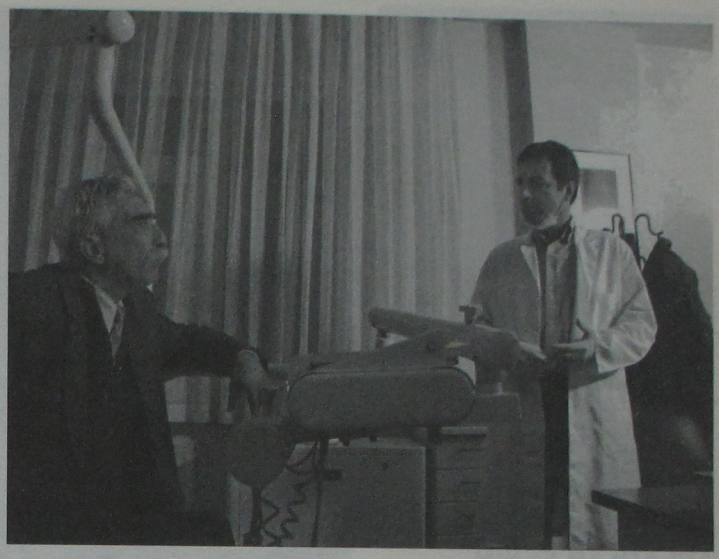
DİDAKTİZMDEN SONRA

Politik filmlere dair eleştiri yazmanın çetin taraflarından biri filmin politik pozisyonu ve içeriği arasındaki dolaysızlıktır. Bu yüzden yapılacak eleştiri asla sırf sinematografik olarak kalmaz, politik boyutu da ister istemez ihtiva eder.

Devrimden Sonra hem sinematografi hem de temsil ettiği politik yaklaşım açısından fevkalade sorunlu bir film. Burada en temel problem sinema duygusunun eksikliği; art arda dizilmiş skeçlerin yeknesak ritmi; izlediğimizin bir sinema filminden ziyade 1980'lerin TRT'sindeki eğitici programları andırması. Yönetmenin tecrübesizliğinin bunda bir payı vardır belki; ancak sorunun kökeni teknik ustalıktan, sinema birikiminden öte "ideolojik" bir mevzuyla ilintili: Kullanılan didaktik dil ve basite indirgeme, seyirciyi adeta bir ilkokul öğrencisi yerine koyuyor. Tüm işçiler neredeyse birbirinin aynı karton tiplemeler olarak çizilmiş. Son derece edilgenler; devrimin öznesi değil nesnesi olarak gösteriliyorlar. Bu da elbette sadece bir senaryo sorunu değil; yönetmenin devrim tahayyülünün bir yansıması. Devrim düşüncesi bu kadar bürokratik ve kitabî olunca, o devrimden sonrasını anlatmak iddiasındaki film de işte böyle oluyor.

Bir politik sinema eseri olarak *Devrimden Sonra*'nın sığlık ve şematizmi esasen, sol politik sinema tarihimizde rastlanmamış derecede çarpıcı. (Belki pek vakıf olmadığım İslamcı-sağ politik sinemada, Yücel Çakmaklı, İsmail Güneş gibilerin eserlerinde benzerleri bulunabilir...) Örneğin Yılmaz Güney filmografisindeki en didaktik ve şematik film olduğu söylenegelmiş *Arkadaş* (1974) filmi, *Devrimden Sonra*'yla mukayese kabul etmeyecek şekilde yetkin bir politik film. En azından yabancılaşma vb. meselelere, sınıf değişimine dair bir şeyler söyleme niyetinde. Burada *Arkadaş*'ı anmamın sebebi, şematik siyasi filmin en bilinen örneği olarak -haklı ya da haksızca- bir kötü şöhret kazanmış olması. Türkiye politik sinemasının başarılı örneklerini, Yılmaz Güney'in, Lütfi Akad'ın, Zeki Ökten'in nice eserini burada zikretmiyorum bile. *Devrimden Sonra* tüm bu silsilenin dışında ve sinema dili olarak fevkalade ilkel kalıyor.

