekilde gözüktüğü ve Finlandiya’nın ekonomik dönüşüm süreçlerine odaklanılan bir film serisi olduğu için seçilmiştir.

4.4.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada film eleştirisinde sıklıkla başvurulan yöntemlerden biri olan ideolojik eleştirisi kullanılmaktadır. Aki Kaurismäki sinemasında yaşanan olaylar ve öne çıkan film kahramanları geleneksel işçi sınıfının gündelik yaşantısını ve emek süreçlerini yansıttığı için çalışmada ideolojik eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Bu sayede işçi sınıfının ele alınacak filmlerde nasıl temsil edildiği sorusu, sınıf mücadelesinden ve bağlamından koparılmadan yanıtlanacaktır.

Zafer Özden'e göre ideolojik film eleştirisi, filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım doğrusunda filmler, kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdüleme aracı olarak ele alınmaktadırlar.³³⁰

Özden, ideolojik film eleştirisinin temel amacını şu şekilde açıklamaktadır:

“İdeolojik film eleştirisinin temel amacı yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır. Sosyolojik film eleştirisi yaklaşımında olduğu gibi, ideolojik film eleştirisi de filmleri toplumun ve üretilmiş oldukları dönemin bir yansıması olarak ele almakta ve sosyoekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini -sosyolojik eleştiriden ayrılan yönüyle ideolojik belirlemelere vurgu yaparak-araştırmaktadır.”³³¹

Bu çalışmada seçilen filmler, Özden'in belirttiği gibi yer aldıkları tarihsel bağlam ve sosyoekonomik temelleri üzerinden gerçekleşen işçi temsilleri üzerinden incelenmiştir. Her film, Finlandiya'da 1980'li yılların sonuna doğru gerçekleşen ekonomik dönüşüm sürecinin bir parçasını yansıttığı için tarihsel bağlamın üzerinde özellikle durulmuştur. Zira, bu tarihsel aralık ve yönetmenin ait olduğu Fin kimliğinin dönüşüm süreçlerine verdiği tepki anlaşılmadan, filmlerde yer alan karakterlerin davranış kalıpları, arayışları ve sistemle uyumsuzlukları da incelenemez.

Özden'e göre, ideolojik eleştiri yaklaşımında filmle ilgili olarak sorulan temel sorular ve ele alınan temel sorunlar şunlardır:

“Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedirler? İçinde buldukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler? Filmlerin kültürel birer metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar

³³⁰ Zafer Özden, *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi, 2004, s.165.

³³¹ Zafer Özden, *age*, s.166 – 167.

ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilirler? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev göstermekteydiler? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler?”³³²

Çalışmada, odaklanılan filmlerin bu temel soru ve sorunlar çerçevesinde incelenmesi hedeflenmiştir. Film incelemelerinde ise, yönetmenin sinemasında öne çıkan özellikler ve tartışmalar çalışmanın önceki bölümlerinde araştırılıp derlendiği ve film özetleri, künyeleri, konuları çalışmanın öncesinde verildiği için yalnızca işçi sınıfının nasıl temsil edildiği sorusu üzerinde durulmuş ve bu soru ideolojik eleştiri yöntemiyle açıklanmaya çalışılmıştır.

4.4.4. “Proletarya Üçlemesi”nin Genel Özellikleri

“Proletarya Üçlemesi”nde işçi sınıfı temsilini incelemeye önce, üçlemede yer alan filmlerin öykülerinin anlatılmasında ve öykülerin gerçekleştiği tarihsel bağlamın özetlenmesinde fayda olduğu ifade edilebilir.

Üçlemenin ilk filmi *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986), meslektaş ve arkadaşı özel bir atık toplama şirketi kurma hayalini gerçekleştirmeden ölen, yalnız bir çöp toplayıcı olan Nikander'in (Matti Pellonpää) hikayesini anlatır. Planları suya düştükten sonra Nikander'in hayatının bir amacı yok gibidir. Bir kavga sonrası hapisaneye düştükten sonra Melartin (Sakari Kuosmanen) adlı yeni bir arkadaş edinir. Bir kaza sonrasında ise kesilen eline bandaj almak için süpermarkete girdiğinde ise süpermarket kasiyeri Ilona (Kati Outinen) ile tanışır. İkili romantik bir ilişkiye başlarlar fakat ilişkileri utangaçlıkları ve bağ kuramamalarından ötürü aksar. Nikander'in Ilona'yı ilişkilerine ikinci bir şans vermeye ikna etmesiyle film, Ilona'nın çalıştığı işten ayrılması ve Nikander'le beraber Estonya'ya gitmeleriyle son bulur.

Üçlemenin ikinci filmi *Ariel* (1988), çalıştığı madenin kapanmasının ardından Helsinki'ye taşınmak zorunda kalan kömür madencisi Taisto'ya (Turo Pajala) ve babasının intiharına odaklanır. Taisto'nun Helsinki'deki ilk deneyimleri oldukça kötüdür. Şehre gelip yemek için bir mola verdiği yerde dövülür ve bütün paraları çalınır. Bu yüzden

³³² Zafer Özden, age, s.167.

toplumun dışladığı insanların yaşadığı ucuz bir motelde yaşamaya başlar. Fakat bu odanın kirasını ödemek dahi onun için zordur ve tehlikeli işlerde çalışır. Bir akşam, oğlunu büyütmek için dört farklı işte çalışan bekar bir anne olan Irmeli (Susanna Haavisto) ile tanışır. İkili kısa sürede romantik bir ilişkiye başlarlar fakat Taisto parasını çalan kişiyle karşılaşır onunla kavga ettiğinde polis tarafından yakalanır ve hapse girer. Hapishanede Irmeli ile yurtdışına çıkmayı planlar ve kaçış planında ona yardım edecek olan hücre arkadaşı Mikkonen (Matti Pellonpää) ile tanışır. İkili, Irmeli'nin de yardımıyla hapishaneden kaçarlar. Kendilerini yurtdışına götürmeleri için anlaştıkları gangsterlerle çıkan bir kavgada Mikkonen ölümcül bir şekilde yaralanır ve sonrasında hayatını kaybeder. Filmin sonunda Taisto, Irmeli ve oğlu Meksika'ya giden bir gemiye binmeyi ve ülkeyi terk etmeyi başarır.

Üçlemenin son filmi *Tulitikkutehtaan tyttö* (The Match Factory Girl, 1990) ise annesi (Elina Salo) ve üvey babasına (Esko Nikkari) bakmak zorunda olduğu için korkunç bir hayat süren fabrika işçisi Iris'in (Kati Outinen) hikayesini anlatır. Günlük hayatındaki monotonluk, Iris'in romantik bir ilişki aramasına neden olur. Aarne (Vesa Vierikko) ile tanıştığı zaman hayatının yön vermeye başladığını düşünür. Ancak ikili, tek bir gecelik bir ilişki yaşadktan sonra Aarne, Iris'i reddeder. Bir süre sonra Iris hamile olduğunu anlar ve Aarne ile yeniden bağlantı kurmaya çalışır, ancak bir kez daha reddedilir ve çocuğu aldırması tavsiye edilir. Iris, başarısız bir şekilde intihara teşebbüs eder ve bu durum onu evi terk etmesini isteyen ebeveynlerinden uzaklaştırır. En sonunda Iris, Aarne'yi ve ailesini kendisine çektirdikleri tüm acılar için zehirleyerek intikam almaya karar verir. Fare zehri alır ve sırasıyla, Aarne'yi, barda kendisine yavaşmaya çalışan bir adamı ve son olarak ailesini öldürür. Filmin sonunda Iris, çalıştığı fabrikadan polisler eşliğinde çıkar.

Aki Kaurismäki'nin "Proletarya Üçlemesi", refah devletinin işlevlerinin ve Finlandiya'nın sosyo-ekonomik ve jeo-politik yapılarının Fin siyasetinde ve toplumunda neo-liberalist politikaların artan yaygınlığıyla zayıfladığı yıllara yönelik bir itirazdır. Üçlemedeki filmler, bu politikaların toplumun alt tabakalarına ve orada yaşayıp haklarından mahrum edilen bireyler üzerindeki etkilerine bakmaktadır. Aki Kaurismäki'ye göre üçleme, Finlandiya'nın yıkımının bir belgesidir. Yönetmene göre eski

Finlandiya yıkılmakta ve herkes etrafa dağılmaktadır.³³³ Bu durumun ise, Finlandiya’da 1960’larda başlayan ve 1990’larda bir durgunluğa varan ekonomik gelişmeler nedeniyle ortaya çıktığı söylenebilir.

Proletarya Üçlemesi’nde yer alan tüm ana karakterler ilk elden emek sürecine dahil olan bireylerdir, fakat bu durum onlara sosyal bir statü kazandırmaz, aksine karakterlerin güvensiz çalışma ve sosyal yabancılaşma deneyimlerine işaret eder. Üçlemede yer alan tüm filmler, örtük olarak Finlandiya’da 1980’lerde meydana gelen sosyal ve ekonomik değişiklikleri ele almaktadır. 1960’larda ve 1970’lerde Finlandiya, Avrupa Serbest Ticaret Birliği’nin ortak üyesi olarak hem Sovyetler Birliği hem de Batı Avrupa ülkeleriyle ticari ilişkileri olduğundan, başarılı dış politikası sayesinde önemli bir ekonomik refah yaşamıştır. Devletin verdiği iş yardımları, iş yerlerine yönelik ekonomik destekler ve sosyal refah, dönemin Finlandiya’sının ekonomik olarak refah yaşamasındaki temel etmenlerdir. Ülkenin Soğuk Savaş sürecindeki tarafsızlığı, Sovyetler Birliği ile olan özel ilişkiler kurmasını ve aynı zamanda diğer önemli Avrupa ekonomileriyle ekonomik ortaklıklar yaratmasını sağlamıştır.³³⁴

1980’lerde ise Finlandiya Batı ülkelerine bakmaya başlamış ve 1987’de seçilen Harri Holkeri hükümeti ile ekonomiyi sanayisizleştirme ve neo-liberal politikaları uygulamak adına kontrollü bir yapısal değişime geçmiştir. 1989’a gelindiğinde ise Finlandiya ekonomisinin gelişmesi durmuş ve bu durum 1990’larda uzun bir resesyona yol açmıştır. 1991 yılında da Sovyetler Birliği’nin çöküşünün ardından ihracattaki düşüş nedeniyle ekonomik durgunluk artmıştır.³³⁵

Proletarya Üçlemesi, bu önemli ekonomik değişimler sırasında çekilmiştir. Bu nedenle, dönemin ekonomik yapısını doğrudan yansıtan filmlerdir. Özellikle *Varjoja paratiisissa* ve *Ariel*’de dönemin izleri açıkça görülmektedir. Bu iki filmde de işçi sınıfından gelen karakterler, sosyal güvencesizlik ve esnek çalışma nedeniyle mağdurdur. Ilona, Irmeli ve Taisto iş gücü piyasasındaki değişimlerle uzlaşan işçilerin adeta birer

³³³ Pietari Kääpä, age, 103.

³³⁴ Angelos Koutsourakis, “The Cultural Techniques of Gesture in Aki Kaurismäki’s Proletarian Trilogy”, Thomas Austin (ed), *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements* içinde (117 – 136), New York: Bloomsbury, 2018, s.120.

³³⁵ Angelos Koutsourakis, age, s.121.

örnekleridir. Daha da önemlisi, filmlerde kamu kurumlarına yönelik güvensizlik de (Taisto'nun duruşması örneğinde olduğu gibi) hissedilmektedir. Eski nesil işçi sınıfının üyeleri, yeni piyasa gerçeğine uyum sağlayamamaktadır, Nikander'in meslektaşının ölümü, Taisto'nun babasının intiharı, Iris'in işsiz ve asalak ebeveynleri bu durumun en büyük kanıtıdır. Bu filmlerdeki karakterler, zamanın sosyal çevresiyle tam olarak bütünleşmiş görünmezler ve değişen ekonomik tabloya uyum sağlayamazlar. Yabancılaşan emeğin bu durumdaki rolü büyüktür. Karakterlerin mekanize bir şekilde dahil oldukları emek süreci, onları özel hayatlarında da takip eder.

Varjoja paratiisissa'nın açılış sahnesi iyi bir örnek teşkil eder. Film, içeri giren bir grup işçiyi gösterir ve kamera sonunda Nikander ve iş arkadaşına odaklanır. Aşağıdakiler, çöp kutularını mekanik olarak boşaltırken ikisinin görüntüleri arkada duyulan müziğin de etkisiyle ritmik bir şekilde izlenir. Bir noktada, iş gerçekleştirmeye dönük sahneler kesilir ve kamera, her iki karakterin de öğle yemeği yediği bir restorana geçer. Karakterler hala çalışıyormuş gibi mekanik bir şekilde yemek yemekte ve diyalog kurmamaktadır. Hemen ardından gelen sahnede kamera, çalışma rutinlerinden sahnelere tekrar odaklanır. Çalışmanın tekrarlayan görüntüleri ve eylem sırasında yapılan aynı mekanik davranışlar karakterlerin işlerine yabancılaşmalarına işaret etmektedir, ancak önemli olan bu yabancılaşma duygusunun karakterlerin boş zaman aktivitelerinde de kaldığı yerden devam etmesidir. Bunlar, otomatik çalışma ve yabancılaşma etkilerinin, karakterlerin kişisel yaşamlarında ortadan kaldırılamadığının işaretleridir.³³⁶

Kivimäki'ye göre genel olarak, Kaurismäki'nin sosyal sınıflara, özellikle işçi sınıfına ve çevresine ilişkin anlayışı, oldukça geleneksel ve erkeksi olarak görülebilir. Kent merkezi ile çevre arasındaki ara sokaklar, limanlar ve çorak arazilerin Kaurismäki filmlerinde işçi sınıfının hayatını sürdürdüğü yerlerdir. Kahramanlar hiçbir zaman şehirlerde yaygın olan blok apartman dairelerinde yaşamazlar. Yönetmenin filmlerinde geleneksel olarak, büyük makineler, tekerlekler ve montaj hatları modern yaşamın temel görüntülerini oluşturur. Kivimäki, bu durumun filmlerin görüntülerini geleneksel olarak erkeklerin egemen olduğu yaşam alanlarına bağladığını ifade eder. Filmlerde makinelerin romantikleştirilmesi sayesinde bakıcılık, hemşirelik ve ofis işleri gibi geleneksel olarak

³³⁶ Angelos Koutsourakis, age, s.121.

kadın ağırlıklı alanların modern yaşamındaki önemini bulanıklaştırılır. Genel olarak, Kaurismäki'nin filmlerinde meslek seçimi çok sınırlıdır, filmlerde dadı, hemşire, büro memuru veya çağrı merkezi çalışanı yoktur.³³⁷ Bu nedenle Kaurismäki'nin orta sınıfla bağdaşan meslek türlerinden ziyade, geleneksel mavi yakalı işçi sınıfına odaklandığı ifade edilebilir.

Kaurismäki'nin filmleri özellikle 1985 yılına kadar, Fin sinemasına getirdiği yeni anlatım biçimleri ve teknikleriyle Finlandiya'da önemli bir ilgiyle karşılanmış ve olumlu tepkiler almıştır. Bu durum Proletarya Üçlemesi ile devam etmiştir. Fakat çalışmanın önceki bölümlerinde de işlendiği gibi yönetmenin sinemasındaki ulus ötesi nitelikler sebebiyle Proletarya Üçlemesi de ulusal sinema tartışmalarının odak noktasında olmuştur. *Varjoja Paratiisissa*, ulusal bir film olarak yorumlanmasına varan tartışmalar, filmin milliyetçi özellikler taşıdığını söyleyecek kadar ilerlemiştir. Bu tespiti sağlayan en önemli etmenlerden birisi ise Nikander karakterinin davranış kalıplarıdır. İletişim sorunları ve seyirciye sevimli gelebilecek çaresizliği ile Fin kimliğinin bir parçası olarak görülebilen Nikander, bu özellikleriyle Finlandiya'da Fin kimliğine uygun bir karakter olarak sahiplenildiği söylenebilir. Ayrıca bu tür klişeleşmiş kimlik temsillerinin devamında, filmin de Fin ruhuna ve yaşam tarzına değindiği, Fin eleştirmenler tarafından ileri sürülmüştür.

Kääpä'ya göre, Fin kimliğinin bu tür nitelendirmeleri ağırlıklı olarak etnik kökenlere bağlı sembollere dayansa da diğer eleştirmenler filmin ana akım sinemadan önemli ölçüde farklı bir yapıya sahip olduğunu kabul etmişlerdir. Kaurismäki'nin sunduğu Fin kimliğine ek olarak, Proletarya Üçlemesi filmleri dışarıdan ve öz eleştirel bir bakış açısı içermektedir. Bu eleştirel uzaklık, Fin izleyiciye sınıf temelli bir gerçeklikten ziyade, çalışan bir kişiye kabul edilemez derecede korkunç bir şekilde muamele edilen Finlandiya topraklarında işçi olmanın nasıl bir şey olduğunu anlatmaktadır.³³⁸

³³⁷ Sanna Kivimäki, "Working-class girls in a welfare state: Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's Workers' Trilogy (1986-1990)", *Journal of Scandinavian Cinema* 2(1), (73-88). 2012, s.78.

³³⁸ Pietari Kääpä, age, s.121.

Proletarya Üçlemesi, Fin izleyici için dergilerin ya da diğer medya türlerinin göz alıcı kapaklarını süsleyen figürlerden ziyade, sessiz çoğunluğa, çağdaş Finlandiya'nın gerçek yüzüne, Nordik bir refah devleti görüntüsünün altında güvencesiz çalışan işçilere odaklandığı için topluma ayna tutma görevini üstlenir. Ancak Proletarya Üçlemesi'nde yer alan filmlerin sadece Fin izleyici için bu görevi karşıladığını söylemek doğru olmaz.

Üçleme, evrensel bir şekilde 1990'ların ardından hızla küreselleşen ve neo-liberal politikaların saldırıları altında kalan bir dünyayı anlatır. Bu dünyada Fin işçi sınıfı sadece küçük bir parçadır, fakat önemli ve saygı duyulması gereken bir geleneği taşır. Aynı şekilde, çalışmanın önceki bölümlerinde de incelediğimiz çeşitli yönetmenler, akımlar ve gelenekler de evrensel bir işçi sınıfının mirasçısı olarak Kaurismaki'nin bir parçasını oluşturduğu bir külliyyatın unsurlarıdır. Bu külliyyat, belki de en somut şekilde Proletarya Üçlemesi'nde beyaz perdeye yansımış, Kaurismaki'nin kendine özgü mizahı ve sosyal gerçekçiliğiyle işçi sınıfına odaklanan bir sinemanın film tarihinden henüz silinmediğini izleyiciye göstermiştir.

4.4.5. *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986) Filminde İşçi Sınıfının Temsili

Varjoja paratiisissa filmi Nikander ve iş arkadaşlarının çöp kamyonlarının bulunduğu garaja girmesiyle açılır. Garaj kapısının açılmasıyla birlikte film, seyirciyi çalışma ortamına sokmaktadır. Kalabalık içeri dolarken, işçiler bir rutinin içinde, mekanik bir şekilde işlerini halledip, araçlarına yol alırlar. Araçların garajdan çıkışı dahi mekaniktir. Araç, kentin çeşitli bölgelerinden geçerken kamera da her yeni bölgede, kısa süreliğine de olsa o bölgenin dışsal özelliklerini (arazi, ev biçimleri, yolların bakımlı olmadığı gibi) yansıtmaya çalışır. Ekranda ise bir rutin devam etmektedir. Nikander adeta artık alışmış olduğu bir şekilde her seferinde aynı hareketlerle çöpleri araca yükler. İşçiler yine mekanik bir şekilde yemeklerin atıştırıldığı moladan sonra çalışmaya devam ederler. Günün sonunda, Nikander iş arkadaşıyla oturup onu dinler. Nikander'in iş arkadaşı, 1980'lerin ortalarında Finlandiya'da özelleştirme konusundaki çağdaş iyimserliğin somut bir örneğini vermektedir. Kendi şirketini kurmakta kararlıdır, 25 senedir aynı işi yapmakta olduğunu ve tekerlekler arasında ölmek istemeyeceğini belirtir. İşçi, işin tüm

ustalıklarını bildiğini ve bankalar ile eyalet yönetiminin onlara destek çıkacağını düşünmektedir.

Nikander iş çıkışında arabasını çalıştıramaz ve tamir ederken yaralanır. Yaralanan Nikander, bandaj almak için bir süpermarkete uğrar. Bir yandan da yere kanı damlamaktadır. Kasadayken Ilona, işine yabancılaşan birisinin ifadesiyle Nikander'e bakar fakat Nikander'in sakarlığı nedeniyle gülümser, böylece başka bir insanla olan diyalogu onu iş ortamından bir süreliğine de olsa uzaklaştırır. Bu uzaklaşma, Ilona'nın yaralı eli fark etmesiyle doruğa ulaşır. Bu sekansta iki insanın diyalog kurmasının yabancılaşmayı ortadan kaldırdığı söylenebilir. Ilona çalışmasını yarıda keserek Nikander'e yardım eder.

Günün sonunda Ilona ve çalışma arkadaşı bir depo kapısında sigara içerken görünür. Çalışma arkadaşı Ilona'yı eğlenebilecekleri bir yere davet eder. Ilona ise Fin kimliğine yakışır bir soğukla kabul eder. İş yerinin eğlenceli bir yer olmadığı, işçilerin eğlenebilecekleri bir yer arama ihtiyacı nedeniyle tespit edilebilir. Böylece çalışma ortamının sıkıcılığı, işçilerin birkaç saatliğine de olsa eğlenebilecekleri bir yerin varlığıyla zıtlık oluşturur. Nikander ise kübik bölümlere ayrılmış bir sınıfta İngilizce kursuna katılmaktadır. Kursta Nikander'in tekrarladığı cümlelerin sonunda "Oda numaranız 568." repliği duyulmaktadır. Nikander, İngilizce kursunda dahi bir otel görevlisinin, hizmet işçisinin konuklara yanıtını tekrarlamaktadır. Eğer yeni bir ülkede yeni bir iş arayışı için yabancı dil öğrendiği düşünülecekse, Nikander'in bu yeni yaşamda da bir işçi olarak hayatına devam edeceği söylenebilir. Nikander kursun ardından evine gelir. Kamera, Nikander'in yaşadığı evin dış cephesini kısa bir süreliğine de olsa gösterir. Evde, küçük bir mutfakta yemek hazırlayan Nikander'in yaşam alanı oldukça küçüktür. Ancak evde çok az eşya vardır. Bir işçinin karşılayabileceği kadar.

Nikander'in camdan dışarı bakıp yemek yiyişinin ardından kamera Ilona'yı bir dans kulübünde, oldukça sıkılmış halde bulur. Yabancı bir şekilde etrafa bakan Ilona'nın görüntüsünün ardından şehrin gece hali ekrana yansır. Ertesi gün Nikander yemek molası esnasında iş arkadaşıyla görüşmektedir. Arkadaşı teklifi düşünüp düşünmediğini sorar. Nikander ise şoförlük veya başka herhangi bir işi yapabileceği cevabını verir. İş yeni olmasına rağmen dikkat çekmesi için kurulacak şirketin sloganı bellidir: "Güvenilir Çöp

Hizmetleri, 1986'dan beri". İş arkadaşının coşkusu, ekonominin liberalleşmesi ve özelleştirilmesinin sınıf yükselişi vaadini içerdiği 1980'lerin Fin toplumunun artan burjuvazisine de değinmektedir.

İş arkadaşı, "Direksiyon başında değil, masa başında öleceğim" demesine rağmen, işe döndükten dakikalar sonra döküldükten dakikalar sonra kalp krizinden ölür. Bu ölüm, özelleştirme ve neo-liberal ekonominin cazibesi ve kapitalizmin vaatleriyle baştan çıkarılmış bireyler tarafından alınan yüksek riskli iş kararlarının doğasında var olan zayıflığı göstermek adına adeta bir metafordur. Gerçekte, neredeyse Nikander'in iş arkadaşı kapitalist başarı arzusundan dolayı cezalandırılmış gibidir, bu toplumda proletarya sınıf atlayamamaktadır. Nikander'in arkadaşının ölümüne tepkisi çok soğukkanlıdır. Sekans, kameranın çevredeki eski püskü manzarayı çerçevelemesi ile sona erer. İronik bir şekilde, işçi sermaye tarafından hem gerçek hem de metaforik düzeyde tüketilmiştir. Tam anlamıyla bedeni işini yaparken çöker ve mecazi olarak daha önce sermayeye olan inancını dile getirdiği için de ölür. Burada yabancılaştırıcı emek hem bedeni hem de hayal gücünü barındıran otomatik bir işlem olarak temsil edilmektedir

Sonraki sahnede Nikander bir lokantada alkol almaktadır. Lokantada küçük bir gösteri sunan grubun söylediği şarkı ise oldukça manidardır: "Hayat yolunda pek çok güzel şeyle karşılaşsın, ama tek bir şey var elimden kaçırdığıma üzüldüğüm..." Yeni bir iş kurma fırsatını elinden kaçırın Nikander, üzüntülü bir şekilde içkisini kafasına diker ve bir bira daha ister. Fakat garson Nikander'in içkisini tazelemek istemez. Bu sırada Nikander'in görüntüsü bir ayna vasıtasıyla seyirciye sunulmaktadır. Nikander'in mavi işçi tulumuyla içinde bulunduğu ortamla bir tezatlık oluşturduğu gün gibi aşikardır. Nikander ani bir kavga çıkarır, dükkânın kapısını kırar ve uyandığında bir hücrededir.

