

Rosetta: Birinci Dünyada İşsizlik ya da Küreselleşmenin Tahripkar Egemenliği

Özet

Bu yazı, Luc ve Jean-Pierre Dardenne 'in 1999 yılı Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye'ye layık görülen filmi Rosetta'yı konu alıyor. Film bölümlerine prestijli bir ödülü aldıktan sonra Amerika ve Avrupa basınında bu konuyla ilgili çok sayıda yazı çıktı. Bu makalede amacımız, yoksulluk ve işsizlik gibi temaları ele alma biçimi açısından farklı bir yerde duran bu filmi, farklı yayın organları tarafından nasıl algılandığını ortaya çıkarmak ve filmin ele aldığı temayı işleyiş biçimini küreselleşme bağlamında incelemektir.

**S. Ruken Öztürk
Nilgün Tatal**
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Rosetta: Destructive Sovereignty of Globalization and Unemployment in the First World

Abstract

This article is about Luc and Pierre Dardenne's Golden Palm (Cannes Film Festival, 1999) awarded film Rosetta. After receiving such a prestigious award, the film has been intensely reviewed in the American and European press. Our main aim in this article is to uncover how different newspapers and journals perceive the film which has a particular standing with respect to poverty and unemployment. Also, it is intended to analyse the theme of film in the context of globalisation.

Rosetta: Birinci Dünyada İşsizlik ya da Küreselleşmenin Tahripkar Egemenliği

Giriş

1999 Yılı Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü Belçikalı Luc Dardenne ve Jean-Pierre Dardenne'in yönettiği Rosetta adlı film aldı. Filmin adı aynı zamanda "kahraman"ının da adıydı. Film bizi, 17 yaşındaki bir kızın iş aramasına, normal dünyanın dışına itilmiş alkolik annesiyle ilişkisine, kent dışında bir yerlerde kurulmuş bir kamp alanında bulunan karavandaki yaşamına tanık olmaya ve işsizliğin işsizler tarafından nasıl yaşandığını ve algılandığını "yaşamaya" ve algılamaya davet ediyordu.

Dardenne kardeşlerin hem belgesellerinin hem de uzun filmlerinin ana temalarını iş, işsizlik, yoksulluk, ihanet ve suçluluk duygusu oluşturur. İşçi bir babanın ve ev kadını bir annenin çocukları olan Jean-Pierre (1951) ve Luc (1954) Dardenne'in filmografilerinde, uzun yıllar ağırlıklı olarak işçi sınıfıyla ilgili belgeseller yer almıştır. Dardenne kardeşler çocukluklarını, Belçika'nın yoksul, işsizlik oranının yüksek ve toplumsal hareketliliğin (grevler ve direnişler) yoğun olduğu Wallonie bölgesindeki Seraing kentinde geçirirler. *Falsch* (1986), Yahudi bir ailenin dramını anlatan ve hayatta kalanların tarihsel sorumluluklarını ve işlenen suçların ardından duyulması gereken suçluluk duygusunu konu alan ilk uzun filmleridir. *Je Pense à Vous* (1992)'da (Sizi Düşünüyorum) 1980'ler Belçika'sında demir çelik fabrikalarında çalışanları ve işinden atılan bir işçiyi anlatırlar. 1996'da ülkelerindeki

göçmenlerin sorunlarına *La Promesse* (Vaat) adlı filmleriyle bir anlamda tanıklık ederler. 1997'de senaryosunu yazmaya başladıkları ve 1999'da yönettikleri Rosetta hem aynı bölgede çekilir, hem de yaklaşık olarak aynı temalar çerçevesinde gelişir.

Dardenne kardeşler uzun filmler yapmaya başlamadan önce Belçika'nın Wallonie Bölgesi'ndeki toplumsal hareketleri -özellikle de işçi örgütlenmelerini ve mücadelelerini- konu alan pek çok belgeye imza atmış olduklarından, Rosetta'nın konusunun işsizlik olması hiç de şaşırtıcı değil. Filmin öyküsü, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Belçika'nın ağır sanayi kalkınmasını gerçekleştirmesinde büyük bir rol oynayan ve Dardenne kardeşlerin yakından tanıdığı Wallonie Bölgesi'nde geçiyor.

Wallonie Bölgesi'nin Belçika ekonomisinde oynadığı rol, önce 1973 yılındaki ekonomik kriz ve ardından kömür, metal ve demir-çelik sanayilerinde yaşanan fordizt krizle birlikte tamamen tersine döner. Wallonie, ağır sanayi sektöründe çalışan işçilerin yoğunlukta olduğu zengin bir bölge iken, fordizmin kriziyle birlikte işsizlerin yoğunlukta olduğu bir bölgeye dönüşür.¹ Rosetta, gayri safi milli hasılası açısından dünya ülkeleri arasında on dokuzuncu sırada yer alan ve kişi başına düşen yıllık gelirin yaklaşık 24 bin dolar olduğu bir Batı Avrupa ülkesinin güneyindeki Wallonie Bölgesi'ndeki işsizliği konu alır.