Filmin politik duruşunu -ki bu filmi destekleyen siyasal partinin duruşundan bağımsız olarak düşünülemez- eleştirmek bu sinema yazısının sınırlarını aşar. Yine de bu duruşun filme yansıyan yönlerinin kısaca üzerine durulabilir. Mustafa Kenan Aybastı için enternasyonal bir marştan ibaret; devrim sonrasındaki Türkiye'de ise orak-çekiç ya da kızıl yıldız gibi semboller yerine mebzul miktarda Atatürk posteri mevcut. Milli ordu gibi vurgular ise gırla. Tamamen NATO'ya, IMF'ye odaklı harcıâlem bir antiemperyalizm anlayışı var ki, aşırı sağ partilerin milliyetçi popülizmiyle arasında hemen hemen hiçbir fark yok...



Filmde egemen sınıf mensupları tamamen birer karikatürden ibaret, filmin açılışında devrim sonrası kaçan zengin sanayici ve karısı gülünç bile değiller. İnsan elinde olmadan en az Aybastı kadar angaje iki İtalyan yönetmenin çizdiği kapitalist portrelerini düşünüyor. Pier Paolo Pasolini'nin *Domuz Ahırı* (*Il Porcile*, 1969) ve Bernardo Bertolucci'nin *Gülünç Bir Adamın Trajedisi* (*La Tragedia di Un Uomo Ridicolo*, 1981) sol bir duyarlılıktan ve alaycı bir eleştiriden en ufak bir taviz vermeden olağanüstü kapitalist karakterleri yaratmışlardı. Oysa *Devrimden Sonra*'da patron sadece kötü ve sömürücü, bundan öte hiçbir politik ve kişisel tavrı yok. Komünist entelektüeli öldüren faşist katil sadece faşist, katil ve az gelişmiş; onun şahsında ne Türkiye taşrasında faşizmi palazlandıran kültürel, sosyo-ekonomik sebeplerle ne de lümpen proletaryayla ilgili en ufak bir tahlil görebiliyoruz. Kürt meselesi, faşist katilin haberlerde duyduğu, ana dile verilen özgürlüğe indirgenmiş birkaç saniyeyle sınırlı. Yani devrimci filmimizin, Türkiye'nin bu en büyük sorunuyla ilgili, artık anaakım partilerin bile onayladığı, programlarına aldığı temel özgürlüklerden öte hiçbir perspektifi yok. Her şey olabildiğince basit bir biçimde, "göstere göstere" anlatılıyor. Bu basitlik, yetkin bir sinema dilinin duruluğundan, sadeliğinden, az sözle çok şey anlatabilme kabiliyetinden gelmiyor. Bu tamamen mezkûr didaktizmin sonucu, aparatçik bozması devrimciler, işçilere, çiftçilere devrimi getiriyorlar; ne olduğunu mektepte ders verir gibi anlatıyorlar, ama asıl öğrenciler filmin seyircileri. Hiçbir anlatım yeniliği, hiçbir değişik açı, devrimden önceki düzen için hiçbir anlamlı eleştiri olmadan, bir devrim dersi veriliyor seyirciye. Bu tarz bir film yapmak için tüm külliyatı faydalı, zihin açıcı fikir ve çalışmalarla dolu olan Bertold Brecht'in mirası bile es geçilmiş. Oysa Brechtyen tiyatrodan mülhem birkaç sahne, birkaç diyalog dahi bu filmi biraz daha "film" kılabilirdi; üniversite amfisinde 'İnkılâp Tarihi' dersi dinleme hissiyatındaki talebeleri kontrpiyede bırakıp uyandırabilirdi.

Yine de zaman zaman filmin bilhassa geniş ve yetenekli oyuncularda müteşekkil kadrosu sayesinde, biraz olsun kendi çıtasının üstüne çıkabildiği sekanslar görüyoruz. Suna Selen'in başrolde oynadığı hikâye, filmin genelinin çok üstünde sayılabilir, hamasi olmayan lirik bir sinema dili, hafiften İtalyan sinemasına göz kırpan iyimser bir sol hümanizmi var. Cezmi Baskın'ın olağanüstü sempatik oyunuyla, filmin son hikâyesi olan 'İşçi ve Dişçi' de filmden akılda kalan, sevimli bir bölüm.

Politik film yapmak "hayırlı" bir faaliyet. Bundan zerre şüphem yok. Ama bir politik film çekmeden evvel, sanırım politik filmin, hatta film mefhumunun ne olduğuna dair tefekkür etmek gerekiyor.

Ali Tirali
alitirali@gmail.com