Hücrede birinin kendine sigara atmasıyla uyanır. Hücre kapısını çalar fakat gelen gardiyandan bir anlığına saklanır. İşini kaybedebileceğini ve daha önce hiç işe gitmemelik yapmadığını yanındaki hücre arkadaşına açıklayan Nikander, "Tasalanma. Benim hiç işim olmadı." cevabını alır. İptal olan yeni iş kurma ihtimaline ve mevcut işine rağmen Nikander, daha önce hiçbir işte çalışmamış adama şaşkınlıkla bakar. Nedenini sorduğunda bir cevap alamaz fakat ölü arkadaşının işini, adının Melartin olduğunu açıklayan arkadaşına teklif eder. Bir sonraki sahnede Melartin'in işe alındığı anlaşılır,

beraber çöp topladıkları esnada Ilona ve Nikander yeniden karşılaşır. Bakışmalarının ardından Nikander, Ilona'ya doğru yürür ve yanına oturur. Ilona, hep çöpleri kimin topladığını merak ettiğini söyler. Böylece iki işçi arasında karşılıklı bir sınıfsal bağ kurulduğu söylenebilir. İki işçi de artık birbirinden haberdardır. Nikander, Ilona'ya dışarı çıkmayı teklif eder. Ilona, 8'e kadar çalışacağını sonrasında müsait olacağını belirterek kabul eder.

Ilona ve Nikander'in bu karşılaşmasında kamera marketin eskimiş arka kapısına ve metal bir çöp konteynerine karşı çerçevesizdir. Karanlık gölgeler tarafından yutulurlar, ancak bu iki marjinal insanın birleşmesi onları gündelik toplumsal çaresizliğin sınırlarını aşmaları için güçlendirirken, ikili bir şekilde genel karmaşayı aşmayı başarır. Buna karşılık, yabancılaşmaları onları sessiz çoğunluk statüsüne geri götürür, zira bu ikili görsel olarak onları derin gölgeler içinde yutan ve mizansenin seyrekliğini vurgulayan imgelerle temsil edilmektedirler.

Nikander, Ilona'yla gerçekleşecek buluşma için mütevazı bir yemek hazırlamaktadır. Fakat Melartin, çat kapı bir ziyaretle Nikander'in yanına gelir. Nikander gergindir, Melartin'e eve dönmesi için ters cevaplar verir. Ani bir kararla Melartin evden ayrılır, Nikander takım elbisesini çıkarır ve giydikten sonra iş yerinden Ilona'yı elinde çiçekle karşılar. Nikander, ilk buluşmalarında Ilona'yı bir tombala salonuna götürür. Ilona, Nikander'in yetersiz statüsünün ve mütevazı hayatının ötesinde istekleri olduğu için filizlenen aşklarından kopar. Çiçeği teslim ettikten sonra mekândan ayrılır. Nikander peşinden geldiğinde ise ilişkilerinin yürüyemeyeceğini söyleyip Nikander'e veda eder. Eve döndüğünde ise Nikander, şarabı açar ve hazırladığı masayı eliyle yere attıktan sonra yalnız bir şekilde içmeye başlar.

Ertesi gün olduğunda garajda çöp kamyonlarının dizildiği ve Nikander'in sinirle işe geldiği görülebilmektedir. Ilona ise çalıştığı süpermarketin alt katına indikten sonra, rakip bir mağazanın açılmasıyla satışların azaldığını ve işten çıkarılacağını öğrenir. Asansörün inişi adeta bir mağaranın derinliklerine iner gibi gösterilmiştir. Yani, bir işçinin patronu tarafından görüşülmeye çağrıldığı yer, yerin derinliklerindedir. Fakat Ilona, aslında patronun kız kardeşinin yeni mezun olduğunu ve işe alınacağını

bilmektedir, bunu soğuk bir şekilde patrona açıklar. Ilona hemen ayrılması sonucunda iki haftalık ücretini alamayacağını öğrenir ve intikam amacıyla para dolu bir kutuyu çalar.

Film, ikilinin öz-değer duygusunu ve geçim yollarını korumaya çalışırken karşılaştığı seçimler ve engeller üzerinden politik bir tartışma açar. Ilona iş yeri için gereksiz bir konuma getirildiğinde, patron tarafından bunun hem bireysel eylemlerin (iş veriminin düşüklüğü vb.) hem de kapitalist vurgunculuğun entrikalarının bir sonucu olduğu öne sürülür. Ilona yalnızca geçici bir sözleşmeyle istihdam edilmiştir ve bir işten diğer işe sıçrayan insanlarla kurulan sınıfsal bağlantıyı daha da anlamlı hale getirir.

Bir benzin istasyonunda Nikander'i bulur, birbirleriyle tesadüfen karşılaşır ve sonunda yabancılaşmalarıyla birbirine bağlanan bir açık-kapalı bir ilişki geliştirirler. Beraber şehir dışında bir gezintiye çıkarlar. Nikander yolculuk öncesinde Melartin'e uğrar ve ondan para ile temiz gömlek ister. Eşiyle konuşan Melartin, kimsede para olmadığını, var olan parayla bakkal borcunun ödendiğini öğrenir ve çocuklarının kumbarasından para çalarak Nikander'e verir. Para olmayan bu evde son çare, kumbaradan çalınan paralardır.

Nikander'le Ilona bir otele giderler fakat aralarında halen bir utangaçlık vardır. Özellikle Nikander, bakışlarını çevirir. İkili bir restorana gidip yemek yemeği kararlaştırırlar. Diyaloglar kısa ve özdür. Ilona, Nikander'e kendisinden ne istediğini sorar, Nikander başta geçiştirse de Ilona'nın zorlamasıyla konuşur. "Hiç kimseden bir şey istediğim yok. Ben Nikander, eski kasap, şimdilerde yeni çöpçü. Kötü dişleri ve midesi ile, sağlam sadece karaciğeri olan birisi. Şu an söyleyebileceklerim sadece bunlardan ibaret." diyen Nikander, adeta içini boşaltır. Nikander'in eski kasap olduğunu söylemesi Matti Pellonpää'nın, Kaurismäki'nin *Hamlet Liikemaailmassa* (Hamlet Goes Business, 1987) filminde yine Nikander adlı bir kasabı canlandırmasını hatırlatır. Böylece hem Kaurismäki filmleri arasında bir bağ kurulmuş olur, hem de film evreninde Nikander karakterinin bir işten diğer işe sıçramak zorunda kalan işçilerden biri olduğu anlaşılır.

Sabah olduğunda ise ikili önce paranın olduğu kutuyu açarlar, sonrasında ise sahile giderler. Radyoda çalan şarkının sözleri yine film evreni içerisinde büyük anlam taşır: "Bana tüm verdiğin elem ve keder, ama sorun değil acıya dayanabilirim." Şarkı

devam ederken Nikander anı bir şekilde Ilona'ya sarılır ve öpüşürler. Sonraki sahnede Nikander ve Ilona arabayla eve dönmektedir. Nikander, parayı ne yapacağını soran Ilona'ya geri götürmesini tavsiye eder. Ilona hırsızlığı intikam almak için yaptığını açıklar. Bu, onun aynı sene içerisinde suçsuz yere işten üçüncü kez çıkarılışıdır. Ilona, güvencesiz çalışmanın ve patronlar tarafından yersiz bahanelerle işten çıkarılan bir işçi olarak, sistemden öfkelerini bu şekilde bir tepkiyle çıkartmaktadır. Ilona, Nikander'e Florida'ya iptal edilen seyahatini anlatır. Florida, Finlandiya'nın dönüşmekte olduğu sosyal alan türünü yani Fin kimliğinin ulus ötesi sermaye ve küresel kapitalizmin etkileriyle yüz yüze geldiği kapitalist bir toplumu yansıtmaktadır.

Ilona, eve geldiğinde polisler tarafından göz altına alınır ve daha sonra serbest bırakılır. Fakat sorgu esnasında, çalışma arkadaşlarıyla polisin iş birliği yaptığını öğrenir. Bu durum, işçi sınıfı içinde yaşanan, mevcut çalıştığı işi korumak adına aynı sosyal sınıftan olduğu işçi arkadaşını ihbar etme eylemi olarak görülebilir. Sistemin işçilere yönelttiği tehditlerden biri de budur ve Ilona bununla yüz yüze gelmiştir. Nikander, işten çıkarıldıktan sonra marketten çaldığı parayı iade etmesi için Ilona'ya yardım ettikten kısa süre sonra tekrar bir araya gelirler.

Bu sırada Ilona'da yeni bir iş bulmuştur. Ancak alt sınıf statülerinin gerçekliği, onların mütevazı mutluluğunu engellemektedir. İkinci buluşmalarında, pahalı bir restoranda akşam yemeği için giyinirler, ancak kısa süre sonra geri çevrilirler. Güzel elbiseler, Ilona ve Nikander gibi işçi sınıfından gelenlerin, zengin orta sınıfların gözünde doğuştan gelen değersizliklerini gizleyememektedir. İkili, reddedilişin ardından yol kenarında yer alan bir büfeye gelirler. Izgara kulübesini çevreleyen parlak ışık, üç renkli mavi-kırmızı-beyaz düzeni ve kulübeyi kaplayan Coca-Cola ve Shell etiketleri, bu toplumun alt sınıfı için mevcut olan kültürel seçenekler hakkında ironik bir yorum işlevi görmektedir. İkili, restorandan ziyade asıl bu büfede yemek yerken evlerinde gibidir.

Büfede Nikander ve Ilona'yı uyumlu bir ikili olarak kapsayan görüntüler, çöp toplayıcı tulumlarıyla Nikander'in artık Ilona'nın çalıştığı lüks giyim mağazasına adım atmasıyla sona erer. Patronu Ilona'yı daha uygun bir yerde görüşmeleri için uyarır. Ilona, Nikander'i sınıf kaygısı nedeniyle reddederken yalnız kalmak ister. Bu sırada filmde çiftin

Fin ulusunun sosyo-ekonomik sınırları içinde uyumlu varoluşlarına rağmen yaşanan istikrarsızlığın vurgulandığı söylenebilir.

Melartin ve eşiyle sinema girişinde Ilona'yı bekleyen Nikander, Ilona'nın gelmemesi nedeniyle filmi yalnız başına izler. Daha sonra bir bara gittiklerinde ise akli adeta orada değildir. Melartin, Nikander'e hesabı ödetir ve mekândan eşiyle birlikte ayrılır. Sabah olduğunda Ilona eve girer, Nikander güneş gözlüğünü takmış bir şekilde salonda oturmakta ve Ilona'ya bakmamaktadır. İkili ufak bir tartışmanın ardından ayrılma kararı alırlar. Nikander, üzgün bir şekilde yataktan kalkmamaya direnirken, Melartin de işe geri dönmesi için ikna etmeye çalışır. İşe dönen Nikander, yine mekanik hareketlerle kayıtsız bir şekilde işini yaparken çöplükte bulduğu bir LP'yi dinlemek için bir ses sistemi satın alarak insanlarla bağ kuramamanın eksikliğini telafi etmeye çalışır.

İşin ardından yine İngilizce kursuna giden Nikander, bir metni Fince'ye çevirirken metnin son cümlelerinin "Tuhaf. Gerçekten de tuhaf. Ve âşık olmak da bir o kadar tuhaf." olduğu duyulur. Metni dinlemek için kaseti geri sardığında aynı cümleyi tekrar dinler. Kararlı olarak, Ilona'yı bulmak için kulaklıklarını çıkarıp kursu terk eder. Tutumundaki bu değişim, Ilona'yla görüşmesi esnasında, yeni patronunun Ilona'ya eşlik etmesine rağmen sohbeti başlatması ve Ilona'yı kız kardeşini görmek için bir yolculuğa davet etmesiyle açıkça görülebilir. Ilona onu reddettiğinde, sigarasını yere atar ve film boyunca görülmeyen derecede kendinden emin bir tavırla İngilizce olarak "Görüşürüz" diye karşılık verir ve oradan ayrılır. Bir sonraki sahnede ise kız kardeşiyle beraber otururlar ve içeri geçerler.

Sonraki sahnede Ilona, Nikander'le giremediği restoranda patronuyla yemek yemektedir. Ilona, gitmesi gerektiğini hissettiğini açıklayarak oradan ayrılır. Nikander ise, Ilona'nın bulunduğu restoranın aksine alt tabakaların olduğu bir birahane de içmektedir. Ilona, Nikander'in evine gelir, koltuğa oturur ve yeni alınmış ses sistemini fark eder. Ilona, plağı çalıştırıp müzik dinlemeye başlarken Nikander de izbe bir yerden geçerken serseriler tarafından darp edilir. Sabah olduğunda plak bitmiştir, Ilona uyanır ve çantasını alıp evden ayrılır. Yaralanan Nikander ise başka bir çöp toplayıcı tarafından bulunur ve hastaneye kaldırılır. İlk ziyaretçisi Melartin'dir. Nikander'in iç kanama

tehlikesi bulunduğu için hastaneden henüz ayrılamamaktadır fakat Melartin'le Ilona'ya dair konularının ardından giysilerini alıp hastaneyi terk eder.

Hastaneden çıkan Nikander, Ilona'nun çalıştığı yere gelip onu götürmeye geldiğini söyler. Kısa bir konuşmanın ardından Nikander, Ilona'yı başka bir iş bulabileceğine ve ikisinin de geçimini sağlayabileceğine ikna eder. İkna olan Ilona, nereye gideceklerini sorduğunda Nikander'in yanıtı Estonya'nın başkenti olan Tallinn'dir. Melartin'in kullandığı çöp kamyonu ile onları Estonya'ya götürecek gemiye doğru giderler. Gemi S.S.C.B.'nin işareti olan orak-çekiç amblemini taşımaktadır. İkili Melartin'le vedalaştıktan sonra gemiye binerler. Filmin sonunda ikili, nihayetinde mutluluk arayışı için Estonya'ya seyahat ederken onları reddeden toplumu reddetmeyi seçmiştir. Ilona ve Nikander'in 1986'daki ekonomik ve siyasi açıdan istikrarsız olan Estonya'da iyi şartlarda yaşama olasılıkları düşük olduğu için aslında filmin sonunun ironik bir anlam taşıdığı söylenebilir. Fakat yine de bu tercihin onlar açısından Fin ulusunun kısıtlayıcı yönlerinden daha iyi bir seçenek olduğu düşünülebilir.

Kääpä'ya göre filmin sonu, sınıf ilişkilerinin eleştirel tasviri, Fin toplumunun aşamalı neo-liberalleşmesi, ulusun ortak yapısından dışlanma ve gerçekçiliğin varoluşsal krizin bir metaforunu yansıtmadaki rolü gibi birçok unsurları bir araya getirir. Film, sessiz çoğunluğu oluşturan sıradan Finler için, Finlandiya sınırları dışındaki yaşamın tercih edilen ana seçenek olduğunu öne sürüyor gibi gözükmektedir. Filmin, Fin ulusunun ve onun mevcut politik-ekonomik tercihlerinin ancak nüfusunun önemli bir bölümünü dışlayarak başarılı olabileceğini öne sürdüğünü ifade eden Kääpä, filmin en sert biçimiyle bir politik sinema örneği olduğunu vurgular.³³⁹

Varjoja paratiisissa, her yanıyla 1980'lerin sonundan itibaren bir çöküş dönemine giren dünya ekonomisinin geleneksel işçi sınıfı üzerindeki etkilerini yansıtan bir işçi filmi örneğidir. Finlandiya'nın içine girdiği ekonomik resesyona, önceki yıllarda refah içinde yaşayan bir Nordik ulus-devleti olarak görülen ülkenin işçi sınıfının yapısını ve kimliğini kökünden değiştirmiştir. Filmde işçi sınıfının temsili, geleneksel işçi sınıfının temsili üzerinden gerçekleşir. Filmde hizmet sektörüne dair detaylar bulunsada

³³⁹ Pietari Kääpä, age, s.110.

(Ilona'nın çalıştığı lüks mağaza, süpermarket gibi) sınıf kimliği üzerinden odaklanılan nokta, Nikander ve arkadaşlarının gerçekleştirdiği çöp toplayıcılığıdır. Filmde çöp toplayıcılığı, filmin geçtiği şehir olan Helsinki'nin farklı bölgelerinin gösterilmesi amacıyla da kullanılmıştır. Çöp arabasının şehir içindeki seyri vasıtasıyla kamera, Helsinki'nin uzaktan ve yakından birçok görüntüsünü seyirciyle buluşturur. Çalışma ortamından ve gündelik yaşantıdan izleyiciye sunulan görüntüler ise, her ne kadar soğuk ve sessiz Fin stereotipine uysalar da Nikander ve Ilona ile empatik bir bağ kurulabilmesinin yolunu açar.

Filmde, işçi sınıfına mensup karakterler iş yerlerinde ve çalışma eylemini gerçekleştirirken görünmektedir. Özellikle Nikander'in çalışma ortamı, arkadaşları, günlük rutini gibi belirli öğeler filmde açıklıkla gösterilmiş, Ilona'nın çalıştığı süpermarket ve mağaza ise kısa çekimlerle de olsa izleyiciye aktarılmıştır. Bu nedenle filmin, işçi sınıfının hem emeğini ücret karşılığında sattığı çalışma alanlarından hem de gündelik yaşantısından kesitler sunarak, işçi sınıfını yaşantısı hakkında bir kolaj sunduğu söylenebilir. Ancak filmde işçi sınıfının temsili, yalnızca işin ve iş eyleminin gerçekleştiği alanlarla sınırlıdır. Bir yandan da çoğunlukla yaptığı işe yabancılaşan ve mekanik davranışlarla yabancılaştığı bir eylemi yapmaya devam eden işçi faaliyetleri dikkat çekmektedir. Objektif bir şekilde kamera çalışma alanlarına odaklansa da işçi sınıfı üyesi karakterler, sistemi değiştirme veya eleştirme yollarını tercih etmezler. Politik değillerdir, sadece sıradan insanlardır. Nikander'in restoranda Ilona'ya sıradan bir insan olduğunu anlatmaya çalıştığı sahne, bu durumun en iyi örneklerinden biridir. Nikander'in yeni bir iş kurmaya çalışan fakat kalp krizinden hayatını kaybeden arkadaşı ise sisteme yönelik, proletaryanın asla sınıf atlayamayacağına ve buna dair bir çaba gösterse bile sonuç alamayacağına dair bir metaforudur. Bu metafor, aslında filmin tamamına yayılmaktadır. Nikander'in İngilizce eğitim aldığı kursta çevirdiği metinler, bir otel hizmetlisinin çalışma alanında yapmak zorunda olduğu konuşmalardır. Aynı şekilde bu metafor, filmin sonunda görülen kaçış tercihini de anlamlı kılmaktadır.

Kaurismäki'nin bu filminde işçi sınıftan gelen karakterler sistemi sorgulamazlar veya sınıfsal bir çözüm yolu üretmeye yanaşmazlar. Kendilerine dair kısıtlı ama özgür bir alan yaratmaya, bu alanda kalmaya yönelik tercihlerde bulunurlar. Fakat

bu tercihlerin de sistem tarafından engellendiği görülebilmektedir. İşinde kalmaya çalışsa da patronun kız kardeşinin çalışması için Ilona işten adaletsiz bir şekilde çıkarılır. Daha sonrasında ise lüks mağazada çalıştığı sırada, patronunun kendisinden romantik bir ilişkiye başlama talebi olduğu anlaşılınca, işçi tulumuyla mağazaya gelen Nikander kovulmaktadır. Fakat karakterler yine de en azından kendileri için bir kaçış yolunun peşinde düşmektedirler. Filmin anlatısında, karakterlerin değişen ve misafirperver olmayan sosyal çevreye rağmen, kurumsal işlev bozuklukları, baskıcı çalışma koşulları ve yapısal eşitsizliklerle başa çıkmalarına yardımcı olabilecek kişilerarası ilişkileri başlatabileceğine dair temelde romantik bir iyimserlik vardır. Filmdeki ana karakterler Ilona ve Nikander, baskıcı koşulları kendi çıkarlarına göre değiştirebileceklerine inanma eğilimindedir.

Son olarak, filmin sonunun işçi sınıfından gelen iki bireyin, romantik ve iyimser özellikler taşıyan kurtuluşuna işaret ettiği söylenebilir. Bu durum her ne kadar var olan sistemden bir kaçış olarak gözükse de böyle bir son işçi sınıfının gelecek mücadelelerine dair umut taşımaktadır. Zira, sistemle uzlaşmama yolunu tercih eden ve bu uğurda yaşadıkları ülkeyi değiştirip daha iyi bir hayat arayışı için yola düşen bireyler, bütün bir işçi sınıfı için olmasa da bireysel açıdan bir umut vaat eder. Böylece karakterler, yalnızca birer “kaybeden” değil, aynı zamanda neo-liberal politikaların baskısı altında ezilen, işten çıkarılan ve umutları söndürülmeye çalışılan ve işçi olduğunun farkında olan ama büyük bir mücadeleden uzak kalmayı tercih ederek kendi çıkarlarıyla hareket eden gerçek, sıradan insanlar olarak tanımlanabilirler.

4.4.6. *Ariel* (1988) Filminde İşçi Sınıfının Temsili

Ariel, Finlandiya'nın kuzeyinde bir madenci olan ve ailesinin çalıştığı madenim 'kontrollü yeniden yapılanma' nedeniyle kapatılmasıyla işsiz kalan Taisto'nun hikayesini anlatır. Filmin açılış sahnesinde madenciler her katın ışıklarını kapatarak yukarı çıkarlar ve kendilerini bekleyen diğer işçilerin arasında katılırlar. Taisto sigarasını yaktıktan sonra, yaşlı bir işçi yıllar boyunca çalışmış oldukları madeni kontrollü bir şekilde patlatır. Madenin sireni son kez çalar ve susar, ardından bütün işçiler yavaşça madenin girişinden çıkarak orayı terk ederler. Taisto, hazırlandıktan sonra maden ekipmanlarını

çöpe atarak işçilerin soyunma odasından ayrılır. İş ekipmanlarının çöpe atılışı emek sürecinin bitişini simgelemekte ve Taisto için işsizliğin başlangıcını imlemektedir.

Madenden ayrılışın ardından Taisto ve babasının bir lokantada oturup sohbet ettikleri görülür. Sohbet sırasında baba, yaşadıkları yerde ekmek parası kazanmaya çalışmanın artık bir anlamı olmadığını, bu nedenle Taisto'nun arabayı alıp orayı terk etmesini salık verir. Sohbetin bitiminde baba lavaboya girmeden önce bıktığını ve canına tak ettiğini ancak Taisto'nun aynı şekilde yaşamaması gerektiğini söyler. Sonrasında ise kıyafetinden çıkardığı silahla lavaboya girer. Kamera Taisto'ya döndüğünde bir el silah sesi duyulur. Silah sesini duymasına rağmen aceleci olmayan tavırlarla içeri giren Taisto, babasının cansız bedeniyile karşılaşır.

Taisto'nun babasının gerçekleştirdiği intihar eyleminin Fin toplumunun 1960'larda ve 1970'lerde geleneksel kırsal yaşam biçimlerinin yavaş yavaş yok olması ve nüfusun büyük bir kısmının büyük şehirlere taşınması nedeniyle yaşanan büyük sosyal değişimlerin ironik bir yorumu olarak işlev görmektedir. Bir yandan da babanın, aynı Taisto'nun iş ekipmanlarını çöpe atması gibi, işsiz kaldığı için kendi bedenini işlevsiz görerek intihar yolunu tercih ettiği, değişen sosyal yapı içerisinde bir birey olarak artık bir anlamının kalmaması nedeniyle yaşamından vazgeçtiği söylenebilir.

Bir sonraki sahnede ise babası tarafından kendisine teslim edilen arabayı, çatısı olmayan bir Cadillac'ı alan Taisto'nun, arabayla terk edişinin ardından derme çatma garajın yıkıldığı görülmektedir. Bu durum adeta Taisto'nun artık arkasında ona ait bir şeyi kalmadığının ve bildiği hayatın yıkıldığının bir metaforudur. Filmde, Finlandiya'nın çelişkili ve heterojen kompozisyonunun betimlemesinde ulus ötesi faktörler büyük rol oynamaktadır. Taisto, çatısı olmayan bir Cadillac ile deri bir ceket ve kovboy çizmeleri giymiş olarak yolculuğa çıkmıştır. Karakterin imajı, Finlandiya'da kışı geçiren bir Fin'den ziyade, adeta bir müzik yıldızını çağrıştırır. Taisto'nun yolculuğu esnasında kamera, Fin kırsalının da bir panoramasını sunar. Kırsal kesim karlar altındadır ve herhangi bir hayat belirtisi yoktur.

Taisto'nun kente olan yolculuğu, şehrin gece halinin ekrana yansması ve Taisto'nun arabayla bir büfe kenarında durmasıyla sona erer. Taisto büfeye yaklaşır

hamburger ister, bu sırada bir yandan da iki serseri tarafından izlenmektedir. Yemek yediği sırada Taisto'nun yanına gelen serseriler, arabanın teknik bilgilerini sorarak Taisto'yu kaputu açmaya ikna ederler. Kaput açılır açılmaz ise Taisto'nun ensesine mekanik bir şekilde cam şişeyle vuran serseriler, cüzdanındaki parayı çaldıktan sonra kaçarlar. Taisto, saldırıya uğradığında ve geceyi şehrin göbeğinde kimsenin olmadığı bir arazide geçirmek zorunda kaldığında şehrin karanlık yüzü beyaz perdeye yansır. Uyandığında yaralıdır ancak ilk işi sigara yakmaya çalışmak olur.

Sabah olduğunda ise Taisto, Cadillac'ıyla birlikte iş aramak için limana gelmiştir. Burada isimler okunur, okunan isimler işe alınır fakat Taisto'nun adı listelerde geçmez. Ancak işveren tarafından rastgele üç kişi daha seçilir ve Taisto da böylece işe kabul edilmiş olur. Taisto, ulus-devletin refah işlevlerinin dışında var olan alt sınıfın bir parçası haline gelir. Tersanelerde asgari ücretten daha düşük bir ücretle geçici işlere başvurur, ancak bu durum patronunun elbette Taisto da dahil olmak üzere yasadışı işçi çalıştırdığı için tutuklanmasıyla sona erer. Böylece, Taisto, özelleştirilen bir refah devletinin ortasında kontrolsüz özelleştirmenin ürettiği bir sömürü sisteminin kurbanı olarak sosyo-ekonomik boşluğa düşer. Bu durumun artık genel bir kural haline geldiği, Taisto'nun çöpten bulduğu paltonun forklift tarafından ezilen Makkonen isimli bir işçiye ait olduğunun anlaşılmasıyla iyice gün yüzüne çıkar. Kendinden önceki işçinin kaybında, Taisto yaralanacak veya hayatını kaybedecek olan yeni bir aday olarak öncekinin yerini alır. Geri kalan işçiler ise Taisto'nun radyosunu ödünç alıp, iş bitiminin ardından alkol alıp şarkı dinleyerek yorucu günün stresini atmaktadırlar. Taisto'nun kalabileceği bir yer önerisini ise yine işçiler tarafından yapılır ve araca atlayarak onu gideceği yere bırakırlar.

İşçilerin önerdiği yer, alt tabakalardan gelen insanların kaldığı bir pansiyondur. Taisto fiyat sorduğunda, resepsiyonist tarafından “Yataklı mı yataksız mı?” sorusu yöneltilir. Yataksız alan daha ucuzdur. Taisto'nun karşısına böyle bir tercihin çıkması, Finlandiya'nın işçi sınıfına sunduğu imkanların acımasızlığı göstermektedir. İşten yorgun argın dönen işçiler için bir yatakta uzanıp dinlenmek bile adeta bir lükstür. Pansiyonun içi oldukça kalabalıktır. Asker koğuşlarındaki gibi yatakların arasında işçilerin eşyalarının olduğu dolap (bazılarında dolap bile yoktur) yer almaktadır ve bir kişinin yaşama alanının oldukça sınırlı olduğu görülmektedir.

Sabah olduğunda Taisto'nun gazeteden iş ilanlarına bakıp, uygun olabilecekleri işaretlediği anlaşılır. Taisto, yüzünü yıkadıktan ve saçlarını düzenledikten sonra dışarı çıkar ve bir barda aşırı (ancak Fin kimliğiyle uyumlu bir şekilde) alkol tüketir. Sarhoş bir şekilde sokaklarda yürüyen Taisto, yatağının üstüne asmak için devlet kurumu binasından çaldığı Finlandiya Devlet Başkanı Urho Kekkonen'in portresiyle pansiyona geri döner. Taisto portreyi duvarda yer alan Hz. İsa resminin tam yanına yerleştirir. Portre olarak Kekkonen'in seçilmesinde bilinçli bir tercihin varlığından söz edilebilir.

Kekkonen, devlet başkanı olarak yirmi beş yılın ardından 1981 yılında sağlık nedenleriyle cumhurbaşkanlığından istifa etmiştir. Filmde tasvir edilen neo-liberal politikalar, Kekkonen'in babacan ve korumacı politikalarıyla bir karşıtlık oluşturan ekonomik deregülasyon ile mümkün hale gelmiştir. Başkanlık portresi aynı zamanda tarihsel çelişkiler içerir. Bu tür başkanlık portreleri Finlandiya'nın 1970'li yıllarında okullarda ve devlet dairelerinde rutin olarak sergilenmektedir. Bu nedenle Taisto'nun portreye gösterdiği saygı, 1972'den başlayarak, reformdan önceki eğitim sisteminde yetişmiş bir yurttaş olduğu anlamına da gelmektedir.

Gündüz vakti kamera başta arabasıyla hızla giden Taisto'yu kadrja alırken birden işe yetişmeye çalışan Irmeli'ye odaklanır. Irmeli bir otelde temizlik görevlisi olarak çalışmaktadır. Oteldeki işlerini bitirdikten sonra, kıyafetlerini değiştirip park görevlisi olarak çalıştığı işine geçer. Taisto'nun arabasına ceza yazacağı sırada ikili ilk defa karşılaşır. Taisto, cezayı iptal etmesi için ne yapabileceğini sorar, Irmeli ise bir akşam yemeğinin her şeyi unutturacağını söyler. İkili oldukça basit gözükken akşam yemeklerini, menü tercihinin çok limitli olduğu ve siparişin bir butona basılarak verildiği büfede yerler. Onlar siparişlerini aldıkları anda büfe kepenk indirir.

Irmeli'nin evinin önüne gelen ikili, monoton, tepkisiz ve mekanik gözükken bir dizi diyalogun ardından geceyi beraber geçirirler. Irmeli bekar bir anne olduğunu söyler, Taisto böylelikle bir aile kurmak için çok uğraşmayacaklarını ifade eder. Taisto konuşma esnasında mimik kullanmaz, çok rutin bir görüşmeyi yapar gibidir. Irmeli ise Taisto'ya dair şüpheler barındırmaktadır. Gece aynı yatakta muhabbet etmeye başlayan ikili, birbirlerine isimlerini söyleyip tanışır. Irmeli, Taisto'ya arkadaşlarının ona "Tasi" kısaltmasıyla seslenip seslenmediğini sorar. Taisto'nun cevabı ise "Hiç arkadaşım yok"

olur. Irmeli'nin "Herkesin bir arkadaşı vardır" demesine karşılık, Taisto "Ben taşralıyım" yanıtını verir. Irmeli'nin yanıtı ise sadedir; "O zaman iş değişir." İkili arasında gerçekleşen bu diyalogda taşralı Taisto'nun yalnızlığı, film geçtiği aralıkta yaşanan kırsaldan kente göç olgusu ile doğrudan ilintilidir. Taisto'nun yalnızlığı aslında kırsal hayatın yalnızlığıdır, filmin başında da gösterilen hayatsız, hareketsiz kırsal yaşam Taisto üzerinden bir yalnızlık temsili sunar. Irmeli'nin bunu algılaması ise dönemin Fin yurttaşlarının yaşanan sürece dair bilgi sahibi olduğunu ve kırsal hayatın yok olmaya başladığını fark ettiklerini vurgular.

Taisto sabah uyandığında Irmeli'nin oğlunun yüzüne doğrulttuğu bir silahla uyanır. Çocuk şaka yapmıştır ve ardından Taisto'yla bir yandan çizgi roman okuyarak birlikte kahvaltı yaparlar. Çocuğun Taisto'ya yönelttiği "Sen işe gitmeyecek misin?" sorusunun ardından Taisto'yu iş ve işçi bulma kurumunda buluruz. Madencilik işlerine bakan Taisto, tam bir ilanın bilgilerini kâğıda not ederken ilan bir görevli tarafından sökülür. Ya Taisto yerine başka biri açılan ilana kabul edilmiştir ya da ilan işveren tarafından kaldırmıştır. Buna dair film bir detay sunmasa da Taisto'nun tek bildiği iş ilan madenciliğin yine ellerinin arasından kaydığı söylenebilir. Bir sonraki sahnede Taisto'nun birçok işe başvuru yaptığı görülür. Hiçbiri olumlu geçmez. Bu sırada kameranın çerçevesinde restoran mutfağı, bar, metal fabrikası gibi işçilerin emeklerini sattıkları üretim alanları gözükmektedir. Taisto, üretim araçlarının tam yanı başındadır ancak onlara bir o kadar da uzaktır.

İş görüşmelerinin ardından pansiyonda film izleyen Taisto'dan Irmeli'ye dönen kamera, Irmeli'nin diğer bir çalışma alanını, mezbahaneyi gösterir. Taisto, Irmeli'ye gece için buluşma teklif eder fakat Irmeli akşam Finlandiya Merkez Bankası'nda gece bekçisi olarak çalıştığını söyleyerek teklifi reddeder. Bu film evreninde Irmeli'nin çalıştığını anladığımız dördüncü işidir. Irmeli, paraya ihtiyacı olduğunu ve evdeki tüm mobilyaları taksitle aldığını belirtir. Taksitler birkaç seneye bitecektir ancak bu taksitlerin ödenmesi için aynı süre boyunca Irmeli'nin birkaç farklı işte birden çalışacağı da tespit edilebilir. 1980'lerin Helsinki'sinde neo-liberal politikalarla birlikte İrmeli gibi insanların, kolay kredi alarak iştahlı bir tüketici haline geldikleri söylenebilir. Ancak bu harcamalar borç ödemelerine ayak uydurmak için birden fazla işte çalışmayı gerektirir. Bir yandan da

Taisto'nun kendi çalışma alanı olan endüstriyel işlerin artık var olmadığı da karakterin iş arayışı sürecinde açık bir şekilde gözükmeğindedir. Madencilik ilanlarının olduğu panoda tek bir kağıt parçası asılıdır, o da kısa bir süre sonra görevli tarafından indirilir. Taisto ve Irmeli özelinde Finlandiya'nın içinden geçtiği ekonomik ve politik süreçleri temsil ettiğini söyleyebildiğimiz filmde, geleneksel işçi sınıfının kırsal kesimle birlikte yok olmaya başladığını ve güvencesiz, esnek çalışmanın işçi sınıfının emek süreçlerini değiştirdiğini anlayabiliriz. Finlandiya'yla beraber işçi sınıfının da dönüşmeye başladığı gerçekliğinin, aslında bu sekansların tamamının altındaki ana unsur olduğu söylenebilir.

Taisto pansiyonun ücretini ödeyemediği için eşyalarıyla birlikte oradan atılır ve park yerinde arabada kalmaya başlar. Bu sahnelerde dikkat çeken bir ayrıntı yer almaktadır. Taisto araba uzanmış bir şekilde sigara içerken, bir yandan da elindeki müzik kutusunu çalıştırmaya başlar. Müzik kutusunda yükselen ses, dünya proletaryasının marşı olarak kabul edilen "Enternasyonal"dir. İşçi sınıfının bir üyesi olarak Taisto'nun bu marşı evsiz, işsiz bir insan için belki de en umutsuz anda dinlemesinin yönetmenin ironik bir umut arayışına işaret ettiğini gösterir.

Taisto artık son çare olarak arabasını satmaya karar verir. Ancak araba hala değerli olmasına rağmen arabayı satın alan kişi Taisto'yu arabanın değerinden çok daha düşük bir fiyata ikna eder. Arabayı orada bırakan Taisto, sabah parasını almaya gelmek için alıcıyla sözleşir. Bir sonraki sahnede Taisto bir kafede oturmuştur. Sigara izmaritlerini içmeye çalışırken, kafenin camından dışarıda kendisine doğru gelen bir kişiyi görür ve şaşırır. Bu kişi, şehre ilk geldiği gün parasını çalan serserilerden birisidir. Adamın peşinden koşar ve yakalar. İkili arasında kavga çıkar. Bir güvenlik kamerasının olayların kaydını tutmasına rağmen serseri, Taisto'ya bıçakla saldırır. Taisto hırsız yere yığılar fakat tam o sırada polisler tarafından tutuklanır.

Bir sonraki sahnede Taisto'nun fiili saldırı, gaspa teşebbüs, tehlikeli silah bulundurma ve polise karşı direnme suçlarından 1 yıl 11 ay hapis cezası aldığı görülür. Karar, ceza hukukundan birçok anlaşılmayan madde ve sayının Taisto'ya aktarılmasından sonra işlevsel hale gelir. Cezasını hemen çekmeye başlayacaktır, hapishaneye götürülmeden önce son bir kez Irmeli'ye bakar. Hapishaneye vardığında Taisto'ya durumuyla ilgili bir dizi soru sorulur. Filmin başında kaybettiği mesleği ve fiziksel

ağırlığı cevabını verebileceği yegâne sorulardır. Onu ulusa bağlayan tek şey, Ariel'de yozlaşmış veya bürokratik olarak tasvir edilen hukuki boyutları ve aygıtlarıdır.

Vatandaşların ulusal kimliklerini ifade ettikleri yer olan devlet, Taisto'nun kimliğini olumsuzlayan bir yapıdır. Ariel'de devlet bürokrasisi işlevsizdir, Taisti'yi kendi sınırlayıcı sisteminin ötesine geçmeye teşvik eder. Devletin bu şekilde temsilinin ulusal bir eleştirinin parçası olduğu söylenebilir. Irmeli ile tanışarak marjinal varoluşundan bir çıkış yolu bulan Taisto'ya Finlandiya devletinin verdiği karşılık, haksız yere hapsedilmesi ve Irmeli'yle mutlu olabilme ihtimallerini ortadan kaldırmaktır. Taisto için artık tek çıkışı yolunun, devlet kurumlarından ve ulusun fiziksel (coğrafi) sınırlarından bir kaçış olduğu görülebilir. Boş cüzdanını teslim edip hazırlandıktan sonra Taisto, yeni arkadaşı Mikkonen ile kalacağı küçük bir hücreye getirilir. Taisto, hapisanede metal işçisi olarak görev alır. Aradığı iş, özgürlüğünün kendinden alındığı bir mekandadır.

Kamera hapisaneden çıkar ve Irmeli'yi mezbahannede çalışırken gösterir. Sahnenin devamında ise kamera bu sefer makine başında çalışan Taisto'yu gösterir. Makineden çalışma sürecinin sonunda bir yüzük çıkar. Yüzüğü alan Taisto ziyaretçisi olduğu bilgisini alır. Irmeli onu ziyarete gelmiştir. Oğluyla beraber gelen Irmeli, çocuğu uzaklaştırdıktan sonra Taisto'nun evlenme teklifini kabul eder ve ilk fırsatta yanına geleceğini söyler.

Hücrede Mikkonen'le sohbet eden Taisto, hapisaneden kaçmayı planladığı açıklar. Mikkonen ise daha önce birçok kişinin kaçtığını fakat hepsinin geri getirildiğini söyler. Kaçanlar ya İsveç'e gitmişlerdir ya da en yakın bara gidip kafayı çekmişlerdir. Bu nedenle Taisto'ya daha uzağa, İtalya'ya ya da Afrika'ya gitmesini tavsiye eder. Taisto'nun aklında ise Brezilya ya da Meksika'ya gitmek vardır. Ancak Mikkonen, pasaport ve gemi ayarlamak için oldukça yüksek bir meblağı gözden çıkarmaları gerektiğini de ekler. Ayrıca gemiyle yolculuk etmenin kendine has ölüm riskleri de vardır. İkili, yeni bir yaşam kurmak için ölümü dahi göze alarak karar verir, kaçış için gün saymaktadırlar. Irmeli'nin oğluyla sahile gittiği sahnede de bu kaçışa dair bir gönderme yer alır. Çocuğun okuduğu çizgi romanda süper kahraman hapisaneden demir parmaklıkları sökerek çıkmaktadır. Çocuk, çizgi romanı annesine de gösterir. Böylece

Irmeli ve Taisto'nun birbirlerinden habersiz aynı planı yapmaya başladıkları ifade edilebilir.

Taisto, kendisine hakaret eden bir gardiyanı dövdüğü için ceza alır. Bu sırada hapis haneye ziyarete gelen Irmeli ise Taisto'yla görüşemez fakat ona ulaşması için bir doğum günü pastası ve kitap yollar. Mikkonen hediyeleri teslim alır ve pastayı yemeye başlar. Kısa bir süre sonra Taisto hüccesine geri döner, Mikkonen'in doğum gününü kutlamasına şaşırır ve doğum gününün kış aylarının ortasında olduğunu söyler. Hediye gelen kitabı kontrol ettiklerinde içerisinden demiri kesebilecekleri ufak bir testere çıkar. Hazırlıklar artık tamamlanmıştır. Önce testereyle demirden bir boru yaparlar, daha sonrasında da Mikkonen'in ölü taklidine inanarak içeri giren gardiyanı bayıltırlar. Güvenlik önlemlerini aşarak izlerini kaybettirirler, yolda bir dükkânın vitrinini kırarak yeni kıyafetler alırlar. Şimdiye kadar utangaç ve endişeli olarak temsil edilen Taisto, yeni giysiler ve güneş gözlükleriyle kendini giydirdikten sonra kararlı ve dinamik hale gelir. İlk işleri, Taisto'nun satılmak üzere olan arabasını geri almak olur. Arabayı satan kişi, satış fiyatını kendi verdiği ücretten çok yukarda bir fiyata satmaktadır. Böylece Taisto'yu fiyat konusunda kandırdığı anlaşılır. İkili arabaya binerler ve hızlıca uzaklaşırlar. İkinci işleri Irmeli'nin yanına gitmek olur ve bir devlet kurumunda buluşurlar. Irmeli ve Taisto, Mikkonen ve başka bir şahit bulamadıkları için güvenlik görevlisinin şahitliğinde evlenirler.

Irmeli'nin evinde kalan Taisto'yu oğlu uyarır. Polisler evin önündedir. İçeriye girdiklerinde ise Irmeli'yi ve çocuğunu korkmuş bir şekilde bulurlar fakat Taisto'nun kaçmış olduğunu fark ederler. O sırada Mikkonen ve Taisto, pasaport ve gemi bulmak için gangsterlerle görüşme yapmaktadırlar. Fiyatta anlaştıktan sonra Mikkonen, Taisto ve Irmeli'nin sahte pasaportları hazırlanmaya başlanır. Ancak para daha sonra verilecektir.

Parayı bulmak için Taisto ve Mikkonen gangsterlerle birlikte bir soygun planlarlar. Soygun başarıyla tamamlanır, gereken para bulunmuştur. Mikkonen, gangsterlerle yaptığı anlaşma gereği soygundan elde ettikleri parayı adamlara götürür fakat Taisto'nun arabada kalmasını ister. Gangsterler anlaşmayı bozarlar ve paranın tamamını isterler. Mikkonen gangsterleri tehdit ettiği sırada aralarından biri tarafından bıçaklanır. Taisto ise tehlikeli bir durum olduğunu fark ederek gangsterlerin yanına iner.

Aşağı indiğinde Mikkonen'i yaralı bir şekilde görür görmez gangsterleri ani bir şekilde öldürür. Mikkonen parayı alıp kaçması için Taisto'yu uyarır. Irmeli ise çocuğuna kendisini yanında götürmeyeceğini onu beklemesi gerektiğini söyler. Irmeli gibi işçi sınıfından gelen karakterlerin buldukları yerden ayrılmayı tercih ettiklerinde dahi bir fedakarlık yapmak zorunda kalmaları acı bir gerçektir. Pasaport parası çıkmadığı ya da kurulacak olan yeni yaşamın tehlikeleri bilmediği için çocuk dahi Irmeli ve Taisto tarafından arkada bırakılmak zorunda kalınır.

Taisto ve Irmeli, Mikkonen'i arabaya taşır. İkisi de Mikkonen'in hastaneye götürülmesi konusunda hemfikirdir fakat Mikkonen onları durdurur. Onlara gidecekleri gemiyle alakalı bilgiler verir. Geminin adı Ariel'dir, limandan saat onda ayrılıp Meksika'ya gidecektir. Mikkonen'in son bir isteği de vardır. Taisto ve Irmeli, kalbini çöplüğe gömmelidir. Ölmeden önce Mikkonen yanında duran düğmenin ne olduğunu merak eder ve basar. Düğme, filmin başından beri üstü açık gözüken arabayı kapatmaktadır. Bu sekans biraz zaman alır ve mizahi bir yön kazandırır. Mikkonen kalbini çöplüğe gömen Taisto ve Irmeli, çocuklarını da almaya karar verirler. Mikkonen öldüğü için bir pasaport sahipsiz kalmıştır. Mikkonen'in ölümünün Taisto ve Irmeli'ye tam anlamıyla bir aile kurmaları için son bir şans verdiği söylenebilir.

Filmin son sahnesinde, Taisto ve yeni ailesi Ariel adlı bir teknede, ulusal bir ikon olan Olavi Virta tarafından Fince söylenen ve *Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming) filminin meşhur şarkısı "Somewhere over the Rainbow" eşliğinde Finlandiya'dan kaçarken görülür. Sonunda yeni bir yaşama doğru yola çıkmışlardır.

Ariel, 1980'lerin ortalarında Fin ekonomisinin sanayi sektörünün öneminin azaldığı ve neo-liberal politikalarla birlikte ekonominin kurlsızlaştırdığı bir dönemin ürünüdür ve dönemi temsil eder. *Ariel*'in geçtiği yıllarda, devlete ait şirketler özelleştirilmeye başlanmış ve yabancı yatırımlar ilk kez Finlandiya ekonomisine dahil olmuş ve sonunda günümüze kadar devam eden yeni bir ekonomik anlayış yaratmıştır. Dönem, bazıları için bir kazanç dönemi, Taisto gibi olan diğerleri için bir değişim ve belirsizlik dönemidir. Dönemi şekillendiren ekonomik dönüşüm, filmin geçtiği yılların siyasetini ve kültürünü oluşturmuştur. Geleneksel işçi sınıfının çalışma alanları azalmış, Taisto gibi bu tür işlerde çalışan işçiler sistem tarafından dışlanmış. Sonuç olarak, *Ariel*

ekonomik değişimlere ve bu değişimlerin ortaya çıkardığı kültürel sorulara bir yanıt olarak görülmektedir.

Film, üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi geleneksel işçi sınıfını yansıtmaktadır. Ancak filmin geçtiği dönem itibariyle işçi sınıfının büyük bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Madenin yıkılışı ve kırsal kesimin yok oluşu Finlandiya'nın 1980'li yıllarda yaşadığı dönüşüme işaret etmekle birlikte aynı zamanda geleneksel işçi sınıfının da yok oluşunu işaretler. Taisto'nun kapanan madeni ve yeni dönemle uzlaşmayan babanın intiharı tercih etmesi, filmin devamında ise Irmeli'nin dört farklı işte çalışıp emeğini satması bu duruma örnek oluşturur.

Ariel'in anlatı dünyasında, zaman ve mekân birleşik değildir. Taisto, sabit bir üretim tarzına dayanan bir işten, çağdaş ve esnek bir ekonomide yaşayan bir işçi olarak işsizliğe, 1950'lerin Finlandiya'sını çağrıştıran bir evden küreselleşen bir Helsinki'ye ve Meksika'ya geçiş yapar. Filmde yer alan yerler ve zamansal terimlerin ortaya çıkma biçimleri, çağdaş Finlandiya'nın düz ve bitişik bir resmi değildir. Bunun yerine, filmdeki zaman ve mekân çelişkili ve ayrıştıdırıcıdır. Zamanın ve mekânın bu temsili, filmin nasıl küresel dolaşımı nasıl maddi olarak temsil ettiğini açıklar.

Filmde ulusa ait mekanlar olumsuz olarak sunulmaktadır. Örneğin devlet kurumları, tamamen zamanın dışında, tutarsız bir bürokratik mantığa göre işleyen distopik mekânlar olarak tasvir edilir. Devlet kurumlarının mekânları Taisto'nun kimliğini tamamen anlamsızlaştırır. Taisto'nun şekillendirdiği ilişkiler, insanlar veya nesnelere devlet için hiçbir şey ifade etmez. İşsizlik bürosuna yaptığı ziyaret, devletin Taisto'nun ait olduğu endüstriyel üretim tarzına son verdiğini gösterir. İşsizlik bürosunda iş aradığında, madencilik için ayrılan ilan panosu boştur. Bu durumun yine Taisto'nun bildiği, geleneksel işçi sınıfına ait bir mesleğin artık sona erdiğinin göstergesidir.

Sonuç olarak, *Ariel* büyük ölçekli bir ekonomik değişim geçiren Finlandiya'da yaşayan ve işçi olan sıradan insanların maceralarını anlatır. Çağdaş Finlandiya'da Ariel, küresel süreçlere entegre olan Finlandiya'nın ayrık uzaysal ve zamansal boyutunu temsil eder. Meksika'ya kaçışla temsil edilen küreselleşmeyi safça övmeyen film bunun yerine, küresel dolaşımın günlük yaşamları ve ulusal alanları nasıl değiştirdiğini kabul etmenin

gerekliliğini araştırırken, özgürleştirici ve baskıcı süreçlerin insanların yaşamlarındaki küresel dolaşımın etkileriyle nasıl iç içe geçtiğine işaret eder.³⁴⁰

4.4.7 *Tulitikkutehtaan tyttö* (The Match Factory Girl, 1990) Filminde İşçi Sınıfının Temsili

Tulitikkutehtaan Tyttö, Proletarya Üçlemesi'nin üçüncü ve son bölümünü oluşturur. *Varjoja Paratiisissa* ve *Ariel* sosyal dışlanmayı inceleyip ve uzak ülkelerde her şeyin yoluna gireceği olasılığıyla sonuçlanırken, *Tulitikkutehtaan Tyttö*'nün yaklaşımı daha distopik ve umutsuzdur. Filmin ana kahramanı Iris (Kati Outinen), Aki Kaurismäki'nin göstermeye çalıştığı ezilen proletaryanın özüdür. Iris sıradan varoluşunu, bir kibrit fabrikasında montaj hattı işçisi olarak çalışmak ile iletişimsizliğin ve karşılıklı hoşnutsuzluğun bir kural haline geldiği sıkıcı, sıkışık bir apartman dairesinde asalak ebeveynlerini desteklemek arasında dengeler.

Film, başlarken dahi karamsar bir alıntıyla açılır. Sergianne Golon'un "Countess Angelika" romanından alınan "Görünen o ki soğuktan ve açlıktan öldüler, çok uzakta ormanın içinde" cümlesi diğer iki filmden farklı olarak umutsuz bir giriş sunmaktadır. Film, serinin diğer iki filmiyle benzer bir şekilde çalışma ortamında yani bir fabrikada açılır. Üretim sürecine odaklanan kameranın mekanize edilen emeğe vurgu yaptığı söylenebilir. Ekranda ağaç tomruklarını kesen, rafine eden, kibrit üreten ve küçük kutulara koyan makineler görülmektedir. Sadece 3,5 dakikalık ekran süresinden sonra kamera ana karakter Iris'e odaklanmaya başlar fakat bu odaklanmada da Iris'in vücudunun sadece alt kısmı ekrana yansır. Karakterin kendisini çevreleyen makinenin bir parçasıymış gibi filme alınmıştır. Iris'in yüzünü gördüğümüzde ise montaj hattındaki kibrit kutularını inceleyen ve düzenleyen bir dizi mekanize hareketi tekrar ettiği anlaşılır. Iris'in arkasında ise, hiyerarşide daha yüksek bir konumda olduğu anlaşılan bir işçi onu kayıtsız bir şekilde gözlemlemektedir. Iris'in emek sürecine yabancılaştığı, mimiksiz yüz ifadesinden ve hareketlerinin mekanikliğinden anlaşılabilir. Iris ve onun amiri dışında çerçevede gözükken başka bir işçinin olmaması ise çarpıcıdır. Böylece işçilerin

³⁴⁰ Andrew Nestingen, "Leaving home: global circulation and Aki Kaurismäki's *Ariel*", Andrew Nestingen (ed.), *In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts* (96 – 115) içinde, Special Issue of Journal of Finnish Studies, 8(2), Aralık 2004, s.112.

makinelere gölgesinde kaldığı bir çalışma alanıyla karşılaşılır. Bu durum ise geleneksel mavi yakalı işlerin nihai olarak ortadan kalkması üzerine bir yorum olarak okunabilir.

Vardiya bitiminde Iris üzerini değiştirir, toplu taşımayı kullanarak evine döner. Tramvayda yolculuk ederken Iris'in bir kitap okuduğu görülmektedir. Kitap A.B.D.'li aşk romanı yazarı Sara Orwig'in Finceye çevrilmiş bir kitabıdır. Kitabın romantik türe ait olması sebebiyle Iris'in masalsi ilişkilere imrendiği ve kitabın yazarının dahil olduğu kültür nedeniyle de Amerikanvari bir aşkı aradığı söylenebilir. Bir yandan da bu durum aslında normal olarak algılanabilir, vardiyalı çalışan bir işçinin ve özellikle bir kadının toplumsal dayatmalarla kısıtlandığı düşünülürse, ev işleriyle dolu yuvasına dönmeden önce hayal kurabileceği tek anın eve dönüş yolculuğu sırasında okuduğu kitap ile başka hayali dünyalara kaçış gerçekleştirilmesi, adeta yaşamını devam ettirmesi için bir gereklilik haline dönüşür. Eve döndüğünde Iris'in annesi camda onu beklemekte ve sigara içmektedir. Üvey babasının çevresiyle kurduğu ilişki ise sıfırdır. Iris'in fabrikada yabancılaştığı emek süreci, ebeveynleriyle paylaştığı evde kendisinden gerekenleri gerçekleştirmeye devam ettiğinde yeniden üretilir. Iris sofrayı hazırlayıp yemeği servis ederken, iki anda da vücudu gösterilmez. Yine filmin başlangıcında olduğu gibi ilk önce elleri gözükür ve fabrikadaki gibi mekanik hareketlerle hizmet etmektedir. Bu durumun Iris'in evdeki emeğinin, düşük ücretli işinden daha az yabancılaşmaya yol açmadığını vurgulamaktadır. Akşam yemeği sırasında ailenin neredeyse hiç konuşmayışı da bu yabancılaşmayı iyice perçinlemektedir. Annenin Iris'in tabağına uzanıp bir et parçası almasıyla, karakterlerin birbirinden kopukluğu daha da vurgulanmaktadır.

Bundan hemen sonra gelen sahnede, üvey babası uyurken annenin 1989 yılında Çin'de gerçekleşen Tiananmen Meydanı katliamı, İran'ın dini lideri Ayetullah Humeyni'nin ölümü ve yüzlerce insanın hayatına mal olan bir tren kazasıyla ilgili haberleri kayıtsızlıkla izlediği oturma odasına dönülür. Bu kayıtsızlık, S.S.C.B.'nin çözümlüğüne oldukça yakın bir dönemde çekilen filmin, halkın kendilerini ve dünyayı ilgilendiren politik olaylara tepki verememesinin bir tezahürüdür. Her ne kadar küçücük bir evde kızlarının parasıyla da geçinseler, kapitalist sistemin iyice ayyuka çıkan hali onlarda en ufak bir ilgi uyandırmamaktadır. Böylece sadece emeğe değil, hayatın kendisine de yabancılaşan bir kuşağın izleri somut bir şekilde vurgulanır.

Haberlerin sesleri duyulmaya devam ederken kameranın sağı dönmesiyle Iris'in dışarı çıkmaya hazırlandığı gözükmektedir. Bir sonraki sahne ise Fin tangosunun melodileriyle dans edilen bir salonda açılır. Sahne, bütünleşmek ve etkileşim kurmak için salona gelen fakat ortama yabancı kaldığı anlaşılan Iris'in bakış açısından inşa edilmiştir. Iris dans etmesini beklerken kamera hareketsizdir ve melankolik bir tango olan Satumaa'yı (Peri Masalı Ülkesi) söyleyen Fin sanatçı Reijo Taipale arasında geçiş yapar. Çevresindeki diğer kadınlar teker teker dansa davet edildiğinde, sanki şarkının sözlerindeki gibi endişenin, kasvetin, yalnızlığın olmadığı bir diyara yolculuk yaparlar. Bu sırada Iris, kamera sanatçıların üzerinde sabit kalırken limonatasını yudumlamaya çalışır. Sahnenin kurulumu dansçılar, sanatçılar, doğal manzara ve Fin bayrağı dahil olmak üzere dans salonu alanı ile Iris'in özel alanı arasında keskin bir kontrast yaratmaktadır. Dans pistinin yoğun imgeleri yerine, Iris'in kamerayla boş bir duvara çerçevelenmesinin karakterle ulusal gelenekler arasında var olan derin boşluğu vurguladığı söylenebilir. Çekimlerin uzunluğu ise seyirciyi Iris'e bakmaya ve onun içinde bulunduğu kötü durumu düşünmeye zorlar. Fakat bu durum, tango eşliğiyle mutlu bir şekilde dans eden çiftlerin görüntülerine yapılan geçişle Iris'in içinde bulunduğu durumun tezatlığını da yansıtır. Çevresindeki herkes sırayla dansa kaldırılırken, Iris bir başına kalır. Daha sonrasında ise eve döner. Sabah olduğunda Iris evden ayrılır, bir parktan geçtikten sonra lokantaya girer ve bira sipariş eder. Bu an, filmin başlangıcından yaklaşık 13 dakika sonra Iris'in konuşmasının ilk kez duyulduğu andır. Lokantada dergi okumaya başlayan Iris'in okuma süreci çamaşırhanede de devam eder. Bir sonraki sahne ise Papa'nın Nordik ülkelere ziyaretinin haberiyle açılır. Haberin sesi gelmeye devam ederken Iris ütü yapmakta, ailesi ise kayıtsız bir şekilde televizyonu izlemektedir. Kamera tekrar haberlere odaklanır, bu sefer görüntüde "Meçhul Asi" olarak anılan ve Tiananmen Meydanı'nda tankların önünde durarak onların geçişini engelleyen bir protestocu vardır. Ailenin kayıtsızlığına adeta inat eden bir şekilde kamera uzun bir süre boyunca protesto eylemini göstermeye devam eder ve sonunda ekran kararır.

Filmin devamında görüntü yine Iris'in çalıştığı fabrikada gerçekleşen üretim sürecinin imajlarıyla açılır. Kamera yine Iris'in yüzünü göstermez ve karakterin elleri daha önce de olduğu gibi mekanik bir şekilde hareket ederek kibrit kutularını kontrol eder. Iris vardiya bitiminde maaşını alır. Fakat eve doğru yürürken bir vitrinde pahalı

duran bir elbiseyi fark eder ve satın alır. Iris için elbisenin öneminin büyük olduğu ifade edilebilir. Zira, dans kulüplerinde reddedilen Iris için bu kıyafet aynı zamanda başka bir sosyal statünün temsilidir. Sınıf atlamak ve beğenilmek isteyen Iris için, maaşının büyük bir kısmını verdiği bu elbise aynı zamanda güzel bir geleceğin anahtarı gibidir. Böylece yeni biriyle tanışabilecek, belki de okuduğu aşk romanlarında imrendiği çiftlerinki gibi bir ilişki yaşayabilecektir.

Eve geldiğinde tedirgindir ve elbiseyi girişteki sehpanın altına saklar. Maaşını annesine teslim eden Iris, paranın eksik olduğunu fark eden annesiyle babasının karşısında kötü duruma düşer. Elbiseyi ailesine gösteren Iris'in aldığı ilk tepki babasının "Fahişe" diyerek ona tokat atmasıdır. Annesi elbiseyi geri götürmesi gerektiğini söyler. Fakat bir sonraki sahne gece kulübünde açıldığında, Iris'in elbiseyi geri vermediği ve giydiği anlaşılır. Kendinden daha emin tavırlar sergileyen Iris, barda oturan Aarne ile bakışmaya başlar. Her halinden utangaç olduğu belli olan Iris, Aarne'nin elinden tutmasıyla gülümser ve ikili beraber dans etmeye başlar. Iris, film boyunca ilk defa mutlu gözükmemektedir fakat Aarne ifadesiz bir tavır takınmaktadır.

Sabah olduğunda Iris, Aarne'nin yatağındadır. Aarne, resmi bir şekilde giyinmiştir ve işe gideceği bellidir. Fakat evden çıkmadan önce Iris'in yanına bir miktar para bırakır. Buradan Aarne'nin Iris'i bir hayat kadını sandığı anlaşılmaktadır. Uyanan Iris, telefonunu bir kâğıda yazıp Aarne'nin onu aramasını ister. Evden ayrılan Iris, kardeşinin çalıştığı restorana gider. Kardeşi ona yemek ikram eder ve hala ailesiyle yaşayıp yaşamadığını sorar. Hal ve tavırlarından evde oturan üvey babayı sevmediği anlaşılmaktadır. Iris, iş yerinde Aarne'nin kendisine telefon etmesini bekler. Kamera kibrit kutularının yer aldığı üretim bandına döndüğünde Iris yine aynı mekanik hareketlerle, yüzü gözükmeden, yaptığı işe yabancılaşmış halde çalışmaya devam etmektedir. Fakat kamera Iris'e odaklandığında, öncekilerden farklı olarak yüzünde bir gülümseme görülür. Vardiya bitiminde ise bu gülümseme silinmiştir zira beklediği telefon gelmemiştir. Eve dönen Iris, kardeşinden borç aldığı parayı ailesine elbiseyi iade etmiş gibi geri verir. Bulaşıkları yıkadığında ise önceki ev işlerinde görüldüğü gibi başta Iris'in yüzüne odaklanılmaz, yalnızca elleri gösterilir. İş yeri ve ev ortamında emeğe yabancılaşma sorunsalı devam etmektedir.

Ev işlerinin ardından Iris, Aarne'nin oturduğu evin önüne gelir ve camın açık olduğunu görerek oradan ayrılır. Eve geri döndüğünde ise masada paketlenmiş bir hediye bulur. Annesinden gelen bir doğum günü hediyesidir. Paketi açan Iris, hediye Anne ve Serge Golon'un yazdığı tarihi macera romanlarından (filmin başında kitabından alıntı yapılan yazar) biri olduğunu görür ve rafta yer alan diğer kitapların arasına koyar. Kendine pasta alan Iris, ağlayarak doğum gününü kendi başına bir lokantada kutlar, sonrasında ise sinemaya gider. Sinemanın ardından ise Aarne'nin evine gelir. Aarne onu reddeder fakat yarın buluşabileceklerini söyler.

Iris, Aarne'nin gelişi için hazırlanmaktadır. Sofra kurulmuştur fakat Aarne yaşananları anlayamayan bir gözle etrafına bakar. Sanki Iris'in ailesiyle tanışmaya ve onunla evlenmek için izinleri almaya gelmiş gibidir. Iris'in bir erkek arkadaşı olduğu fikri ailesini de mutlu etmiştir. Geleneksel aile yapısında evlilik fikrinin özellikle kadınlar için korunma, kollanma anlamına gelmesi bu mutluluğun temel sebebi olarak görülebilir. Bir yandan da sınıfsal olarak bakıldığında zor geçinen bir aileden bir boğazın daha eksilmesi, yaşam standartlarının biraz daha yükselmesini sağlayabilir. Ailenin mutlu olmasının bir yanında bu acı gerçeğin yattığı da düşünülebilir. Fakat bu mutlu aile tablosu, Aarne'nin isteksiz tavırlarıyla bozulur. Iris ile Aarne'nin beraber yemek yediği sahnede bütün tablo Iris için tersine döner. Aarne aralarında gerçekleşen şeyin sürekli bir şey olmadığını, hiçbir şeyin onu Iris'in sevgisi kadar az etkileyemeyeceğini açıklar. Böylece Iris'in sınıf atlama şansı sona ermiştir.

Eve dönen Iris, annesi tarafından ağlarken bulunur. Anne ve kız arasında hiçbir diyalog kurulmaz, ikisi de birbirine yabancı gibidir. Sabah fabrikada iş başı yapan Iris bu sefer kibrit kutularıyla ilgilenmez. Makinelere soğuk bir şekilde bakar, ardından lavaboya gidip kuser. Bu hem hamileliğinin fiziksel bir etkisidir hem de yaşadığı hayata karşı iğrenme duygusunu temsil eden bir metafordur. Gittiği sağlık kuruluşunda hamile olduğunu öğrenen Iris şok olur fakat bu şoka rağmen çalışmaya geri döner. Aynı mekanik hamlelerle kibrit kutularını üretim bandına dizen Iris, iş arkadaşına hamile olduğunu açıklar fakat hiçbir tepki almaz. Beden dili, çaresizliğini yansıtmaktadır. Elleri kararsız bir şekilde birbirine bağlıdır. İş arkadaşının söndürdüğü sigaraya baktığında sahne sona erer.

Sıradaki sahne, Iris'in Aarne'ye yazdığı bir mektubun okunmasıyla başlar. Mektupta Aarne'ye bebekleri olacağını söyleyen Iris, reddedilmesine rağmen Aarne'nin bebek doğduğunda onları yalnız bırakmayacağını ummaktadır. Her ne olursa olsun Aarne çocuğunun babasıdır. Kendisini gerçekten hiç sevmemiş olsa bile çocuğun ileride Aarne'ye ve kendisine neşe getireceğini ve her şeyin daha güzel olacağını yazan Iris, bu sürprizi kaderin ikisinin de iyiliği için hazırladığını düşünmektedir. Iris mektubu Aarne'nin çalıştığı yere gelerek elden teslim eder. Ertesi gün yine telefon başında çaresiz şekilde bekleyen Iris, Aarne'nin cevabını yine mektup olarak alır. Mektup tek cümleden oluşmaktadır: "O çocuktan kurtul." Mektubun yanında kürtaj için gerekli olan parayı sağlayan bir çek de yer almaktadır. Bütün bu belgeler annesi tarafından görülür. Aarne'nin eylemleri, bireyciliğin somutlaşmış halidir. Bu eylemler, neo-liberal politikaları karakterize eden ve diğer herkesi yalnızca kullanılacak ve atılacak bir nesne olarak gören kapitalist girişimciler için bir metafor olarak durmaktadır. Bireycilik eleştirisi, Iris'in hamileliği ortaya çıktıktan sonra onu reddeden Iris'in ebeveynlerine kadar uzanır.

Iris sinirle dışarı çıktığında çerçeveden çıkar ve bir arabanın çarpma sesi duyulur, ekran kararır. Devamında kamera bir hastanenin merdivenlerinden çıkan üvey babayı gösterir. Iris hastanede yatmaktadır ve çocuğunu kaybetmiştir. Babası Iris'in annesini üzdüğünü bu nedenle evden ayrılması gerektiğini söyler. Üvey baba konuşurken çerçevede babanın yüzü gözükmeyiz. İş yeri ve evdeki yabancılaşma, artık aileyle de kökten bir kopuşla birlikte tamamlanmıştır. Iris, artık ne ailesi ne de toplum tarafından kabul edilen bir işçiye dönüşmüştür. Onu tek kabul eden kişi kardeşidir. Evdeki eşyalarını toplayıp oradan ayrılan Iris, derme çatma odasından kardeşinin evine taşınır. Tüm eşyası, küçük bir çantaya sığar. Kardeşi, şehrin daha merkezi gözüken bir yerinde yaşamaktadır. Iris, evin bir köşesinde sigara içmeden önce ses sisteminden bir şarkı açar. Şarkı The Clash'in Brand New Cadillac adlı şarkısıdır. Şarkı da defalarca "O asla geri dönmeyecek" sözleri geçmektedir. Bu sözlerin Iris'i temsil ettiği oldukça açıktır. Aynı sahnede Iris köşede gözleri dolu bir şekilde sigara içerken oldukça yalnız gözüktür. Fakar kamera yakın plandan genel plana geçtiğinde aslında odanın içinde görüldüğü kadar yalnız olmadığı, bir bilardo masasıyla büyük bir müzik sisteminin Iris'le aynı oda içinde olduğu

anlaşılır. Bu örnek, yönetmenin kamera hareketleri ve çerçeve tercihleriyle birlikte kullandığı ironik film dilinin en önemli örneklerinden biridir.

Evden çıkan Iris'in ilk işi bir eczaneye gitmek olur. Eczaneden büyük boy bir fare zehri alan Iris, zehrin ne yaptığını sorar, "Öldürür" cevabını aldıktan sonra "İyi" diyerek sevinir. Iris'in eve döndüğüne ilk işi zehri hazırlamak olur. Aynı çalışırken yaptığı gibi mekanik hareketlerle, duraksamadan zehri karıştırır ve bir şişeye aktarır. Şarkıda söylendiği gibi, Iris'in geri dönmeyeceği anlaşılmaktadır. Kendisine acı verenleri yok etmeye karardır. Iris'in intikam almaya karar verdikten sonra bir tür güçlenme yaşadığı açıktır. Iris'in zehri alması yabancılaşma duygusundan kurtulup eyleme geçmesinin bir temsilidir. Zehri hazırlayana kadar ailesi, çalışma arkadaşları ve Aarne tarafından ama her şeyden önce içinde bulunduğu toplum tarafından dışlanan Iris, edilgen ve sessiz bir role sadık kalmıştır. Bu nedenle kendisine dayatılanları gerçekleştirmesine rağmen yine de acı çekmeye devam eden Iris için zehir planının bulunduğu hali ve çevreyi değiştirmeye yönelik bir eylem olduğu söylenebilir. Sonunda ipler Iris'in elindedir ve kimin yaşayıp kimin öleceğine de o karar vermektedir. Karakter artık pasif rolünden kurtulmuş ve gidişatı değiştirici bir role kavuşmuştur. Iris artık güçsüz değildir, öfkesini suçladıklarından çıkarmayı planlayan bir eylemcidir.

Zehri yanına alan Iris, ilk önce Aarne'nin yanına gider. Aarne onu içeriye çağırıp içki ikram eder. Fakat Iris buz istediğini söyleyip, Aarne gittiğinde zehri bardağına koyar. Iris, her şeyin hallolduğunu ve veda etmeye geldiğini söyleyerek Aarne'ye çeki geri verir. İçkisini hızlı bir şekilde içip oradan ayrılır. Aarne ise bir süre çeke baktıktan sonra keyiflenir, rahat bir şekilde sigarasını yakar, içkisini içer ve ekran kararır. Iris'in sonraki durağı bir bardır. Masada oturduğu sırada yanına sarhoş bir adam yaklaşır ve koluna dokunur. Iris ona gülümsedikten sonra zehir şişesini çıkarır ve adamın bardağına boşaltır ve oradan ayrılır. Adam içkisini içer, ekran yeniden kararır. Aslında Iris'le hiçbir ilgisi olmayan bu adamın ölmesinde, Iris'in Aarne'ye duyduğu öfkenin erkeklerin bütününde cisimleşmesinin bir payı olduğu söylenebilir. Iris'in en başında hayalini kurduğu karşı cinsle gerçekleşecek bir temasın, Aarne'nin ve ailesinin yaptıklarının ardından ve intikam almaya başlayıp güçlü hissettikten sonra gelmesi bir talihsizlik olarak görülebilir. Fakat Iris'in hamlesi yalnızca bu öfkeyle sınırlı değildir. Baskıcı aileden ve kendisini bir

anlamda sömüren Aarne'den kurtulmak için girişilen süreç politik bir eylem olarak, Iris'in toplum düzenini reddiyesi olarak okunabilir. Bir bahçede gülümseyerek dergi okuduktan sonra yola çıkan Iris'in son durağı ailesinin yanıdır. Annesi ona yüz vermez fakat Iris yine de içeri girer. Sonraki sahnede Iris'in sofrayı hazırladığı görülür, votkanın içine zehir koyar ve ailesini yemeğe çağırır. Bir köşede ailesinin yemek yiyişini izleyen Iris, koltuğa oturup sigara içer ve ailesi için yaklaşan kaçınılmaz sonu öfkeli bir tavırla beklemeye başlar. Ailesinin ölümünden sonra radyoda açtığı şarkı ise yine melankoliktir ve çekilen acılara gönderme yapar. Bütün tatlı rüyaları asılsız hayallere çevirdiği için birine kızan şarkı, kapitalist sisteme karşı bir tepki ve filmin sonu açısından politik bir eserdir. Film, polislerin Iris'i iş yerinde bulup tutuklamasıyla sona erer. Arkada çalışan işçi çalışmaya devam eder, Iris ise tepkisiz bir şekilde aslında beklediği bir sona doğru, itiraz etmeden adım atar.

Proletarya Üçlemesi'nin son filminde Kaurismäki üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi kamerasını geleneksel işçi sınıfına çevirir. Önceki filmlerin geçtiği zaman aralığında, yani Finlandiya'nın genel ekonomik bir refah yaşamasının ardından neo-liberal politikaların toplumun yapısını değiştirmeye başladığı yıllarda geçen *Tulitikkutehtaan Tyttö*, aynı dönemi anlatmasına rağmen daha sert bir üsluba sahiptir. Önceki filmlerin sonunda mutlaka umut dolu yeni bir yolculuğa çıkılırken, bu filmde ise son ana karakterin toplumun güvenlik güçleri tarafından yakalanarak cezalandırılmasıyla sona erer. Diğer filmlerdeki olduğu gibi bir eş, yolculuk arkadaşı Iris'e eşlik etmez. Iris, yalnız bir karakter olarak film evreninde var olur, bu yalnızlığın sınırlarını ortadan kaldırmaya çalışsa da başaramaz. Üçlemenin geneline yayılan işçi temsili benzer şekilde bu filmde de var olmaktadır. Geleneksel işçi sınıfının bir üyesi olan Iris, bir kibrit fabrikasında çalışır. Taisto, Nikander, Irmeli ve Ilona'nın da olduğu gibi Iris de alt tabakadan gelen bir ailenin ferdidir. Aynı şekilde işine yabancılaşmaktadır. Taisto da olduğu gibi, onun da çevresinde geleneksel işlerde çalışan işçi sayısı azalmakta, çalıştığı fabrikada onun haricinde çalışan bir işçi gözükmemektedir. Bu durum, 1980'lerle birlikte Finlandiya'da yaşanan ekonomik gelişmeler sonucunda işçi sınıfının yapısındaki değişmeyi temsil etmektedir. Fabrika işçilerinin sayısı azalmakta ve işçiler daha seyrek gözükmemektedirler. Kaurismäki'nin filmlerinde büyük yer edinen iletişimsizlik ve diyalogların azlığı, *Tulitikkutehtaan Tyttö*'da yeni bir boyut kazanmıştır. Filmde çoğu

birkaç kelimededen uzun olmayan yaklaşık 20 diyalog geçmektedir. Bu yaklaşım, daha önceki filmlerinde görülen minimalist diyalog sunumunu devam ettirir.

Iris'in sıradan, yersizleştirilen varlığı, onun varoluşsal krizinin altını çizen ve onun Fin ulusal karakterinin metaforik bir temsilcisi olarak statüsünü yansıtan birkaç özellikle bağlantılıdır. Bunlardan ilki, Fin ulusal kimliğinin tasviri olarak gözükken kasvetli havadır. Bu nedenle filmde Iris üzerinden temsil edilen Fin kimliğinin, geçmiş filmlere, televizyonda ve edebiyat yer edinen klişeleşmiş Fin özelliklerine ve ikonografisine dayandığı söylenebilir. Ancak Aki Kaurismäki'nin filmde yansıttığı gerçeklik algısı, bu kimlikle ve filmin geçtiği çağdaş ortamla birtakım tezatlıklar oluşturur. Televizyon haberleri nedeniyle filmin geçtiği yerin gerçekten 1989 olduğu ortadadır ancak Kaurismäki farklı zamanların da filmde yer bulmasını tercih ederek filmin tarihsel ortamını istikrarsızlaştırır. Bu duruma filmde birkaç örnek verilebilir. Iris, filmin geçtiği dönemin öncesine tarihlenen bir ikonografinin parçası olan 1950'lere ait tarza sahip olan bir kafeteryada bir bira içer. Üvey baba, 1920'lerin ve 1930'ların Fin sinemasının kültürel geleneklerini anımsatan bir eylem olan, masasının altına bir şişe votka saklayıp arada içmeyi gerçekleştirir. Başka bir örnek olarak ise Iris'in apartmanının duvarlarını eski Cumhurbaşkanı Urho Kekkonen'in bir resmi süsler ve bu da 1960'ların işçi sınıfı apartmanlarını örnek almaktadır. Bu zamansal kopuş, özelleştirilmiş refah devleti paradoksuna doğru ilerlemeyle tüm istikrar duygusunun aşındığı Fin toplumundaki dengesizliği vurgulamaktadır.³⁴¹

Diğer üç filmde gemiye binip ülkeyi terk etmekle somutlaşan kaçış arayışı *Tulitikkutehtaan Tyttö*'da gerçekleşmez. Kaçış isteğinin yerine Iris'in intikam arayışı öne çıkar. Diğer filmlerin aksine kaçmak yerine kalıp sistemin yozlaşmış yanlarını temsil eden karakterlerden hesap sorulması, filmi serinin önceki filmlerinden farklı kılar. Iris, düzenle uyumsuz bir karakter olarak kendi sınırlarına hapsolmaz, zehri edinerek gücü eline alır, kendisini yalnızlığa ve sisteme dahil olmaya sürükleyen karakterleri öldürür. Bu durumun sisteme karşı politik bir eylem olduğu ifade edilebilir.

³⁴¹ Pietari Kääpä, age, s.120.

EK: AKI KAURISMÄKI'NİN FİLMOGRAFİSİ

Rikos ja rangaistus (Crime and Punishment)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanından uyarlama.

Yapımcı: Mika Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya

Yapım Yılı: 1983

Oyuncular: Markku Toikka, Aino Seppo, Esko Nikkari, Hannu Lauri, Olli Tuominen,
Matti Pellonpää

Film Özeti:

Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanının serbest bir uyarlaması olan *Rikos ja rangaistus*, Aki Kaurismäki'nin ilk uzun metrajlı filmidir. Film, Dostoyevski'nin 19. yüzyıl St. Petersburg'unu çağdaş Helsinki'ye aktarmaktadır. Aynı kitap gibi film de eski bir hukuk öğrencisi olan Antti Rahikainen'in (Markku Toikka) etrafında şekillenen olayları konu almaktadır.

Mezbahanedeki işi biten Rahikainen, iş çıkışında yolun karşısında durup, taksiden inen takım elbiseli bir adamı gözlemektedir. Adam bir binaya girdiğinde o da arkasından girer, cebinden bir zarf çıkarır ve kapı zilini çalar. Kapıyı az önceki adam açar, Rahikainen kendisini postacı olarak tanıtarak teslimatı için imza gerektiğini söyler. Adam içeri girdiğinde ise peşinden giren Rahikainen, adamı öldürür. Adamın masasında oturup beklerken içeri Eeva Laakso (Aino Seppo) girer ve cesedi fark eder. Rahikainen'le konuşmaya başlayan Eeva, cinayeti neden işlediğini öğrenmeye çalışır fakat kesin bir yanıt alamaz. Rahikainen'i polisi arayacağını söyleyerek uyaran Eeva, kaçması için teşvik eder. Polisler olay mahalline geldiğinde ise cesedin Kari Honkanen adlı bir iş adamına ait olduğu ve doğum gününü kutlamak için bir parti hazırladığı ortaya çıkar. Cinayeti çözmek için görevlendirilen polis memuru ise Müffetiş Pennanen'dir (Esko Nikkari). Pennanen cinayeti anlamlandırmaya çalışmaktadır. Honkanen'in üç sene önce içkili araba kullanırken birine çarpıp öldürdüğü ve sonrasında kaçtığını öğrenir. Ölen kişi

Rahikainen'in nişanlısıdır. Bu nedenle polis, odak noktasını Rahikainen'e çevirir ve olayın dosyalarını incelerler.

Olayların devamında ise Eeva ve Rahikoinen arasında romantik bir ilişki başlar. Bir yandan da polislerle Rahikoinen arasındaki kovalamaca devam eder. Vicdanının sesine kulak veren Rahikoinen en sonunda suçunu itiraf eder. Rihakainen tutuklanmıştır ve görüşme izninde Eeva'yla karşılaşır. Eeva onu cezası bitene kadar bekleyeceğini söylese de Rihakainen kendisinin bir paraziti öldürdüğünü, şimdi kendisinin de bir parazite dönüştüğünü ve asıl amacının bir adamı değil bir ahlakı öldürmek olduğunu ifade eder. Eeva'yı kendisini beklememesi konusunda uyararak Rihakainen, yeniden hüccresine döner ve film hücre kapısının kilitlenmesiyle sona erer.

Calamari Union

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya

Yapım Yılı: 1985

Oyuncular: Timo Eränkö, Kari Heiskanen, Asmo Hurula, Sakke Järvenpää, Sakari Kuosmanen, Dave Lindholm, Mikko Mattila, Pate Mustajärvi, Tuomari Nurmio, Pirkka-Pekka Petelius, Matti Pellonpää

Film Özeti:

Film, Helsinki'de bir depoda konferans düzenleyen evsizlerin yaşamlarının gittikçe zorlaştığını söyleyerek, yaşadıkları Kallio'dan şehrin diğer yanında bulunan Eira adındaki bir bölgeye göç etmeye karar vermesini anlatır. 15 kişiden oluşan ekipte 14 kişinin adı Frank'tir, bir de Pekka adlı bir karakter de ekibe dahildir. Çok küçük bir bütçeye sahip bir şekilde, hep beraber yola çıkarlar. Ekip üyeleri, gecenin bir yarısı yeraltından metroya yürürler ve bir tren çalarlar. Trenle beraber şehre geldiklerinde Frank'ler her yere dağılır.

Frank'lerin başından birbiriyle ilişkisi olmayan birçok olay geçer. Kimisi sinema salonunda yemek çalar, kimisi bir lokantaya el koyar, kimisi de intihar eğilimleri nedeniyle sorunlar yaşar. Ama her olayın sonunda tesadüfi bir şekilde bir araya gelir ya da yolda diğer Frank'leri bulup beraber yürüyerek sıradaki eylemlerine geçerler. Asıl amaçları olan, havanın, çevrenin daha güzel olduğu Eira'ya gitmek için araba çalmaktan banka soymaya ya da yemek çalmaya kadar bir dizi suç işlerler. Frank'lerin hepsi işçi sınıfından gelme kaybeden karakterlerdir. Hiçbir yerde tutunamaz, sürekli hareket ederler. Filmin sonunda ise intihar eğilimli Frank ve bir diğer Frank, Estonya'ya gitmek için bir bot çalarlar ve tekne için kavga etseler de sonunda beraber denize açılırlar.

Varjoja paratiisissa (Shadows in Paradise)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Mika Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya

Yapım Yılı: 1986

Oyuncular: Matti Pellonpää, Kati Outinen, Sakari Kuosmanen

Film Özeti:

Yönetmenin “Proletarya Üçlemesi” serisinin ilk filmi olan *Varjoja paratiisissa*, işe giden ve mesailerine başlayan insanların görüntüleriyle açılır. Nikander (Matti Pellonpää), küçük, çürümüş bir apartman dairesinde tek başına yaşayan bir adamdır. Bir çöp kamyonunda, şöförün yanında çöp konteynerlerini araca yükleme işini yapmaktadır. Her sabah şehirdeki çöpleri almak için kamyonlarıyla depodan ayrılırlar.

Nikander'in tek arkadaşı, meslektaşdır. Tek başına bir şirket kurmayı planlamaktadır ve Nikander'i de bu kuruluşa ortak etmeye çalışır. Arkadaşı çöp kamyonları arasında ölmek istemediğini ifade eder. Nikander ise şüphecidir. Nikander'in işten çıkarken arabası bozulur. Arabayı tamir ederken ise eli yaralanır ve kanaması devam ettiği için bandaj almak amacıyla bir süpermarkete girer. Kendisi kadar donuk ve umursamaz bir kadın olan Ilona (Kati Outinen) kasiyerlik yapmakta ve Nikander'in

yarasına bakmaktadır. Ilona, Nikander'in yarasını kapatmakta yardımcı olur ve aralarında romantik bir etkileşim başlar.

Nikander'in tek hobisi İngilizce dersleri almak ve tombala oynamaktır. Yaşam tarzındaki tek olası değişiklik, arkadaşının iş fikirlerinden kaynaklanır fakat arkadaşı da kalp krizi geçirir ve ölür. Nikander bu erken kaybın şaşkınlığıyla bir kavgaya karışır ve hapse atılır. Hapishanede Nikander, Melartin (Sakari Kuosmanen) adlı iyi bir adamla tanışır ve ona ölen arkadaşının işini teklif eder. Hapisten çıktıktan sonra Nikander, Ilona'yı bir akşam yemeğine davet eder fakat ikisi de çok sıkılır ve eve dönerler. Ertesi gün, Ilona iş yerinden patronun kızı onun işini alacağı için işten çıkarılır fakat intikam amacıyla dükkânın para kutusunu çalar ve Nikander'e onu şehir dışına çıkarması için yardımcı olmasını teklif eder. İkili arabaya binip bir otele giderler ve akşam yemeği yerken birbirlerini tanımaya çalışırlar.

Eve döndüklerinde ise polis Ilona'yı tutuklar. Nikander ise onu kurtarmak için para kutusunu gizlice süpermarkete geri götürür. Ilona olayın ardından serbest bırakılır ve aniden Nikander'in yanına taşınır. Bir mağazada çalışmaya başlar fakat patronu onunla konuşmaya gelen Nikander'den hoşlanmaz, Ilona da Nikander'den utanır ve yalnızca bir akrabasıymış gibi davranır. Patron, Ilona'ya ilgi duyar, Ilona da daha iyi bir hayat süreceğini düşünerek Nikander'den ayrılmaya karar verir. İngilizce öğrenerek ve tombala oynayarak geçirdiği hayatına geri dönen Nikander gittikçe depresifleşir, ardından akıl hastanesinde kalan kız kardeşini ziyarete gider. Ilona patronunu terk eder ve Nikander'in dairesine geri döner, ancak Nikander dışarıda içmektedir. Serseriler tarafından dövülür ve ardından hastaneye kaldırılır. Hastaneden taburcu edildiğinde Nikander, iş yerinden Ilona'yı alır ve birlikte gemiyle Estonya'ya giderler.

Hamlet liikemaailmassa (Hamlet Goes Business)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki (William Shakespeare'in Hamlet eserinin modern uyarlaması.)

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya

Yapım Yılı: 1987

Oyuncular: Pirkka-Pekka Petelius, Esko Salminen, Kati Outinen, Elina Salo

Film Özeti:

Kaurismäki'nin W. Shakespeare'in "Hamlet" adlı eserinden uyarladığı film, orijinal metnin aksine 20. yüzyıl Helsinki'sinde, modern dönemde geçmektedir. Kitapta yer alan öykü ile film birebir aynı olsa da iki eser arasındaki en önemli ayrım, filmdeki öykünün krallık yerine, bir şirkette yaşanmasıdır.

Hamlet (Pirkka-Pekka Petelius), büyük bir şirketin varisidir. Film, aile firmasının başkanı olan Hamlet'in babasının zehirlenmesiyle başlar. Hamlet'in babasını öldüren amcası Klaus (Esko Salminen) şirketin başına geçer ve Hamlet'in annesi Gertrude (Elina Salo) ile evlenir. Klaus'un şirketi dünya çapında lastik ördek üreticilerinden biri olma amacıyla satmaya çalışmasıyla, Hamlet ve amcası arasında büyük bir güç savaşı başlar.

Filmin sonuna kadar kitapla olan bağı korunurken, filmin sonunda Hamlet'in aslında babasının cinayetinin sorumlularından biri olduğu ortaya çıktığında iki yapıt arasındaki fark ortaya çıkar. Böylece film, serbest bir uyarlama olarak önem kazanır. *Hamlet liikemaailmassa*, Kaurismäki'nin kara mizah anlayışının ve sistem eleştirisinin en önemli örneklerinden biridir.

Ariel

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya

Yapım Yılı: 1988

Oyuncular: Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää, Eetu Hilkamo

Film Özeti:

Ariel, "Proletarya Üçlemesi"nin ikinci filmidir. Film, bir grup kömür madencisinin, yıllardır gelirlerini sağlayan ve artık işlemeyen madeni yıkmasıyla başlar.

İşten yeni çıkmış madencilerden biri olan Taisto Kasurinen (Turo Pajala), depresif babasıyla bir kafede oturmaktadır. Taisto, karlı kırsalın yoksul bir kasabasında yaşayan ve rastgele işler alan bir adamdır. Babası artık yaşadıkları yerde para kazanılamayacağını ve şehre gitmesini tavsiye ederek Cadillac marka arabasının anahtarını oğluna emanet eder. Ardından tuvalete girip intihar eder. Taisto bavulunu toplar, arabayla yolculuğa çıkar, araba derme çatma kulübeden ayrıldıktan sonra yerle bir olur. Arabayla şehre gelir gelmez iki kişi tarafından saldırıya uğrar ve tüm birikimi çalınır. Kendine geldiğinde sabah olmuştur, o da iş bulmak için limana gider. Patron tarafından rastgele işe alınır. Çöpten iş kazası sonucu ölen bir işçinin montunu bulur ve giyer. Günlük iş bulduğu için de yakındaki bir hostele gidip ucuz bir yatak kiralar.

Taisto arabasını park ettiği sırada kendisine ceza kesen memur Irmeli (Susanna Haavisto) ile tanışır ve ceza kesmemesi karşılığında akşam yemeğine çıkmaya söz verir. Irmeli ve Kasurinen arabayla yola çıkar, bir büfeden yemek aldıktan sonra Irmeli'nin evine gelirler. Irmeli eşinden boşanmış, oğluyla yaşayan bir kadındır. Romantik ilişkinin başlamasının ardından yatakta birlikte geçmişlerinden söz etmeye başlayan ikili, oldukça monoton bir şekilde birbirleriyle tanışır ve sonsuz kadar birlikte olacaklarına dair söz verirler.

Taisto, ilerleyen günlerde bir lokantada otururken, şehre geldiği ilk gün kendisini soyan adamlardan birinin de orada olduğu fark eder. Hırsız, onu bıçakla tehdit eder, Taisto adamı etkisiz hale getirirse de polisler tarafından yakalanır ve silahlı soygun teşebbüsü nedeniyle 1 yıl 11 ay hapis cezasına çarptırılır. Taisto hücrelerinde hapisli iken kaçmayı planlayan Mikkonen (Matti Pellonpää) ile tanışır. Taisto ve Mikkonen hapisli iken ait metal atölyesinde çalışırlar, bu çalışma esnasında Taisto bir nişan yüzüğü hazırlarken Irmeli'nin onu ziyaret etmeye geldiği haberi verilir. Taisto fırsatı kaçırmaz ve Irmeli'ye evlenme teklif eder. Mikkonen'le Taisto bu olaydan sonra artık kaçma planları yapmaya başlamıştır.

Irmeli'nin Taisto'ya doğum gününü kutlamak bahanesiyle yolladığı testereyle ikili hapisli iken kaçır. Irmeli ve Taisto vakit kaybetmeden evlenir ve Irmeli'nin evine saklanırlar. Gece yarısı polis eve baskın yapar fakat Taisto tam zamanında kaçır. Gece, Taisto ve Mikkonen sahte pasaport ve kendilerini Meksika'ya götürecek gangsterlerle

buluşup anlaşılır. Parayı götürdüklerinde ise anlaştıkları gangsterler ile Mikkonen arasında bir tartışma çıkar ve Mikkonen yaralanır, Taisto ise herkesi öldürerek Mikkonen'i arabaya kadar taşır. Mikkonen son nefesinde onları götürecektir olan geminin adının "Ariel" olduğunu ve kalbini çöplüğe gömmelerini söyler. Filmin sonunda Mikkonen'i gömmelerinin ardından fazladan bir pasaport olduğu için Irmeli ve Taisto çocuklarını da alır ve varış yeri Meksika olan gemiye binerler.

Leningrad Cowboys Go America

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Katinka Faragó, Aki Kaurismäki, Klas Olofsson

Yapımcı Ülke: Finlandiya, İsveç

Yapım Yılı: 1989

Oyuncular: Matti Pellonpää, Kari Väänänen, Sakke Järvenpää, Heikki Keskinen, Pimme Korhonen, Sakari Kuosmanen, Puka Oinonen, Silu Seppälä, Mauri Sumén, Mato Valtonen, Pekka Virtanen, Nicky Tesco.

Film Özeti:

Garip saç ve giyim tarzlarıyla Leningrad Cowboys, bir müzik grubudur. Başarılı olmak için Sibiry'a da gösteri verseler de yalnızca bir köylü olan Igor (Kari Väänänen) dışında yaptıkları müziği kimse sevmemektedir. Başarısızlığı, Sibiry'daki ticari potansiyelin eksikliğine bağlayarak, Amerika'ya gitmeye karar verirler. Onlara göre Amerika'da her şeyin bir alıcısı bulunmaktadır ve başarılı olunacaksa orada konser vermek zorunludur. Grup, önceki gece dışarıda egzersiz yaparken donan bir grup üyesini de yanlarına alıp New York'a doğru yola çıkarlar.

Manhattan'da bir müzikhole varan grup, kendilerini Meksika'da bir düğünde konser vermeleri için ikna eden Vladimir Kuzmin (Matti Pellonpää) ile tanışır. Kuzmin, müzik tarzlarını değiştirmelerini ve rock'n roll türüne geçmelerini tavsiye eder. Grup, yolculuğa devam etmek için ikinci el bir Cadillac alır, donmuş grup üyesini taşıyan tabutu arabanın üstüne bağlar ve yola çıkarlar. Yol boyunca birçok küçük şehirde yerel müzikhollerde konser verirler ve çoğunlukla bu konserler utanç verici bir başarısızlıkla

sonuçlanır. Yolculuk esnasında sürekli bira içip, soğan yerler. Bu sırada, para ve yiyecek istifleyen, tabutun içinde de neredeyse sınırsız gözüken miktarda birası olan Vladimir tarafından çalıştırılmaktadırlar. Bu sırada tek hayranları olan Igor, kendi ulaşım araçlarıyla grubu takip eder. Nihayet onlara yetiştiğinde, onu yolculuktan sorumlu kişi olarak atarlar.

Sonunda Meksika'ya giderler ve düğünde konser vermeye başlarlar. Igor, önce saç kurutma makinesiyle daha sonrasında ise verdiği tekilayla donmuş grup üyesini hayata döndürür. Herkes eğlenmekte, seyirciler keyifli vakit geçirmektedir. Vladimir onları uzaktan izledikten sonra uzaklaşır ve gülümseyerek son bir kez gruba bakar. Filmin sonunda ise Vladimir'den bir daha haber alınmadığı ancak grubun Meksika'da müzik listelerinde ilk ona girdiği açıklanır ve film sona erer.

Tulitikkutehtaan tyttö (The Match Factory Girl)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Katinka Faragó, Aki Kaurismäki, Klas Olofsson

Yapımcı Ülke: Finlandiya, İsveç

Yapım Yılı: 1990

Oyuncular: Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Vesa Vierikko, Reijo Taipale

Film Özeti:

Tulitikkutehtaan tyttö, "Proletarya Üçlemesi"nin son filmidir. Filmin ana karakteri Iris Rukka (Kati Outinen), orta yaşlı annesi (Elina Salo) ve üvey babasıyla (Esko Nikkari) birlikte yaşamakta, bir kibrit fabrikasında çalışmaktadır. Zamanlarını haber ve televizyon izleyerek geçirir. Ondan beklenen ise aldığı maaşı doğrudan ailesine getirmesi, tüm ev işlerini yapmasıdır.

Iris, sıradan hayatına renk getirmek ve birileriyle tanışmak için dans etkinliklerine gider fakat kimse kendisiyle ilgilenmez. İşten döndüğü bir akşam, vitrinde duran elbise

dikkatini çeker ve maaşını ailesine vermek yerine elbiseyi satın alır. Ailesi bu duruma çok sert bir tepki gösterip elbiseyi iade etmesini istese de Iris elbiseyi geri vermez. Onun yerine elbiseyi giyip bir dans kulübüne gider. Dans kulübünde ise Iris farkında olmasa da onu hayat kadını zanneden Aarne (Vesa Vierikko) ile tanışır. Geceyi lüks dairesinde birlikte geçirirler ve ertesi sabah Iris uyanmadan önce Aarne ayrılır ve başucu masasına para bırakır. Iris ise numarasını bırakır ve Aarne'nin ona telefon etmesini boşuna bekledikten sonra onu ziyaret eder ve ikinci bir randevu ayarlar. Arne, onu aradığında ailesiyle tanışır. Akşam yemeğinin sonunda Aarne, bir ilişki istemediğini sert şekilde bildirir ve ona gitmesini söyler. Iris eve döner ve gecenin geri kalanını gözyaşları içinde geçirir.

Iris, ilerleyen zamanlarda hamile olduğunu keşfeder ve Aarne'ye yazarak çocuğu kendisiyle birlikte büyütmesini ister. Ancak Aarne'den bir çekle birlikte sadece "Çocuktan kurtulun" notunu alır. Iris çılgına döner ve dışarı çıkar. Üzüntü içinde dolaşırken Iris'e bir araba çarpar ve düşük yapar. Üvey babası hastanede Iris'i ziyaret eder ve annesine büyük bir acı çektirdiği için evden taşınması gerektiğini söyler.

Iris kardeşinin yanına taşınır ve giderek umutsuzluğa kapılır. Fare zehiri satın alır, suyla karıştırır ve küçük bir şişeye koyar. Çantasına attığı fare zehriyle ilk olarak Aarne'nin dairesine gider ve ona içki istediğini söyler. Aarne içkileri getirir, ancak Iris buz ister ve Aarne onu almaya gittiğinde Iris zehrin bir kısmını Aarne'nin içkisine döker. Aarne geri döndüğünde, ona her şeyin halledildiğini ve endişelenmesine gerek olmadığını, çünkü bu onu son kez göreceğini söyler. Çekini iade eder, içeceğinin çoğunu çabucak içer ve ayrılır. Aarne birkaç dakika sessizce oturur, ardından içkisini içer. Eve dönerken Iris bir bara gider, barda oturur ve okumaya başlar. Bir adam davetsiz bir şekilde yanına oturur ve dikkatini çekmeye çalışır. Iris adama gülümser ve onun da içkisine zehir koyduktan sonra mekândan ayrılır.

Iris, son olarak annesi ve üvey babasını ziyaret eder. Onlar için bir yemek hazırlar ve geri kalan zehri onlar evde değilken içkilerine karıştırır. Ailesi yemek yerken Iris oturma odasında oturup sigara içer ve müzik dinler. Bir süre sonra içeri girdiğinde ailesinin de öldüğünü görür. Filmin son sahnesinde işe Iris fabrikada çalışırken, gelen polisler Iris'i tutuklar. Iris, son anda bile yaşananlara kayıtsızdır.

I Hired a Contract Killer

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, İsveç, Almanya, Fransa, Birleşik Krallık

Yapım Yılı: 1990

Oyuncular: Jean-Pierre Léaud, Margi Clarke, Kenneth Colley

Film Özeti:

Londra'da yaşayan münzevi bir Fransız olan Henri Boulanger (Jean-Pierre Léaud), son 15 yıldır aynı şirkette çalışarak günlerini geçirmektedir. Çalıştığı şirket, yaklaşan özelleştirme nedeniyle bazı çalışanlarını işten çıkarmak zorunda kalır ve ilk ayrılanlar İngiliz vatandaşı olmayanlar olur. Henri, işten çıkarılması nedeniyle hayatta daha fazla amacı olmadığını düşünür ve hayatına son vermeye karar verir.

Birkaç deneme yapmasına rağmen Henri, kendi hayatına son veremez. Fırının gazını açıp kafasını fırına sokar ama bu esnada gaz şirketi çalışanları greve gider, intihar edemez. Bu nedenle bu işi başkasının yapması için bir kiralık katil (Kenneth Colley) tutmaya karar verir. Yaklaşan ölümünü sabırla bekledikten sonra, hayatta başka bir amacı olmadığından Henri, yerel bir bara gitmeye karar verir. Aldığı alkolün de etkisiyle keyiflenir ve Margaret (Margi Clarke) adındaki bir çiçek satıcısıyla tanışıp, romantik bir ilişkiye başlar. Hayatında yeni bir amaca sahip olan Henri, kiralık katili anlaşmadan vazgeçirmeye çalışır. Bu sırada kiralık katil de en fazla bir ya da iki ayı kaldığını öğrenir.

Henri, bir barda içerken birinden şüphelenir ve takip etmeye karar verir. Şüpheli ve arkadaşı bir kuyumcuyu soymaktadır. Henri içeri girdiğinde bir soyguna tanık olur. Kuyumcuyu vurduktan sonra hırsızlar tabancayı Henri'nin eline tutuşturarak oradan kaçarlar. Margaret ise barda kiralık katille karşılaşır ve Henri'nin artık ölmek istemediğini söyleyerek oradan uzaklaşır. Fakat katil, onu Henri'ye götüreceğini bildiği için Margaret'ı takip etmeye başlar. Henri, şehirden uzakta bir lokantada çalışmaktadır. Margaret onun yanına gitmiştir ve geceyi beraber geçirirler. Ertesi gün için de Fransa'ya gitmeyi kararlaştırırlar. Bu sırada soyguncular da tutuklanır ve Henri'nin masumiyeti

kanıtlanır. Kiralık katil, Henri'yi sonunda bulur ve ikisi arasında bir kovalamaca başlar. Henri ve katil yıkık bir kilisenin içinde karşılaşılır. Katil, bir kaybeden olduğunu açıkladıktan sonra kendini vurur. Filmin sonunda Henri ve Margaret beraber bir yaşam kurmak için yola çıkarlar.

Boheemielämä (La Vie de boheme)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki (Henri Murger'in *Scènes de la vie de bohème* adlı çalışmasına dayanmaktadır.)

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Fransa, İsveç, Almanya

Yapım Yılı: 1992

Oyuncular: Matti Pellonpää, Évelyne Didi, André Wilms, Kari Väänänen, Christine Murillo, Jean-Pierre Léaud

Film Özeti:

Henri Murger'in *Scènes de la vie de bohème* kitabından uyarlanan *La Vie de boheme*, Fransa'da geçmektedir. Yoksul Marcel Marx (André Wilms), kirasını ödeyemediği için son derece mütevazı odasından çıkarılan fakir bir Parisli şair ve oyun yazarıdır. Küçük bir kafede yemek yiyen bir Arnavut göçmeni olan ressam Rodolfo (Matti Pellonpää) dikkatini çeker ve beraber akşam yemeğini paylaşırlar. Hiç tanışmamış olsalar da çok geçmeden sanatla ilgili bir tartışmaya derinlemesine dahil olurlar. Restorandan birlikte ayrılırlar ve daha iyi bir sohbet için Marcell'in eski odasına geri dönerler. Her ikisi de dünyevi refahlarına pek aldırış etmeden aynı sanat sevgisini paylaştıkları için benzer ruhlar olduklarını çabucak keşfederler.

İkili, sonunda Marcell'in eski odasını kiralayan İrlandalı besteci Schaunard (Kari Väänänen) ile de arkadaş olur. Üç arkadaş, temel yaşam standardını sürdürmek için, sahip oldukları az parayı birbirleriyle paylaşarak günlük hayatta kalma mücadelesinde birbirlerine yardım ederler. Rodolfo'nun hayatı, delicesine âşık olduğu zavallı bir Fransız kız olan Mimi (Evelyne Didi) ile tanışınca kesintiye uğrar. Ancak Rodolfo, vizesi olmadığı için kısa süre sonra Arnavutluk'a geri gönderilir. Altı ay boyunca Paris'e

dönemez ve o zamana kadar Mimi hayatına devam eder, yeni bir erkek arkadaş bulur. Fakat Mimi daha sonrasında erkek arkadaşından ayrılır ve Rodolfo'ya döner. Marcel, iş bulur ve iş yerinde kırsal kesimden gelen Musette'e (Christine Murillo) âşık olur. Fakat yoksullukları konusunda tartışmalar büyüdükçe iki çift de birbirinden ayrılır. Filmin sonunda Marcel, Rodolfo ve Schaunard Azizler Günü'nü kutlamak için birlikte yemek yerler. Fakat Mimi onları ziyaret etmeye karar verir ve Rodolfo'ya döner. Ancak Mimi hastadır ve baharda hayatını kaybeder.

Take Care of Your Scarf, Tatiana (Pidä huivista kiinni, Tatjana)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki, Sakke Järvenpää

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya

Yapım Yılı: 1994

Oyuncular: Kati Outinen, Matti Pellonpää, Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen, Elina Salo

Film Özeti:

Film, annelerinin evlerinden kaçan ve Finlandiya'nın taşra yollarında amaçsızca araba süren iki utangaç ve beceriksiz orta yaşlı erkeğin hikayesini anlatır. Filmin başında, evde annesinin giyim işlerine yardım eden, sigara ve kahve tiryakisi Valto (Mato Valtonen), evde kahve kalmadığını fark edince annesini dolaba kilitler, cüzdanından para çalar ve evden ayrılır. Valto, Valto'nun arabasını tamir eden Reino'yu (Matti Pellonpää) bulur. İkili bir araya geldikten sonra Valto'nun sürekli kahve Reino'un ise votka içtiği, amaçsız bir yolculuğa beraber çıkar.

Valto'nun arabasının içindeki plaklardan duyulan müzik ve Reino'nun birini yumrukladıktan sonra nasıl bir belaya girdiğine dair anlattığı hikayeyle, iki kafadar yolculuğun tadını çıkarır. Bir barda mola verdiklerinde ise Eston Tatiana (Kati Outinen) ve Rus Klavdia (Kirsi Tykkyläinen) ile tanışırlar. Klavdia Fince bilmez fakat Tatiana otostop çekecek kadar Fince bilmektedir. Tatiana ve Klavdia, Valto ve Reino'dan onları

bir limana götürmelerini ister. Valto ve Reino gezilerinin net bir varış noktası olmadığı için, Tatiana ve Klavdia'yı almayı kabul eder.

Ekip arasında kocaman bir dil sorunu vardır. Maço karakterler olan Valto ve Reino, Tatiana ve Klavdia'ya tek bir kelime bile edemezler, hatta otelde birbirleriyle kaldıklarında dahi hiçbir romantik ilişki gerçekleşmez, Valto ve Reino uyuyakalır. Dil sorununa rağmen vücut hareketleri, bakış kaçırımlar ve gülümsemelerle anlaşmaya çalışırlar. Reino, Tatiana'ya ilgi duymaktadır. Yolculuğun bir anında Reino dil sorununa rağmen Tatiana'nın yanına oturur ve başını omzuna koyar. Filmin sonunda ise Talinn'e ulaşan gruptan Reino ve Tatiana birbirlerine âşık olup Estonya'da birlikte yaşarken Klavdia Rusya'ya, Valto ise eve döner, annesini dolaptan çıkarır ve kıyafet dikmeye devam eder.

Leningrad Cowboys Meet Moses

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Sakke Järvenpää, Aki Kaurismäki, Mato Valtonen

Yapımcı: Aki Kaurismäki, Reinhard Brundig, Paula Oinonen, Fabienne Vonier

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya, Fransa

Yapım Yılı: 1994

Oyuncular: Matti Pellonpää, Kari Väänänen, André Wilms, Nicky Tesco, The Leningrad Cowboys

Film Özeti:

Leningrad Cowboys Go America'nin kaldığı yerden devam eden film, Meksika'da müzik listelerinde ilk ona giren Leningrad Cowboys'un Meksika'ya yerleşmesiyle başlar. Grup üyelerinin çoğu gününü tekila içerek geçiren alkolikler haline gelmiştir. Çok geçmeden grup üyelerinin yarısından fazlası aşırı içkiden ölürken geri kalan üyeler ise Meksikalılara benzemeye başlamıştır. Grubun sıradan geçen günleri, grubun sorumlusu Igor'un (Kari Vaananen) Coney Island'daki bir otelde düzenlenecek konser için New York'a gelmelerini isteyen isimsiz bir telgraf almasıyla değişir. Grup üyeleri böylece Meksika-Amerika sınırını geçip New York'a doğru yola çıkarlar. Oraya vardıklarında, telgrafı gönderenin eski menajerleri Vladimir (Matti Pellonpää) olduğunu

ve yeniden doğma deneyimini yaşadktan sonra Şimdi kendisine Moses (Hz. Musa) dediğini öğrenirler. Moses grubu odasında toplar ve Vaadedilmiş Topraklar'a (Sibirya'ya) bir dönüş yolculuğu planlar. Avrupa'ya gitmeden önce Moses, Özgürlük Anıtı'nın burnunu hatıra olarak yanına alır.

Diğerleri tekneyle Avrupa'ya giderken, Moses bir uçağın kanadında yolculuk yapar. İçeride ise bir CIA ajanı olan Johnson (André Wilms), New York Tribune'de yayımlanan bir makale aracılığıyla burnun eksik olduğunu öğrenir. Bu sırada Moses uçaktan düşer ve bir plajda grupla buluşur. Sibirya'dan birkaç kişi, onları almak için kiralık bir otobüsle gelir. Grubun ilk durağı Moses'ın grup için para karşılığında konserler vermeye gittiği Brest'tir. Sonunda Johnson onları Amiens'deki bir otelde yakalar ve bir plak yapımcısı kılığına girerek onlara otelde bir düğünde çalmaları için bütçe sağlar. Johnson orada Özgürlük Heykeli'nin burnunu bulmak için otobüse gider ama Igor tarafından yere serilir. Ertesi gün, sigarasının üzerindeki CIA logosundan gerçek kimliğini öğrenir ve onu yanlarına alırlar.

Frankfurt'ta Moses bir benzin istasyonu görevlisi tarafından tanınır ve polise telefon eder. Fakat Igor'un yardımıyla hapishaneden kaçarlar. Johnson ise grubun arabasını çalar fakat bir NATO üssüne varacakken yolunu solcu görünümlü kişiler kesip, onu araçtan indirir. Grup ise tekrar yola çıkmadan önce hippilerin yaşadığı bir alanda bir gösteri düzenler. Leipzig'ya vardıklarında Moses ve Lenin adlı bir grup üyesi, karşılıklı bir şekilde sırasıyla İncil ve Komünist Manifesto'dan bölümler okumaktadır. Daha sonra her ikisi de diğerlerine memleketlerinde kutsal bir buzağının doğduğunu bu yüzden eve döndüklerini anlatırlar. Çekya'da grup, giysilerini nehirde yıkar. Bu sırada ağaçların arasından Johnson, Moses'a doğru gelir. Johnson, Moses'la aynı deneyimi yaşadığını ve artık adının Elijah (Hz. Yusuf) olduğunu söyler ve gruba katılır. Grup, bir fabrikada çalışan işçileri izledikten sonra tarlada çalışan bir aile için küçük bir konser verir. Polonya'da ise bir grup üyesi hastalanır, bu yüzden para toplayıp onu bir hastanenin eşiğine bırakırlar. Elijah, hasta üyeye heykelin burnunu Amerika'ya geri getirmesi için rüşvet vermeye çalışır, ancak reddedilir. Grup üyesi iyileştikten sonra ekibe geri döner. Moses, S.S.C.B. sınırını geçmeden önce arabayı durdurup İncil'e göre vaat edilen toprakları asla görmediğini, bu nedenle Avrupa'ya geri dönmek zorunda olduğunu

belirtir. Vladimir olarak bir kez daha boş alkol şişeleriyle gümrük idaresinin dikkatini dağıtırken diğerleri otobüsü sınırdan gizlice geçirir. Tüm grup üyeleri eve geri dönmekten ve kendi aralarında bir konser vermekten mutludur. Film Elijah'ın içki içip Özgürlük Heykeli'nin burnuna şarkı söylemesiyle sona erer.

Kauas pilvet karkaavat (Drifting Clouds)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finalndiya, Almanya, Fransa

Yapım Yılı: 1996

Oyuncular: Kati Outinen, Kari Väänänen, Elina Salo, Sakari Kuosmanen

Film Özeti:

Bir restoranda baş garson olan Ilona Koponen (Kati Outinen), tramvay şoförü Lauri (Kari Väänänen) ile evlidir. Çift, Helsinki'de küçük, mütevazı bir şekilde döşenmiş bir dairede yaşamaktadır. Bir gece geç saatlerde işten eve döndüklerinde Lauri, kiralık olarak satın aldığı bir televizyonla Ilona'yı şaşırtır. Lauri ve Ilona, televizyonun ödemelerini gerçekleştirip gerçekleştiremeyecekleri hakkında tartışırlar ve ödenebilir olduğuna kanaat getirirler. Ertesi gün, Lauri işe başladığında, şirketin belirli tramvay rotalarının kârlı olmaması nedeniyle işçileri işten çıkaracağını öğrenir ve bunlardan biri olarak rastgele seçilir. Lauri'nin son vardiyasını bitirmesinden bir gün sonra Ilona, restoranın sahibi tarafından, dükkânın yemek zincirine satıldığını ve yeni şirketin kendi personelini getireceği için tüm çalışanların işten çıkarılacağını bildirir. İkisi de iş aramaya başlar ama sonuç alamazlar. Lauri'ye otobüs şoförü olarak iş teklif edilir, ancak tıbbi muayeneyi geçemez ve ardından ehliyetini kaybeder.

Lauri ve Ilona, iş arayışları sırasında benzer zorluklar yaşayan eski meslektaşları ile karşılaşırken, aşırı derecede içki içmeye başlarlar. Bir noktada, ikisi arabalarını bile satar ve parayı ikiye katlamak amacıyla kumar oynarlar fakat her şeylerini kaybederler. Bir gün Ilona, eski patronu Bayan Sjöholm (Elina Salo) ile tesadüfen karşılaşır. Sjöholm, Ilona'nın bir restoran açmasını önerir. Ilona'nın böyle bir girişim için imkânı olmadığı için

Sjöholm, sermayeyi kredi olarak sağlamayı kabul eder. Son deneyimlerinden dolayı temkinli olan Ilona, başlangıçta restoranın başarısız olmasından ve Bayan Sjöholm'ün karşılığını ödeyememesinden korktuğu için teklifi reddeder fakat sonunda kabul eder.

Ilona açtığı restoranı “Work” olarak adlandırır ve huysuz şef Lajunen (Markku Peltola) ve eşi Lauri de dahil olmak üzere önceki restoranda çalışan bazı personelleri de işe alır. Açılış gününde müşterinin az olduğu bir öğle yemeği saatinde endişeyle dolu olan Ilona, birkaç saat sonra restoranın dolduğunu görünce endişeleri ortadan kalkar. Film sonunda ise, Helsinki sendikası adına otuz kişilik rezervasyon isteyen bir telefon aldıktan sonra Ilona ve Lauri, gururlu ve sevinçli bir ifadeyle restoranın ön merdivenlerinde durup gökyüzüne bakarlar.

Juha

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki, Juhani Avo'nun “Juha” romanından uyarlama.

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya, Fransa

Yapım Yılı: 1999

Oyuncular: Sakari Kuosmanen, Kati Outinen, André Wilms, Markku Peltola, Elina Salo

Film Özeti:

Juhani Avo'nun “Juha” romanından uyarlanan filmin ana karakterleri Marja (Kati Outinen), kısmen engelli olan yaşlı kocası Juha (Sakari Kuosmanen) ile mutlu bir evlilik sürdürmektedir. Bir gün kocası, spor arabasının benzini biten bir yabancıyı eve getirir. Yabancı, Shemeikka (André Wilms) adında şehirli bir adamdır. Bakımlı ve etkileyici gözüken Shemeikka, dikkatini Marja'ya çevirir. Juha arabayı tamir etmeye çalışırken Shemeikka, Marja'yı Juha'dan ayrılmaya ve onunla birlikte şehre gelmeye ikna etmeye çalışır. Marja gittikten sonra ruj sürmeye, dergi okumaya ve sigara içmeye başlar. Tereddütlü Marja ilk başta kocasından ayrılmak istemez, ancak sonunda büyük bir şehirde harika bir yeni hayat hayal ettikten sonra Shemeikka ile şehre gider. Shemeikka ile konuşmalarının ardından Marja, onu şehre sadece kız kardeşi (Elina Salo) tarafından

işletilen bir genelevde hayat kadını olarak çalıştırması için getirdiğini keşfeder. İş birliği yapmayı reddederek kaçmaya çalışır ama trene binerken bayılır, ardından hastanede hamile olduğunu keşfeder.

Sonunda elinde balta olan Juha, Shemeikka'nın sahibi olduğu gece kulübüne gelir. Önüne geleni döver, en sonunda birçok kez kurşunla yaralanmasına rağmen Shemeikka'yı baltayla öldürür. Marja ve bebeğini bir taksiye bindirdikten sonra kulüpten uzaklaşır. Filmin son sahnesinde ise Juha, bir çöplükte yere yığılır.

The Man Without a Past (Mies vailla menneisyttä)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya, Fransa

Yapım Yılı: 2002

Oyuncular: Markku Peltola, Kati Outinen, Juhani Niemelä, Sakari Kuosmanen

Film özeti:

Mies vailla menneisyttä, isimsiz bir adamın (Markku Peltola) iş aramak için trenle Helsinki'ye gelmesiyle başlar. Kaisaniemi Parkı'nda uyuduktan sonra, serseriler tarafından saldırıya uğrar ve ciddi kafa travmalarıyla, bilincini kaybetmiş halde bırakılır. Uyanır ve bir alışveriş merkezine gider fakat tuvalette yere yığılır. İkinci kez uyandığında ise bu kez hastanededir ve hafızasını kaybetmiştir. İsimsiz adamın aslında bitkisel hayata girdiği düşünülse de bir anda ayağa kalkar ve bütün bandajlarına rağmen yürümeye başlayarak bir nehir kıyısında uyuyakalır. Nehir kıyısında ise bir aile tarafından bulunur. Aile, evsizlerin yaşadığı bir bölgede yer alan mütevazı bir konteynerde yaşamaktadır ve isimsiz adamın bakımını üstlenir. Evsizler bölgesinin sorumlusu Anttila (Sakari Kuosmanen) aldığı rüşvetle birlikte isimsiz adama bir konteyner sağlar.

Bir cuma günü, Protestan bir yardım kuruluşu olan Kurtuluş Ordusu'nun dağıttığı yemek esnasında restoran sahibi ona acır, arta kalanları verir. Kurtuluş Ordusu üyesi Irma (Kati Outinen) bu sırada isimsiz adama karşılaşır. Irma ona çalıştığı kurumda

iş ayarlar ve isimsiz adam yavaşça hayatına bir düzen vererek para kazanmaya başlar. Aynı zamanda Irma'yla aralarında romantik bir ilişki de başlar. Irma'yla mantar toplar, kendine güveni gelir, hayattan keyif alır. Ayrıca işçileri gördüğünde içgüdüsel olarak metal kaynak yapmaya başlar ve bir işçi olduğunu hatırlar. Böylece karşısına yeni bir iş fırsatı çıkmıştır.

Fakat bir banka hesabı açması gerekmektedir ancak hala isminin ne olduğuna dair en ufak fikri yoktur. Bankaya girip görevliyle konuşmaya başladığında, bulunduğu bankaya bir soygun girişimi gerçekleşir. Banka batmakta olan bir kuruluş olduğundan alarmı ve klima sistemleri çalışmamaktadır fakat görevli yangın alarmını başlatıp polisi çağırır. Polis geldiğinde ise rapor yazmak için isimsiz adama adını sorarlar fakat cevap alamadıkları için şüpheli olarak onu tutuklarlar. Irma sayesinde kurtulan isimsiz adam, sonrasında soyguncuyla bir barda karşılaşır. Soyguncu üzgün olduğunu ve batan bir inşaat şirketinin sahibi olduğu için bu işe giriştiği açıklar. İsimsiz adam için bir iş teklifi sunar: şirket battığı için son maaşlarını alamayan işçilere maaşlarını ulaştırmak.

Bir yandan da polis, isimsiz adamın fotoğrafıyla kenti dolaşmaktadır. Bir polis memuru isimsiz adamı bulur ve kimliğini bulduklarını açıklar. Adamın adının Jaakklo Antero Lujanen olduğu, metal işçisi olarak çalıştığı ve karısıyla boşanmaya yakın bir kumar bağımlısı olduğu ortaya çıkar. Irma, Jaakklo'nun bir karısı olduğunu öğrenince yıkılır ve onun ilk aşkı olduğunu ifade eder. Filmin sonunda Jaakklo karısını ziyaret eder ve aslında yıllardır ayrı olduklarını öğrenir. Yeni biriyle beraberdir ve mutludur. Jaakklo, hayatına ait detayları öğrendikten sonra yeniden eve dönerken kendisini darp eden aynı serserileri görür, bu sırada tüm evsizler koyteynerden çıkarak serserileri kovalamaya başlar. Aslında bu serseriler birçok evsize daha önce de defalarca saldırmıştır. Jaakklo, en sonunda yeni kurduğu yaşama geri döner ve Irma'nın yanında kalır.

Laitakaupungin valot (Lights in the Dusk)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya, Fransa, İtalya, İsveç

Yapım Yılı: 2006

Oyuncular: Janne Hyytiäinen, Ilkka Koivula, Maria Järvenhelmi, Maria Heiskanen

Film Özeti:

Koistinen (Janne Hyytiäinen), bir alışveriş merkezini korumakla görevli yalnız bir gece bekçisidir. Sosyalleşmeye çalışır, fakat çalışma arkadaşları tarafından önemsenmemektedir. Koistinen'in gerçek anlamda konuştuğu tek insan, kendi şirketini kurma planlarını açıkça anlattığı yiyecek satan Aila'dır (Maria Heiskanen). Koistinen, bir barda oturduğu sırada Mirja (Maria Järvenhelmi) adlı bir kadın, yalnız görüldüğünü söyleyerek onunla yakınlaşır. Birlikte bir randevuya çıkmayı kararlaştırırlar. Koistinen barın önünde duran bir köpeğin susuz kaldığını görür, ona acıyarak sahiplerini bulmaya çalışır. Bulduğunda ise üç serseri olan bu kişiler Koistinen'e saldırır. Saldırının ardından Koistinen, Mirja ile birlikte sinemaya gider, daha sonrasında ise diskoda solluğu alırlar. Koistinen dans edemediği için Mirja'nın başka erkeklerle dans etmesini izler fakat yine de tekrar görüşmek için sözleşirler. Koistinen, Aila'nın dükkanına döner ve gecesi hakkında konuşur. Aila, Koistinen'in bir kadınla buluşmasına sinirlenir, onu dükkândan kovarak gitmesini ister. Koistinen bir yandan da kendi işini kurmaya çalışmaktadır. Bunun için kredi arar, ancak yetersiz eğitimi ve garantör eksikliği nedeniyle bankada sert bir şekilde reddedilir. Bir yandan da Mirja'nın, Koistinen'in çalıştığı alışveriş merkezinde soygun yapmayı planlayan bir ekibin üyesi olduğu ortaya çıkar. Patronu Lindholm'un (Ilkka Koivula) talimatına göre, Koistinen'den ona alışveriş merkezini gezdirmesini ister ve Koistinen kabul eder. Koistinen'in açtığı kapıların güvenlik şifrelerini aklında tutan Mirja, bütün şifreleri Lindholm'e ulaştırır.

Koistinen, Mirja'ya giderek aşık olmaktadır. Fakat beklediği ilgiyi ondan göremeyince sarhoş olur ve Alia'nın yanına gider. Alia ise onu eve götürür ve yatağına yatırır. Ertesi gün iş arkadaşları Koistinen'le kadınlarla ilişkisinde başarısız olması nedeniyle dalga geçerler. Aynı gece ise alışveriş merkezine soygun düzenlenir. Alarm sistemleri ve güvenlik önlemleri devre dışı bırakılmış ve bütün mücevherler çalınmıştır. Polisler ise Koistinen'in güvenlik kodları kullanıldığı için hırsızın o olduğunu düşünürler. Koistinen, Mirja'ya ihanet etmemek için olan biteni söylemez ve hapse düşer. Fakat biraz zaman geçtiğinde, delil yetersizliğinden serbest bırakılır. Fakat Lindholm, onun

tutuklanmasını istediği için Mirja'yı Koistinen'e ziyaret etmesi ve mücevherleri onun evine saklaması için görevlendirir. Koistinen, olayın farkında olsa da herhangi bir hamle yapmaz ve evde oturup polisler tarafından tutuklanmayı bekler. Sonunda, hapis cezasına çarptırılmıştır. Koistinen başlangıçta hapisanede yalnız kalır ve Aila'nın ona gönderdiği bir mektubu yırtar. Koistinen'in diğer mahkumlarla temas kurmaya başlamasıyla bir yıl erken şartlı tahliye ile serbest bırakılır. Bir gece barınağında kalacak yer bulur ve lokantada bulaşıkçı olarak işe girer. Aila ile karşılaşır, ancak çok geçmeden özür dileyerek veda eder. Ancak Aila, gece barınağında onu görmeye gelir ve gelecekle ilgili planlarını sorar. Koistinen, her şeyi çözdüğünde bir garaj açmayı planladığını söyleyince Alia, umudunu kaybetmediği için onu tebrik eder. Birbirlerini tekrar görmeyi kabul ederler. Koistinen, çalıştığı restoranda Mirja ve Lindholm'ü görür ama onlarla yüzleşmez. Lindholm ise baş garsonla görüşür ve Koistinen'in sabıka kaydını anlatır, bu da onun derhal kovulmasına neden olur. Koistinen, gece barınağından bir bıçak alır ve restorana döner. Lindholm ve Mirja ayrılırken Lindholm'a saldırır, ancak Lindholm'ün korumaları tarafından engellenir ve yalnızca kendi elini kesmeyi becerir. Koistinen'in Lindholm'ün adamları tarafından restorandan çıkarıldığı gören bir çocuk Aila'ya durumu haber verir. Aila, Koistinen'i fena halde dövülmüş bir şekilde limanda bulur. Filmin sonunda ise, yaralı Koistinen, Aila'nın yardım teklifini reddeder, Aila'ya henüz ölmeyeceğine dair söz verip elini tutar.

Le Havre

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya, Fransa

Yapım Yılı: 2011

Oyuncular: André Wilms, Kati Outinen, Jean-Pierre Darroussin, Blondin Miguel

Film Özeti:

Fransa'nın liman kenti Le Havre'de yaşayan Marcel Marx (André Wilms) hayatını ayakkabı boyacılığıyla geçirmektedir. Marcel, herkese borcu olan, Laika adlı

köpeği ve karısıyla yaşayan yoksul bir emekçidir. Karısı Arletty (Kati Outinen) onunla gurur duymaktadır ve akşam yemeğini pişirirken onu bir içki içmeye gönderir. Akşam yemeğini hazırlayıp, Marcel döndüğünde de onun yemek yemesini izler. Fakat kendisi hiçbir şey yemez, çünkü henüz bilmese de hastadır. Marcel de eşi pantolonunu ütileyip, ayakkabılarını temizlerken yatağa gider. Bu sırada yetkililer, rıhtımda Afrika'dan gelen kaçak göçmenlerle dolu bir konteyner bulurlar. Müffettiş Monet (Jean-Pierre Darroussin) geldiğinde konteyner açılır ve içeriden bir çocuk polisleri de atlatarak rıhtımdan kaçar. Marcel de işine mola verip yemeğini yemek üzereyken kaçan çocukla karşı karşıya kalır. Fakat yemeğini bölüşmeyi teklif edemeden Monet ortaya çıkar ve Marcel'i uzaklaştırır. Marcel bara gittiğinde haberlerde polisin göçmenlerin çadırlarını yaktığı görür, fakat kimseye çocuğa dair bilgi vermez. Sadece gece olduğunda çocuğu gördüğü yere su ve yiyecek bırakır.

Marcel eve döndüğünde eşi Arletty'yi baygın halde bulur. Yvette'i arar ve beraber hastaneye giderler. Marcel hastaneden döndüğünde yalnızdır ve çocuğu bulup eve getirmeye karar verir. Çocuğun adı Idrissa'dır (Blondin Miguel). Bu sırada hastanede doktor, Arletty'ye tedavisi mümkün olmayan bir kanser türüne yakalandığını bildirir. Arletty ise Marcel'e hiçbir şey açıklamaması için doktora yalvarır. Marcel, elinde çiçeklerle Arletty'nin odasına gelir, artık yaşlı bir çift olsalar da birbirlerine ilk günkü gibi aşıktırlar. Evde ise Idrissa bir komşu tarafından görülür ve polise ihbar edilir. Ertesi gün olduğunda Monet, Marcel ile görüşmeye gelir. Marcel çocuğun yakalanacağından korkar fakat Monet, Idrissa'nın komşular tarafından ihbar edildiğine dair onu uyarır. Idrissa'nın ihtiyaçları Yvette ve diğer dükkân sahipleri tarafından karşılanır. Marcel, Idrissa'ya göz kulak olur. Bir yandan ona hünerlerini öğretir, diğer yandan da ailesine dair bir bilgi bulabilmek için yolculuk yapar. En sonunda çocuğun büyükbabasını mülteci kampında bulur, Idrissa'nın babasının öldüğünü fakat annesinin İngiltere'de yaşadığını öğrenir. Bu sırada bütün mahalle Idrissa'nın varlığından haberdar olmuştur ve Idrissa'ya yardım etmektedir.

Arletty, Marcel'e tıbbi nedenlerden dolayı artık kendisini ziyaret etmeyi bırakması gerektiğini söyler. Müffettiş Monet ise üstlerinden çocuğu tutuklaması için baskı altındadır. Her ne kadar çok uğraşsa da mahalleli hiçbir şekilde iş birliğine

yanışmamaktadır. Fakat ortaya çıkar ki Monet aslında barın sahibi Claire'in (Elina Salo) eski bir arkadaşıdır, kocasını hapse yollayan polis memurudur. Monet soruşturmaya devam eder fakat ne Marcel'i ne de Idrissa'yı bulmaya dair bir isteği vardır. Hastanede de Arletty ölümü beklemeye devam etmektedir. Her şeye rağmen Marcel, Idrissa'yı İngiltere'ye götürmek için tekne sahipleriyle gereken pazarlıkları yapmaya başlar. Fakat ortada gereken para yoktur. Para bulmak için Yvette, eski rock müzisyeni Little Bob'la bir yardım konseri düzenlemelerini önerir. Konserin gerçekleşeceği gün Marcel, Idrissa'yı hastaneye gönderir ve Arletty'le ilk defa karşılaşır. Marcel gereken parayı bulmuştur. Tam hazırlıkların yapıldığı sırada Monet ortaya çıkar, Marcel ona saldırmaya hazırlansa da aslında Monet polisler gelmeden yola çıkmaları konusunda uyarmaya gelmiştir. Polisler geldiğinde ise Monet, Idrissa'nın saklandığı bölümün kapısına oturur ve polislerin içeriyi aramasını engeller. Filmin sonunda Idrissa annesine doğru giderken, Marcel sonunda eşini hastanede ziyaret eder. Üzücü habere hazırlanan Marcel, Arletty'nin mucizevi bir şekilde iyileştiğini görür ve hayatlarını mutlu bir şekilde devam ederler.

The Other Side of Hope (Toivon tuolla puolen)

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Yapımcı Ülke: Finlandiya, Almanya

Yapım Yılı: 2017

Oyuncular: Sherwan Haji, Sakari Kuosmanen

Film Özeti:

Toivon tuolla puolen, birbirine zıt iki karakterin yollarının kesişmesini anlatmaktadır. Bu karakterlerden ilki orta yaşlı, alkolik karısını terk eden, şirketini satan ve kumarda kazandığı parayla daha iyi bir iş yapmak için bir restoranı satın alan Waldemar Wikström'dür (Sakari Kuosmanen). Çalışanları başlangıçta ona şüpheyle yaklaşırsa da Wikström restoranı işletmeye devam eder. Diğer karakter ise Khaled (Sherwan Haji) adlı Suriyeli bir mültecidir. Khaled, iç savaş nedeniyle Suriye'den kaçmış

ve bütün ailesi bir hava saldırısında ölmüştür. Ailesinden bir tek kız kardeşi Miriam (Niroz Haji) kalmıştır, fakat o da Türkiye sınırından geçerken kardeşinden ayrı düşmüştür. Khaled'in kendisi de birçok ölüm tehlikesi atlatmış, Polonya'da neo-Naziler tarafından öldürülecekken Helsinki'ye giden bir kargo gemisinde saklanarak hayatını kurtarmıştır. Gemi Helsinki'ye geldiğinde Khaled polise teslim olur ve iltica başvurusunda bulunur. Gönderildiği tesiste Iraklı bir mülteci olan Mazdak ile arkadaş olur ve ondan kaybolan kız kardeşi Miriam'ı aramasında ona yardım etmesini ister. Göçmenlik Bürosu'yla görüşmelerden sonra Khaled'in iltica başvurusu reddedilir. Büroya göre Khaled'in doğum yeri olan Halep'te işler yolundadır ve hayati bir tehlike yoktur. Khaled, reddedilşinin tesisten kaçır ve kaçak bir mülteci olarak yaşamaya başlar.

Helsinki sokaklarında dolaşan Khaled, ırkçı çeteler tarafından saldırıya uğrar. Wikström onu restoranın arka sokağında bulur. İkili küçük bir yumruklaşmanın ardından tanışır, Wikstörn Khaled'i işe alarak hem ona yatacak bir yer hem de sahte bir kimlik alması için gereken parayı verir. Restoran çalışanları her ne kadar kendi dertleri olsa da Wikstörn'e saygı duyarak çalışırlar, hijyen nedeniyle denetlendiklerinde bile Khaled'i saklarlar ve gülünç de olsa restoranı ortaklaşa bir suşi lokantasına çevirirler. En önemlisi de Khaled'in kardeşi Miriam'ı bulma çabasına hepsi destek olur. Mazdak, sonunda Miriam'dan haber alır. Miriam, Litvanya'dadır. Wikström ve Khaled, Miriam'ın Finlandiya'ya gelmesi için bir şöför tutarlar. Yolculuğun sonunda Miriam ile Khaled birbirlerine kavuşur. Fakat Miriam, iyi bir Afgan aile tarafından evlat edinildiğini ve adıyla kimliğini değiştirmek istemediğini söyleyerek, polise teslim olacağını belirtir. Kardeşler vedalaştıktan sonra Khaled, yaşadığı yere dönerken bir neo-Nazi tarafından bıçaklanır. Wikström onu kontrol etmeye geldiğinde kan izlerini fark eder. Sabah olduğunda Miriam Göçmenlik Bürosu'na gelmiştir. Khaled ise onu beklemektedir. İçeri girmesini, her şeyin halledileceğini ve doğrudan sığınma talep etmesi gerektiğini söyleyen Khaled, akşam buluşacaklarına dair söz verir. Filmin sonunda, Khaled bir nehir kenarındaki ağacın dibinde yaraları sargılı bir şekilde sigara içmektedir. Bir köpek gelip yüzünü yalar, Khaled gülümser ve film sona erer.

Yönetmenin Diğer Eserleri

Yönetmenin uzun metrajlı filmleri dışında birçok kısa film ve videosu, film seçkilerinde yer alan bölümleri ve belgeselleri de mevcuttur. Kardeşi Mika'yla birlikte çektikleri *Saimaa-ilmio*, (The Saimaa Gesture, 1981), *Leningrad Cowboys: L.A. Woman* (Kısa video, 1987), *Leningrad Cowboys: Thru the Wire* (Kısa video, 1987), *Melrose: Rich Little Bitch* (Kısa video, 1987), *Rocky VI* (Kısa film, 1986), *Likaiset kädet* (TV Filmi, 1989), *Leningrad Cowboys: Those Were the Days* (Kısa film, 1992), *Leningrad Cowboys: These Boots* (Kısa film, 1993), *Total Balalaika Show* (Belgesel, 1994), *Markus Allan: Oo aina ihminen* (Kısa film, 1996), *Välittäjä* (Kısa film, 1996), *Ten Minutes Older: The Trumpet* ("Dogs Have No Hell" adlı bölüm, 2002), *Visions of Europe* ("Bico" adlı bölüm, 2004), *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* ("La Fonderie" adlı bölüm, 2007), *Valimo* (Short, 2007), *60 Seconds of Solitude in Year Zero* (Film koleksiyonuna katkı, 2011), *Centro Histórico* ("O Tasqueiro" adlı bölüm, 2012), *Juice Leskinen & Grand Slam: Bluesia Pieksämäen asemalla* (Kısa belgesel, 2013) yönetmenin uzun metrajlı filmlerinin dışında kalan üretimleridir. Bunların dışında Kaurismäki birçok sinemacıya senaryo ve prodüksiyon aşamalarında katkıda bulunmuş, özellikle genç Fin yönetmenlerin ilk eserlerinde akıl hocalığı yapmıştır.

SONUÇ

“Aki Kaurismäki Sinemasında "Proletarya Üçlemesi" Üzerinden İşçi Sınıfı Temsili” adlı bu çalışma, yönetmenin “Proletarya Üçlemesi” olarak anılan filmlerindeki işçi sınıfının temsilini ele almaktadır. Dünyada yaşanan ekonomik ve politik gelişmelerin sinemada gösterilen işçi sınıfı temsilleriyle doğrudan ilişkili olduğu ve tarihsel süreç içerisinde işçileri merkezine alan filmlerin içeriğinin bu gelişmeler nedeniyle değiştiği varsayımından hareket edilmiştir. Bu varsayım “Proletarya Üçlemesi”nde yer alan filmler özelinde incelenmiştir. Dolayısıyla çalışmada önce işçi sınıfının ortaya çıkışının tarihsel süreci ve sinemadaki ilk görünüşleri, sonrasında Fin yönetmen Aki Kaurismäki’nin bir parçası olduğu Nordik ulusal sinemaları ve bu sinemaların tarihsel özellikleri, son olarak da elde edilen bilgiler ışığında örneklem olarak belirlenen “Proletarya Üçlemesi” üzerinden işçi sınıfı temsilinin nasıl gerçekleştiği ele alınmıştır.

Tezin girişten sonra yer alan ikinci bölümünde işçi sınıfının tanımı, ortaya çıkışı ve dönemin öne çıkan sinemalarında ilk görünüşlerinin nasıl olduğu incelenmiştir. Bu amaçla, ilk filmlerden başlayarak işçi sınıfı temsillerinin görülebildiği akım ve topluluklar işçi sınıfıyla kurdukları bağ özelinde ele alınmış, işçi sınıfı sinemasını tarihselleştirme çabaları ve sinemada temsiline dair tartışmalar derlenmiştir.

İşçi sınıfının temsili üzerine yapılan çalışmaların incelenmesi sonucu, işçi sınıfının sinemanın başlangıcından beri beyaz perdede temsil edildiği ancak bu temsilin üretim sürecinde yer alan yönetmen ve dağıtımcı gibi ögelerin etkisiyle değiştiği görülmüş, ayrıca ekonomik ve politik dönüşüm süreçlerinin bu temsilin biçimi ve özellikleriyle ilgili doğrudan etki unsuru olduğu tespit edilmiştir. Özellikle A.B.D., İngiltere ve S.S.C.B. özelinde ele alınan film örneklerinde, filmlerin çekildiği ülkelerin politik atmosferi nedeniyle işçi sınıfı temsillerinin gittikçe farklılaştığı görülmüştür. Sinema sanatının hızla gelişerek ticari önemi artan bir sektör haline gelmesiyle bu farklılaşmanın incelenen filmler aracılığıyla öne çıktığı anlaşılmıştır. Sinema sanatının ticarileşmesiyle birlikte izleyici yapısının ve anlatıların ticari kaygılar nedeniyle değişmiş olması fakat Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (S.S.C.B.), A.B.D. ve İngiltere gibi ülkelerde ve çalışmada incelenen diğer akım ve hareketlerde işçiler siyasette ve sanatta

merkeze taşınmış özellikle de sinemada sınıfsal temsiliyetler yeniden üretilmiştir. Anlatılar, işçilerin kahramanlık hikayeleriyle yeniden kurulmuş, Hollywood sinemasının karşısında işçiyi, emekçiyi merkezine alan bir sinema, bazen yüzeysel bazen de derin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Özellikle SSCB’de yaşayan Eisenstein, Vertov, Kuleşov gibi önemli sinemacıların ve İngiltere’de John Grierson’un öncülüğünü üstlendiği belgesel hareketinin kendisinden sonraki sinema kuşağını etkiledikleri, çalışmada incelenen akım ve yönetmenler aracılığıyla vurgulanmıştır. Bu yönetmenlerin çalışmaları sayesinde, ticari sinemanın dışına çıkan filmler çeken veya çekmeye devam eden yönetmenlerin ortaya çıkışının hızlandığı ele alınan filmler ve yönetmenler aracılığıyla tespit edilmiştir. İkinci bölümde önem verilen bir diğer konu da işçi sınıfı sinemasını tarihselleştirme çabaları olmuştur. Özellikle Keith B. Wagner’ın ve Steven J. Ross’un araştırmalarına bakıldığında, sinemanın başlangıcında çok sayıda filmde kendine yer bulan işçi sınıfına mensup karakterlerin, dünyada yaşanan politik ve ekonomik gelişmeler nedeniyle zamanla azaldığı görülmüştür. Tersine durumlar ancak işçi sınıfı mücadelesinin politikleşmeye ve yükselmeye başladığı süreçlerde ortaya çıkmıştır. Sinemaya dair ilk teorik çalışmalarda işçi sınıfının rolü ve temsili hakkında önemli araştırmalara rastlanırken zamanla bu çalışmalar azalmış, özellikle 1960’lardan itibaren dünyayı etkilemeye başlayan, yeni sol, feminizm, özgürlükçü sosyalizm gibi siyasi akımlarla birlikte işçi sınıfı temsili çalışmaları geri plana atılıp, kimlik tanımlarını ve sorunlarını inceleyen çalışmalar literatüre katkı sağlamıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Fin yönetmen Aki Kaurismäki’nin sinemasını şekillendiren tarihsel süreci anlamak amacıyla Nordik ulusal sinemaları, tanımlamalar ve tartışmalar çerçevesinde incelenmiştir. Bölümün başlangıcında İskandinav ve Nordik kavramlarının tarihsel gelişimi ve kapsadıkları anlam tartışılırken, Nordik sinema ve İskandinav sinemasının aynı şey olmadığı, Nordik sinema tanımının kullanılmasının daha kapsayıcı olduğu tespit edilmiştir. İskandinavya coğrafi bir bölgeyi tanımlayan bir kavramken, Nordik kavramı ise II. Dünya Savaşı sonrası, Danimarka, İsveç, Norveç, İzlanda ve Finlandiya arasında kurulan ilişkiler neticesinde bölgenin kültürel ve ekonomik özelliklerini daha doğru yansıtan bir tanımlama haline gelmiştir. Nordik ulusal sinemaları arasında var olan benzerlik ve farklılık bu tanımlamadan yola çıkılarak incelenmiş ve bütün bir Nordik sinemasının var olamayacağı, benzerlik ve

farklılıklara rağmen her ülkenin kendine özgü bir ulusal sinemaya sahip olduğu tespit edilmiştir. Bölümün devamında, Nordik ulusal sinemalarının tarihçeleri ve öne çıkan özellikleri ortaya konulmuştur. Nordik ülkeler arasında sinema açısından kurulan bağ incelendiğinde ülkelerin erken tarihlerinden itibaren dağıtım ve gösterim ilişkileri bağlamında ortaklık kurduğu, sinema tarihçelerinin birbirlerine benzer şekilde ilerlediği görülmüştür. Nordik ulusal sinemaları arasında var olan benzerlikler ve farklılıklar bu paralellik doğrultusunda incelenmiştir. İnceleme sonucunda ise film türleri ve seçilen temalar arasında birçok benzerliğin görülebildiği, fakat bu benzerliklere rağmen her ulusal sinemanın farklı bir sinema anlayışına sahip olduğu, temaların ve film türlerinin ele alınışında büyük farklılıkların ortaya çıktığı vurgulanmıştır. Ulusal sinema tarihçelerini çalışmaya katmaktaki ana amaç, ülkelerin dağıtım, gösterim ilişkilerini tarihsel süreç içerisinde tespit edebilmek, öne çıkan yönetmenleri ve var olan tartışmaları incelemektir. Bu bölümün sunduğu verilerle Kaurismäki'nin Nordik ulusal sinemaları ile kurduğu bağ ve bu kapsamda Nordik ulusal sinemalarının yönetmenin sinema anlayışına etkisi ortaya konulmuştur.

Tez çalışmamızın son bölümünde ise Aki Kaurismäki sinemasının genel özellikleri, yönetmenin yaşam öyküsü, sinemasının öne çıkan yanları ve “Proletarya Üçlemesi” üzerinden işçi sınıfının temsili üzerinde durulmuştur. Çalışmanın temelinde işçi sınıfının sinemadaki temsilini “Proletarya Üçlemesi” üzerinden incelemek yer aldığı için, bu bölümde yönetmen genel özellikleriyle tanımlanmış; yönetmenin sinemasında Finlandiya’da yaşanan ekonomik dönüşümlerin etkisi incelenmiştir. Kaurismäki’yle ilgili, eserlerini üretmesindeki arka planı oluşturan tarihsel sürecin incelenmesiyle yönetmenin sinemasında işçi sınıfı temsili adına hangi değişikliklerin yaşandığı görülmüş, böylece işçi sınıfını odağına alan filmlerini incelemek için bir zemin oluşturulmuştur.

Aki Kaurismäki, 1980 sonrasında ulusal ve uluslararası bir büyüme yaşayan Fin sinemasının günümüzdeki en önemli yönetmenlerinden birisidir. Toplumsal sorunlara değinme ve işçi sınıfını beyaz perdede gösterme isteğiyle filmlerini yapmaya devam eden Kaurismäki, dünya ve uluslararası alanda kazandığı başarılarla temsil ettiği Fin sinemasının önemli bir ismi olarak Andrew Nestingen, Jaakko Seppälä, Pietari Kääpä gibi çeşitli

araştırmacıların odak noktası haline gelmiştir. Kaurismäki, tüm filmlerinde kaybedenleri, toplumun alt tabakalarını, işçi sınıfını ve toplumun dışladığı insanları konu almıştır. Yönetmenin edebi uyarlamaları da aynı bilinçle tercih edilmiş ve bu durum diğer filmlerde de devam etmiştir. Kaurismäki'nin işçi sınıfını eserlerinin merkezine koyması, yönetmenin film kariyerine başladığı yıllar ile yakından ilişkilidir. Sinemaya başladığı yıllarda Soğuk Savaş'ın sonlarını yaşayan yönetmen, 1970'li yıllardan itibaren küreselleşme ile birlikte Finlandiya'da yaşanan ekonomik kriz ve refah dönemlerine şahit olurken, işçi sınıfının iktidarda olduğu S.S.C.B.nin yıkılış sürecine de yakından tanık olmuştur. Finlandiya'nın Batı ve Doğu arasında kalmış bir ülke olmasıyla bu durumun ülkede yaşayan sıradan insanların gündelik yaşantısını derinden etkilemesi bu tarihsel süreçlerin bir ürünüdür. Arada kalmışlık hali ve ekonomik buhranlar sonucu Fin halkının yaşadığı çaresizlik, Kaurismäki'nin tüm filmlerinde tekrarlanan bir motif olarak görülmüştür. İngilizce öğrenmeye çalışan karakterler, ülkeden kaçmaya dönük hamleler, kredi borçlarıyla alınan eşyalar, birden fazla işte çalışan işçiler, Finlandiya'nın neo-liberal politikalarla ezildiği dönemi yansıtmıştır. Kaurismäki'nin karakterleriyle benzer bir hayatı sürerek bulaşıklıktan, postacılığa kadar birçok işte çalışması, yönetmenin işçi sınıfının gündelik yaşantısına aşina olduğunu göstermiştir. Kaurismäki sineması; kendine özgü ironi anlayışı ve mizah dili, müzik tercihleri, filmlerinde şehrin ve kamusal alanın görünümü ve nostaljik öğelerin kullanımı ile de öne çıkmaktadır. Kaurismäki'nin eserleri incelediğinde yönetmenin sinema anlayışında var olan özgünlüğün bu öğeler vasıtasıyla şekillendiği görülmüştür.

Çalışmamızın son bölümünde, Aki Kaurismäki sinemasının genel ve öne çıkan özellikleri ile yönetmenin “Proletarya Üçlemesi” olarak adlandırılan film serisinde yer alan *Varjoja paratiisissa* (Shadows in Paradise, 1986), *Ariel* (1988) ve *Tulitikkutehtaan tyttö* (The Match Factory Girl, 1990) eserlerinde işçi sınıfı temsilinin nasıl gerçekleştiği ele alınmıştır. Bölümün giriş kısmında amaç ve yöntemle dair bilgiler verilerek, filmlerin ideolojik eleştiri yöntemiyle incelendiği belirtilmiştir. Üçlemede yer alan karakterlerin gerçekleştirdiği davranış ve jestler, kullandıkları cümleler, diğer insanlarla olan ilişkileri, sınıf atlama istekleri ve işçi olarak emek sürecine yabancılaşmaları ideolojik eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerin izleyiciye sunduğu tablonun, geleneksel işçi sınıfının

ortadan kalktığı ve bilinen, hatırlanan Finlandiya'nın yok olmaya başladığı bir zaman diliminde yaşananlar ile ilgili olduğu görülmüştür.

Tez boyunca incelenmiş olan işçi sınıfının merkezde olduğu yönetmen ve akımlara bakıldığında, Kaurismäki'nin önemli bir yönetmen kuşağının mirasçısı olduğu tespit edilmiştir. Robert Bresson, Yasujirō Ozu, Jim Jarmusch, Rainer Werner Fassbinder gibi yönetmenlerden oldukça etkilenen Kaurismäki, aynı zamanda Ken Loach, Dardenne Kardeşler, Kazimierz Kutz gibi işçi sınıfından yana duran ve filmlerinde sıradan işçi kahramanların hikayesini anlatan bir geleneğin de parçası olarak görülmektedir. Kaurismäki, bu geleneğin bir temsilcisi olarak 1960'lı yıllarda yükselen devrimci hareketin yarattığı güçlü sol birikim ve devam eden yıllarda bu birikimi sindirmeye yönelik bir araç olarak da kullanılan küreselleşme olgusuyla birlikte, neo-liberal politikalara karşı duran işçi sınıfını odak noktasına almıştır. Aynı zamanda Finlandiya'da 1960 ve 1980'li yıllar arasında yaşanan köyden kente göçün Fin halkı üzerinde yarattığı etki de yönetmen tarafından sınıfsal bir bakış açısıyla beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu nedenle Kaurismäki'nin işçi sınıfı mücadelesini örgütsel veya kuramsal olmasa da ideolojik olarak destekleyen bir yönetmen olduğu anlaşılmaktadır.

Kaurismäki bütün filmlerinde ezilen kesimlere, göçmenlere, işsizlere, işçi sınıfına büyük bir yer ayırsa da yönetmenin işçi sınıfına dair görüşleri en açık şekilde "Proletarya Üçlemesi"nde yer alan filmlerde somutlanmaktadır. Üç filmin hem çekildikleri yıllar hem de filmin anlatısının geçtiği zaman dilimi, 1980'lerin başında hızlı bir kapitalistleşme sürecine giren Finlandiya'ya dair bir projeksiyon sunmaktadır. Filmlerde yer alan karakterlerin hepsi Finlandiya'nın ekonomik durumunun açıkça görülebildiği yaşam alanlarına sahiptir. Kredi borcu alınarak döşenen evler, kırsal kesimde yer alan derme çatma kulübeler, barlar, lokantalar, sokakların ve evlerin fiziksel özellikleri gibi birçok detay, ekonomik krizin ve kapitalistleşme sürecinin izlerini taşımaktadır.

Üçlemede yer alan kahramanların hepsi, kol emeğiyle çalışan geleneksel işçi sınıfının birer üyesidir. Nikander'in çöp toplayıcı, Ilona'nın önce süpermarket sonra mağaza çalışanı, Taisto'nun madenci ve liman işçisi, Iris'in kibrit fabrikasında çalışan bir işçi olması geleneksel işçi sınıfının birer parçası olduklarını vurgulamıştır. Proletarya

Üçlemesi'nde yer alan tüm ana karakterler ilk elden emek sürecine dahil olan bireylerdir, fakat bu durum onlara sosyal bir statü kazandırmamakta, aksine karakterlerin güvensiz çalışma ve sosyal yabancılaşma deneyimlerine işaret etmektedir. Filmlerde öne çıkan tarihsel sürecin geleneksel işçi sınıfının çözülüşüyle ilintili olduğu anlaşılmıştır. Fakat filmlerde kamu veya hizmet çalışanları birkaç sahne dışında görünmemektedir. Çözülüş sürecine rağmen geleneksel işçi sınıfının karşısına hizmet veya benzeri kollarda çalışan beyaz yakalı işçilerin konulmamıştır. Bu durum, yönetmenin odak noktasının Finlandiya'da büyük bir dönüşüm yaşamaya başlayan geleneksel işçi sınıfı olduğunu vurgulamaktadır. Üçlemenin tüm filmlerinde kahramanlar mutlaka emek sürecinin içinde görünmektedirler. Fabrika, maden, mağaza, otel, kamu kuruluşları gibi işçilerin emek sürecine dahil olduğu mekânlar kamera tarafından tüm ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Ana akım sinemada yer alan ve işçi sınıfı üyesi karakterleri içeren diğer filmlerin aksine üçlemede yer alan tüm filmler, emek sürecinin doğrudan gösterimini tercih etmiştir. İşçilerin emeğe yönelik yabancılaşma süreçleri ise kahramanların jest ve davranış kalıplarıyla öne çıkarılmıştır.

“Proletarya Üçlemesi”nin incelenmesiyle ortaya çıkan bir diğer sonuç ise, kahramanların Fin kimliğiyle ve çevreleriyle kurdukları iletişimin kopukluğudur. Filmler, her ne kadar Fin kültürüne ait Fin ulusal bayrağı, Fin tangosu, tüketilen yemekler, alkol tüketiminin fazlalığı, diyalogların azlığı gibi öğeler barındırsalar da kahramanların yaşadığı kenti ve kamusal alanı evrensel bir anlayışla göstermeyi tercih etmişlerdir. Kamera şehrin sokaklarına odaklansa da film evreninin geçtiği kent olan Helsinki'yi özelleştirecek ve anımsatacak ufak bir imge dahi yer almamıştır. Bu durum Kaurismäki'yi ulus ötesi özellikler taşıyan bir yönetmen konumuna yerleştirirken, filmlerinin de işçi sınıfının yaşantısına ve mücadelesi yönelik evrensel özellikler taşıyan bir eserler bütünü olmasını sağlamıştır.

Kaurismäki sinemasının, özellikle “Proletarya Üçlemesi” özelinde incelenmesiyle işçi sınıfını yansıtan diğer yapımlardan farklı bir anlatı yapısına sahip olduğu da çalışmada tespit edilmiştir. Yönetmenin filmlerinde işçi sınıfından gelen kahramanlar, işçilerin hakkını savunan hiçbir örgüte veya kuruma üye değildir. Filmlerde işçi sınıfının iktidar mücadelesine dair hiçbir imgeyle karşılaşmaz.

Karakterlerin sistemle hesaplaşma süreci; esnek ve güvencesiz işlerde çalışmaları, toplum tarafından dışlanmaları ve nihayetinde buldukları coğrafyadan kaçıp yeni bir yaşam arayışına girmeleriyle sonuçlanmaktadır. İşçilerin mücadelesi bireysel ölçekte kalmaktadır. Bu durum ise en çok Iris karakterinin kendisine acı çektiren insanları öldürmesiyle somutluk kazanır. İşçi sınıfı mücadelesi bu filmlerde her ne kadar bireysel ölçekte kalsa da üçlemenin son filmi olan *Tulitikkutehtaan tyttö* dışında kahramanların ülkeden ayrılmalarıyla sonuçlanan kaçış süreci de politik bir eylem olarak anlaşılmaktadır. *Tulitikkutehtaan tyttö* da ise ana kahraman Iris'in kaçmak yerine cinayet işlemesi sonucu hapse düşmesi diğer filmlerden farklı bir son olarak tespit edilmekle birlikte, aynı şekilde özünde politik bir tepki olarak görülmektedir. Ayrıca, filmlerin hepsinde ana kahramanların sınıf atlama isteklerinin büyük bir önem taşımadığı, bu isteğin yalnızca Iris'in patronuyla kurduğu ilişki ve Nikander'in iş arkadaşıyla kurmaya çalıştığı yeni iş sekansları üzerinden betimlendiği anlaşılmaktadır. Filmlerde, sınıf atlama arayışından ziyade, umut taşıyan yeni başlangıçlara yönelik bir istek görülmektedir. Kahramanlarda var olan, kendilerini dışlayan sistemi arkada bırakıp bilinmeyen ülkelere örneğin Meksika ve Estonya'ya gitme arzusu, ilk iki filmin temel anlatısını oluşturmaktadır. Kaurismäki filmlerinde Kaçış fikrinin, politik mücadeleye katılma fikrine ağır bastığı kahramanların gemilere binip yola çıkma arayışlarıyla örtüşmektedir.

“Proletarya Üçlemesi”nin incelenmesine yönelik söylenecek son söz ise, filmlerin çekildikleri dönemin karmaşasını gerçekçi bir şekilde yansıttıklarıdır. Finlandiya'nın ve dünyanın neo-liberal politikalar nedeniyle dönüşmeye başladığı tarihsel bir sürece tanıklık eden Kaurismäki, hem kendi ülkesinin değişimini yakından inceleyerek eserlerine aktarmış hem de film öykülerini ve kahramanlarını evrenselleştirerek başka topraklarda yaşanan süreçlerle özdeşlik kurmasını sağlamıştır. Son dönemde mülteci sorununa değinen eserleriyle öne çıkan Kaurismäki, bu yönüyle de dünyada yaşanan ekonomik ve politik değişim süreçlerine yabancı kalmayarak gözlemlediğini kanıtlamıştır.

Sonuç olarak, bu tez çalışması işçi sınıfının tarihsel sürecini ve sinemadaki ilk görünümünü, Nordik ulusal sinemalarının tarihiyle birleştirerek Aki Kaurismäki'nin

sinemasına ve “Proletarya Üçlemesi”nde işçi sınıfının temsiline uzanan bir bütünlüğü oluşturmaktadır.

Türkiye’de, sinemada işçi temsillerine dair yapılmış çalışmalar mevcut olmakla beraber bunların daha çok makale ölçeğinde ve Türk sinemasının belirli örnekleri üzerinden yapıldığı görülmektedir. Kuramsal çalışmalar açısından işçi temsili üzerine yapılan çok az sayıda bilimsel çalışma bulunmaktadır. Bu sebeple işçi sınıfının sinemada kapladığı yerin özel bir alanını kapsayan bu çalışma, incelenmemiş bir konuda boşluğun doldurulması hedefiyle literatüre katkı yapmayı amaçlamaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

Abel, Richard. **Encyclopedia of early cinema**. 1. Basım. New York: Routledge. 2010.

Aldgate, Anthony ve Jeffrey Richards. **Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present**. 1. Basım (Yeniden). IB Tauris & Company. 2009.

Aufderheide, Patricia. **Documentary film: A very short introduction**. 1. Basım. Oxford University Press. 2007.

Bacon, Henry. "An Increasingly European Nation", Henry Bacon (ed.). **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde. 1. Basım. Springer. 2016. ss. 187 – 191.

Bardan, Alice. "The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective". Ewa Mazierska (Ed.), **Work in Cinema: Labor and the Human Condition** içinde. 1. Basım. New York: Palgrave Macmillan. 2013. ss. 69 – 91.

Beneton, Philippe. **Toplumsal Sınıflar**. 1. Basım. Hüsnü Dilli (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. Presses Universitaires De France. 1991.

Betton, Gerard. **Sinema Tarihi**. 1. Basım. Şirin Tekeli (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. 1990.

Biryıldız, Esra. **Sinemada Akımlar**. 6. Basım. İstanbul: Beta Basım Yayım. 2016.

Boguslavsky, Karpuşin, Ratikov, Çertikin, Ezrin. **Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmin Alfabetesi**. 2. Basım. Şiar Yalçın (çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları. 1990.

Bondebjerg, Ib. "Documentaries, work, and global challenges". Ewa Mazierska (ed.). **Work in Cinema: Labor and the Human Condition** içinde. 1. Basım. Palgrave Macmillan, 2013. s.265-282.

- Bondebjerg, Ib ve Eva Novrup Redvall. "A small region in a global world: patterns in Scandinavian film and tv culture". **Centre for Modern European Studies-CEMES**, University of Copenhagen. 2011.
- Boratav, Korkut. "Toplumsal Sınıflar". Atılgan, G., & Aytakin, E. A. (ed.). **Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler** içinde. 5. Basım. İstanbul: Yordam Kitap. 2015. ss.29 – 41.
- Chanan, Michael. **Cuban cinema**. 1. Basım. U of Minnesota Press. 2004.
- Chapman, James. **A New History of British Documentary**. 1. Basım. Londra: Palgrave Macmillan. 2015.
- Chaudhuri, Shohini. **Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia**. 3. Basım. Edinburgh University Press. 2007.
- Cottino-Jones, Marga ve Carlo Celli. **A new guide to Italian cinema**. 1. Basım. Springer. 2007.
- Cowie, Elizabeth. **Recording Reality, Desiring the Real**. 1. Basım. University of Minnesota Press, 2011.
- Cowie, Peter. **Cool and crazy: modern Norwegian cinema, 1990-2005**. 1. Basım. Norwegian Film Inst. 2005.
- Cowie, Peter. **Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden**. 1. Basım. Samuel French Trade. 1992.
- Demoğlu, Elif. **Düş ile Gerçek Arasında: Sahte Belgesel**. 1. Basım İstanbul: Doğu. 2014.
- Erus, Zeynep Çetin. "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları". Zeynep Çetin Erus & Esra Biryıldız (ed.). **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** içinde. 1. Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2007. ss.19-51.

- Erus, Zeynep Çetin. **Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri**. 1. Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2015.
- Faulkner, Neil. **Marksist Dünya Tarihi – Neandertallerden Neoliberallere**. Tuncel Öncel (çev.). İstanbul: Yordam Kitap, 2012.
- Furhammar, Leif. “Sweden”. Bjorn Book-Larsson (çev.). Gorham Anders Kindem (ed.) **The international movie industry** içinde. 1. Basım. SIU Press. 2000. ss.247-257.
- Genç, Seray. “Sinemada İşçi ve İşçi Görünümlerine Dair”, Süalp, M. N., Güneş, A., & Akbal Süalp, Z. T. (ed.) **Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi** içinde. 1. Basım. İstanbul: Bağlam. 2011. ss.163 – 192.
- Gevgilili, Ali. **Çağmı sorgulayan sinema**. 2. Basım. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. 2014.
- Gillespie, David C. **Early Soviet cinema: Innovation, ideology and propaganda**. 1. Basım. Londra: Wallflower Press. 2000.
- Gomery, Douglas ve Clara Pafort-Overduin. **Movie history: A survey**. 2. Basım. Taylor & Francis. 2011.
- Goodwin, James. **Eisenstein, cinema, and history**. 1. Basım University of Illinois Press, 1993.
- Guneratne, Anthony R. “Introduction: Rethinking Third Cinema”. Wimal Dissanayake ve Anthony R. Guneratne (ed.). **Rethinking third cinema** içinde. 2. Basım. Routledge, Taylor & Francis e-Library. 2004. ss.1 – 29.
- Gunning, Tom. “One-way Street: Conrad’s Halsted Street”. Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (ed.). **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars** içinde. 1. Basım. Routledge. 2018. ss.158 – 167.
- Hake, Sabine. **Topographies of class: modern architecture and mass society in Weimar Berlin**. 1. Basım. University of Michigan Press. 2008.

- Hardy, Forsyth ve John Grierson. **Grierson on documentary**. 1. Basım. Univ of California Press. 1966.
- Hilson, Mary. **The nordic model: Scandinavia since 1945**. 1. Basım. Reaktion books. 2008.
- Hjort, Mette ve Ursula Lindqvist. "Introduction: Nordic Cinema: Breaking New Waves since the Dawn of Film", Mette Hjort ve Ursula Lindqvist (ed.), **A companion to Nordic cinema** içinde. 1. Basım. John Wiley & Sons. 2016. ss.1-13.
- Horak, Jan-Christopher. "Leyda's A Bronx Morning". Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (ed.). **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars** içinde. 1. Basım. Routledge. 2018. ss.167 – 177.
- Huberman, L. **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**. Murat Belge (çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık. 1990.
- Hupaniittu, Outi. "A Young Nation Seeking to Define Itself: Finland in 1900–1930". Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde. 1. Basım. Springer. 2016. ss.23-27.
- Hupaniittu, Outi. "The Emergence of Finnish Film Production and Its Linkages to Cinema Businesses During the Silent Era". Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde. 1. Basım. Springer. 2016. ss.27 – 51.
- Iversen, Gunnar. "Learning from Genre: Genre Cycles in Modern Norwegian Cinema." Andrew Nestingen ve Trevor G. Elkington (ed.), **Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition** içinde. 1. Basım. Detroit, Mich: Wayne State University Press. 2005. ss.261 – 275.
- Iversen, Gunnar. "Norway", Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde. 1. Basım. Londra: Routledge. Taylor & Francis e-Library. 1998. ss.97 – 135.

- Iversen, Gunnar. "Voices From The Past–Recent Nordic Historical Films". Tommy Gustafsson, Pietari Kääpä (ed.), **Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace** içinde. 1. Basım. Edinburgh University Press. 2015. ss.47 – 61.
- Jacobs, Steven, Eva Hielscher, Anthony Kinik, "Introduction: the city symphony phenomenon 1920–40". Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (ed.). **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars** içinde. 1. Basım. Routledge, 2018. ss.3-42.
- James, David. E. **The most typical avant-garde: History and geography of minor cinemas in Los Angeles**. 1. Basım. Univ of California Press. 2005.
- Kääpä, Pietari. "Imaginarities of a Global Finland - Patterns of Globalization in Finnish National Cinema". John Tucker (ed.), **Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others** içinde. 1. Basım. Edwin Mellen Press. 2012. ss.366 – 403.
- Kääpä, Pietari. "The Finnish New Wave as a Transnational Phenomenon". Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde. 1. Basım. Springer. 2016. ss.145 – 171.
- Kääpä, Pietari. **The National and beyond: the globalization of Finnish cinema in the films of Aki and Mika Kaurismäki**. 1. Basım. Peter Lang. 2010.
- Kolker, R. P. **Değişen bakış: Çağdaş uluslararası sinema**. Ertan Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki, 2010.
- Koutsourakis, Angelos. "The Cultural Techniques of Gesture in Aki Kaurismäki's Proletarian Trilogy". Thomas Austin (ed), **The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements** içinde. 1. Basım. New York: Bloomsbury. 2018. ss. 117 – 136.
- Kovács, András Bálint. **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**. Ertan Yılmaz (çev.). Ankara: De Ki Yayınları. 2010.

- Laine, Silja ve Pietari Kääpä (ed.). **World Film Locations: Helsinki**. 1. Basım. Intellect Books, 2013.
- Larsson, Mariah. “Introduction: A Renewal of Swedish Film?”. Mariah Larsson ve Anders Marklund (ed.), **Swedish film: an introduction and reader** içinde. 1. Basım. Nordic Academic Press. 2010. ss.284 – 287.
- Larsson, Mariah. “Introduction: Changing Conditions for Auteurs after 1970”. Mariah Larsson ve Anders Marklund (ed.), **Swedish film: an introduction and reader** içinde. 1. Basım. Nordic Academic Press. 2010. ss.270 – 274.
- Lehtisalo, Anneli. “War and Peace: Finland Among Contending Nations”. Henry Bacon (ed.), **Finnish cinema: A transnational enterprise** içinde. 1. Basım. Springer. 2016. ss.83 – 87.
- Macdonald, Gerald M. “Third cinema and the Third World”. Stuart C. Aitken ve Leo Zonn (ed.) **Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film** içinde. 1. Basım. Londra: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1994. ss. 27-45.
- Marklund, Anders. “The Golden Age and Late Silent Cinema – Introduction”. Mariah Larsson ve Anders Marklund (ed.), **Swedish film: an introduction and reader** içinde. 1. Basım. Nordic Academic Press. 2010. ss.72 – 76.
- Marshall, Gordon. **Sosyoloji sözlüğü**. O. Akinhay ve D. Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Marx, Karl. **Kapital. Cilt: 1**. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan (çev.). İstanbul: Yordam Kitap. 2011.
- Møller, Birgir Thor. “In and Out of Reykjavik: Framing Iceland in the Global Daze”. Andrew Nestingen ve Trevor Glen Elkington (ed.), **Transnational Cinema in A Global North: Nordic Cinema in Transition** içinde. 1. Basım. Detroit: Wayne State University Press. 2005. ss.307 – 341.

- Nestingen, Andrew. **The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories**. 1. Basım. Columbia University Press. 2013.
- Nichols, Bill. **Introduction to documentary**. 2. Basım. Indiana University Press. 2010.
- Norðfjörð, Björn. "Iceland". Mette Hjort ve Duncan Petrie (ed.), **Cinema of small nations** içinde. 1. Basım. Edinburgh University Press. 2007. ss.43 – 60.
- Norðfjörð, Björn. **Dagur Kari's Noi the Albino**. 1. Basım. University of Washington Press. 2010.
- O'Leary, Margaret Hayford. **Culture and customs of Norway**. 1. Basım. ABC-CLIO. 2010.
- Onaran, Alim Şerif. **Sessiz Sinema Tarihi**. 1. Basım. İstanbul: Kitle Yayınları. 1994.
- Özden, Zafer. **Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi**. 2. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi. 2004.
- Öztürk, Mehmet. **Sine-masal kentler: Modernitenin iki "kahramanı" kent ve sinema üzerine bir inceleme**. 1. Basım. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
- Peden, Sanna. "Aki Kaurismaki". Pietari Kääpä (ed.), **Directory of World Cinema: Finland** içinde. 1. Basım. Intellect Books. 2012. ss.12 – 16.
- Perry, Matt. **Marksizm ve Tarih**. Gül Tunçer (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. 2010.
- Petrić, Vladimir. **Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm**. Güzin Yamaner (çev.). Ankara: Öteki Ajans. 2000.
- Rees, Ellen. "Norwave: Norwegian Cinema 1997-2006". John Tucker (ed.), **Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others** içinde. 1. Basım. Edwin Mellen Press. 2012. ss.108 – 146.
- Renov, Michael. **The subject of documentary**. 1. Basım. University of Minnesota Press. 2004.

- Ross, Steven J. "Beyond the Screen: History, Class, and the Movies". David E. James ve Rick Berg (ed.). **The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class** içinde. 1. Basım. U of Minnesota Press. 1996. ss.26 - 55.
- Ross, Steven J. **Working-class Hollywood: Silent film and the shaping of class in America**. 1. Basım. Princeton University Press, 1998.
- Rotha, Paul. **Documentary Film**. 1. Basım. New York: W. W. Norton & Co..1939.
- Schindler, Agnes. "State-Funded Icelandic Film: National and/Or Transnational Cinema?". Huw David Jones (ed.), **The media in Europe's small nations** içinde. 1. Basım. Cambridge Scholars Publishing. 2014. ss.69 – 87.
- Seppälä, Jaakko ve Henry Bacon. "Two Modes of Transnational Filmmaking". Henry Bacon (ed.), **Finnish Cinema: A Transnational Enterprise** içinde. 1. Basım. Palgrave Macmillan. 2016. ss.211-222.
- Seppälä, Jaakko. "The Camera's Ironic Point of View: Notes on Strange and Comic Elements in the Films of Aki Kaurismäki". Thomas Austin (ed.), **The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements** içinde. 1. Basım. T & T Clark. 2018. ss. 80-100.
- Shiel, Mark. **Italian neorealism: rebuilding the cinematic city**. 1. Basım. Columbia University Press, 2006.
- Soila, Tytti. "Finland". Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde. Londra: Routledge. Taylor & Francis e-Library. 1998. ss.30 – 91.
- Soila, Tytti. "Sweden". Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde. Londra: Routledge. Taylor & Francis e-Library. 1998. ss.135 – 221.

- Solum, Ove. "The rise and fall of Norwegian municipal cinemas". Ursula Lindqvist ve Mette Hjort (ed.), **A Companion to Nordic Cinema** içinde. 1. Basım. Hoboken: Wiley-Blackwell. 2016. ss.179 – 199.
- Somel, Cem. "Siyaset Bilimi ve İktisat". Atılğan, G., & Aytekin, E. A (ed.). **Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler** içinde. 5. Basım. İstanbul: Yordam Kitap. 2015. ss.487 - 501.
- Steene, Birgitte. **Ingmar Bergman: A reference guide**. 1. Basım. Amsterdam University Press. 2005.
- Street, Sarah. **British national cinema**. 2. Basım. Routledge. 2009.
- Sundholm, John ve diğerleri. **Historical dictionary of Scandinavian cinema**. 1. Basım. Scarecrow Press. 2012.
- Süalp, Z. Tül Akbal. "Hacimde İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema". Murat İri (der.) **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde. 2. Basım. Derin Yayınları: İstanbul, 2011. ss.103 – 126.
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1**. 3 Basım. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2009.
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2**. 3. Basım. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2009.
- Thompson, Kristin ve David Bordwell. **Film history: An introduction**. 2. Basım. New York: McGraw-Hill. 2003.
- Thompson, Kristin. "Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s". Anna Lawton (ed.). **The Red screen: politics, society, art in Soviet cinema**. Routledge. 1992.
- Usai, Paolo Cherchi. "The Scandinavian Style". Geoffrey Nowell-Smith (ed.), **The Oxford history of world cinema** içinde. 1. Basım. Oxford University Press. 1996. ss.151 – 159.

- Vincenti, Giorgio. **Sinemanın Yüzyılı**. Engin Ayça (çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın. 2008.
- Wagner, Keith B. “İşçi sinemasını tarihselleştirmek: Sınıfı ve beyazperdede kaybolan filmleri geri kazanmak”. Aslı Takanay (çev.) Funda Başaran (ed.). **İşçi Filmleri, “Öteki” Sinemalar** içinde. İstanbul: Yordam Kitap. 2015. ss.47-79.
- Wayne, Mike. **Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**. Ertan Yılmaz (çev.). İstanbul: Yordam Kitap. 2011.
- Widding, Astrid Söderbergh. “Denmark”. Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde. Londra: Routledge. Taylor & Francis e-Library. 1998. ss.7 – 30.
- Widding, Astrid Söderbergh. “Iceland”. Gunnar Iversen, Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, **Nordic national cinemas** içinde. Londra: Routledge. Taylor & Francis e-Library. 1998. ss.91 – 97.
- Wood, E. M. **Marx’a Dönüş**. Elif Dinçer (çev.). İstanbul: Kalkedon. 2007.
- Woronoff, Jon. “Editor’s Foreword”. John Sundholm ve diğerleri, **Historical dictionary of Scandinavian cinema** içinde. 1. Basım. Scarecrow Press, 2012.
- Yalın, Doç. Celal Oktay ve Yrd. Doç. Dr. Aslı Güngör, “Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati”, Zeynep Özarslan (ed.) **Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar** içinde. İstanbul: Su Yayınevi, 2013. ss.77 – 93.
- Youngblood, Denise J. **Soviet Cinema in the Silent Era: 1918–1935**. 2. Basım. University of Texas Press. 1991.
- Zaniello, Tom. **Working stiffs, union maids, reds, and riffraff: an expanded guide to films about labor**. 2. Basım. Cornell University Press. 2003.

Sürelî Yayınlar

- Asbjørnsen Dag ve Ove Solum. "The Best Cinema System in the World": The Municipal Cinema System in Norway: Historical and Comparative Perspectives". **Nordicom Review**. 24(1). 2003. ss.89-105
- Baudry, Jean-Louis ve Alan Williams. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. **Film Quarterly**. Vol. 28. No. 2. (Kış, 1974-1975). 1974. ss.39-47.
- Ben-Ghiat, Ruth. "The Italian Cinema and the Italian Working Class". **International Labor and Working-Class History**. no. 59. Cambridge University Press. 2000. ss.36-51.
- Breitbart, Eric. The Controlling Image: Cinema Power, Labor Power. **Cinemascope**. Eylül - Aralık, Sayı 6. 2006.
- Cardullo, Bert. "FINNISH CHARACTER: An Interview with Aki Kaurismäki". **Film Quarterly**. 59(4). 2006. ss.4 - 10.
- Comolli, Jean-Louis ve Paul Narboni. Cinema/Ideology/Criticism. **Screen**. 12(1). 1971. ss.27-38.
- Foner, Philip S. "A Martyr to his cause: The scenario of the first labor film in the United States". **Labor History**. vol. 24(1). 1983. ss.103-111.
- Godelier, Maurice. Work and its representations: a research proposal. **History Workshop Journal** içinde. Vol. 10, No. 1. Oxford University Press. 1980, Ekim. ss. 164-174.
- Hitchcock, Peter. "They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation." **PMLA**, vol. 115, no. 1. Modern Language Association. 2000. ss.20-32.

- Kääpä, Pietari. "The working class has no fatherland: Aki Kaurismäki's films and the transcending of national identity". Andrew Nestingen (ed.), **In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts** içinde. Special Issue of Journal of Finnish Studies. 8(2) Aralık 2004. s.77 – 96
- Kalafatoğlu, Şermin Tağ. "Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları". **Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**. No:10. 2016. ss.63-83.
- Kivimäki, Sanna. "Working-class girls in a welfare state: Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's Workers' Trilogy (1986-1990)", **Journal of Scandinavian Cinema** 2(1). 2012. ss.73-88.
- Kolaja, Jiri ve Arnold W. Foster. "'Berlin, the Symphony of a City' as a Theme of Visual Rhythm". **The Journal of Aesthetic and Art Criticism**. Vol.23(3). 1965. ss. 353-358.
- McSorley, Tom. "Screening Sweden: A Short History of Swedish Cinema." **Montage**, Spring: 1999. ss.27–30.
- Nestingen, Andrew. "Leaving home: global circulation and Aki Kaurismäki's Ariel". Andrew Nestingen (ed.), **In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts** içinde. Special Issue of Journal of Finnish Studies. 8(2). Aralık 2004. ss. 96 – 115.
- O'Shaughnessy, Martin. "French film and work: the work done by work-centered films". **Framework: The Journal of Cinema and Media** içinde. 53(1). 2012. ss. 155-171.
- Poupou, Anna. "Akivilles: The Cinematic Cities of Aki Kaurismäki", Elena Christopoulou (ed.), **Aki Kaurismäki** içinde. 53. Selanik Uluslararası Film Festivali, Selanik, 2012. ss.46 – 50.
- Ross, Steven J. American workers, American movies: Historiography and methodology. **International Labor and Working-Class History**. Vol. 59. 2001. ss.81 - 105.

- Schepeleern, Peter. "The element of crime and punishment: Aki Kaurismäki, Lars von Trier and the traditions of Nordic cinema". **Journal of Scandinavian Cinema**. 1(1).. 2010. ss.87-103.
- Seppälä, Jaakko. "Aki Kaurismäki and Finnish strangeness: Leningrad Cowboys Go America as a cult film". **Journal of Scandinavian Cinema**. 7(3). 2017. ss.203 - 209.
- Solanas, Fernando ve Octavio Getino. "Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru: Üçüncü Dünyadaki Ulusal Kurtuluş Mücadelelerinin Bir Parçası Olan Sinemanın Gelişimi Üzerine Notlar ve Deneyimler". **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Ocak – Şubat. Sayı: 10. 2002. ss.47 – 56.
- Sørenssen, Bjørn ve diğerleri. "World War II and Scandinavian cinema: An overview". **Journal of Scandinavian Cinema**. 2: 3. 2012. ss.201–212.
- Tallgren, Viveca. "Aki Kaurismäki: Globalizing Finnish Cinema", **Film Matters**, vol.5(3). 2014. S.27-32.
- Zhang, Ling. "Rhythmic movement, the city symphony and transcultural transmediality: Liu Na'ou and The Man Who Has a Camera (1933)". **Journal of Chinese Cinemas**. vol.9:1. 2015. ss.42-61.

İnternet Kaynakları

- <https://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/statistics/facts-and-figures/facts-and-figures-20192/> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.
- Lepistö, Leena. "You Will Not See a Tear Music in Aki Kaurismäki's Films", Aretta Vähälä (çev.), 2009. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/139-lepisto-leena-qyou-will-not-see-a-tearq--music-in-aki-kaurismakis-films> Erişim tarihi: 20 Haziran 2020.

Schepeleern, Peter. **Danish Film History: 1896-2009**,
<https://www.dfi.dk/en/english/danish-film-history/danish-film-history-1896-2009> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

Tani, Sirpa. “**The aesthetics of backyards: spaces and places in Aki Kaurismäki's films**”, Aretta Vähälä, (çev.), 2004. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/144-tani-sirpa-the-aesthetics-of-backyards-spaces-and-places-in-aki-kaurismakis-films> Erişim tarihi: 20 Haziran 2020

Tani, Sirpa. “**The aesthetics of backyards: spaces and places in Aki Kaurismäki's films**”, Aretta Vähälä (çev.), 2004. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/144-tani-sirpa-the-aesthetics-of-backyards-spaces-and-places-in-aki-kaurismakis-films> Erişim tarihi: 20 Haziran 2020.

The history of the Nordic Council, <https://www.norden.org/en/information/history-nordic-council> Erişim tarihi: 12 Mayıs 2020.

Toiviainen, Sakari. **Moral And Melancholy: Aki Kaurismäki**, Lola Rogers (çev.), 2004. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/146-toiviainen-sakari-moral-and-melancholy--aki-kaurismaki>
Erişim tarihi: 15 Haziran 2020