Rosetta, sermayenin egemenliğini vahşice dayattığı bir dünyada bu egemenliğe ister istemez boyun eğdirilmiş

¹ Belçika Flandre ve Wallonie olmak üzere iki bölgeden oluşmaktadır. Flamanların yaşadığı Flandre zenginliğini Ortaçağ'dan bu yana tekstil endüstrisine borçluyken, Fransızların yaşadığı Wallonie zenginliğini kömür madenlerinden elde etmektedir. Bölge, kömür madenleri sayesinde 19. yüzyılda Belçika'nın endüstrileşmesini sağlamıştır. 1960'lı yıllara kadar kömür, Belçika'nın en önemli enerji kaynağıydı. Günümüzde ise, artık işletilmekte olan hiçbir kömür madeni yoktur. İşletilmekte olan tek kömür madeni 1992'de kapatılmıştır. Belçika'yı İngiltere'den sonra dünyanın en endüstrileşmiş ülkesi konumuna getiren ağır sanayi, 1960'lı yıllardan itibaren önemini kaybetti. 1980 yılında Belçika'da istihdamın yüzde 45'i sanayi işçiliği alanında yoğunlaşırken, 1994'te bu oran yüzde 28'e düştü. Uluslararası rekabet ve teknolojik yenilikler bu düşüşün temel nedenleri arasında yer almaktadır. Bunların yanı sıra, küresel kriz Belçika'da öncelikle metal endüstrisini etkiledi. Bunu, Wallonie bölgesindeki fabrikaların rasyonelleştirilmesi izledi. Bu anlamda, post-fordist

önlemler öncelikle bu bölgedeki yoksulluğu artırdı. Bölgenin ulusal üretkenlikte oynadığı rol azalırken, 1940'lı yıllarda endüstri sektöründe yaratılan iş oranı yüzde 47 iken, bu oran günümüzde yüzde 23'e düştü. Flandre bölgesinde ise aynı yıllarda yüzde 23 oranında seyreden iş yaratma oranı bugün yüzde 69'a yükselmiştir. Dolayısıyla, Wallonie bölgesi günümüzde Belçika'nın giderek fakirleşen bir bölgesidir. bkz., *L'Encyclopédie Hachette*, 2000: 201

yığınların kendini duyurmakta zorlanan sözünün taşıyıcılığını yapan bir film olarak değerlendirilebilir. Sinema çevrelerinin böylesi bir filme nasıl yaklaştıklarını ve kurdukları söylemlerin neyin savunuculuğunu yaptığını görmek açısından filmin Altın Palmiye ödülünü almasının ardından, Rosetta'ya ilişkin olarak Belçika, Fransa, ABD ve İngiltere'deki basın organlarında ve sinema dergilerinde çıkan değerlendirmeleri gözden geçirmenin oldukça anlamlı olduğunu düşündük. Filmin işsizliği işleme biçimiye bizi filmdeki öğelerden hareketle küreselleşme üzerine düşünmeye itti.

Filme Yönelik Eleştiriler

a- Kadın Karakter Üzerine

Chicago Sun-Times'ta (2000) yazan Roger Ebert'e göre *Rosetta*, bir işe sahip olmayı mutlulukla eşanlamda gören genç bir kadının öyküsüdür. Aynı yazar, Rosetta'nın tinsel kız kardeşleri olarak Bresson'un Mouchette'i ile Varda'nın Vagabond'unu sayar. Film eleştirmeni Gérard Lefort ise sinema tarihinde birkaç kadın portresinin kalıcı olduğunu söyler ve Mouchette ile birlikte şu isimleri sayar:

C. T. Dreyer'in Jeanne'ı, Barbara Loden'in Wanda'sı ve Amos Kollec'in Sue'su. Eğer geçmişin ünlüleri trenine genç Rosetta da eklenilebiliyorsa bu isimler arasında belli bir zamana bağlı olmayışları gibi sarsıcı bir örtüşme vardır. Bu bağlamda erkeklerin sinemasının indirgenemez bir kimlikten, özgürlüğü her şeyin üstünde tutan kadın kimliğinden geçmesi gerekir (18).

Gérard Lefort, dikkati filmin adına çekerek; içinde yaşadığımız uygarlığın erkek egemen bir toplum olmasıyla kadınların ya babalarının ya da eşlerinin soyadlarını taşımak zorunda oluşları arasında bağlantı kurar ve filmin "kahramanının" özel adıyla anılmasının kadının bir birey olarak temsil edilmesine katkıda bulunduğunu söyler (18).

Gerçekten de Rosetta bir aidiyet ilişkisi aracılığıyla değil, kendi özel ismiyle kimlik arayışında olan bir kişi olarak çıkar

karşımıza. Özel isim filmde, hem toplumsal bir tanınma arayışının hem de insana yaraşır bir yaşam standardının sembolü olarak işlev görür. Rosetta isminin çağrışımları bile Dardenne kardeşlerin filmografilerindeki göç gibi temel temaların sürdürüldüğünü gösterir. Rosetta ismi filmin çekildiği ülke olan Belçika'da göçmenlerin yüzde 30'unun İtalyanlar olduğu olgusuna gönderme yaparak, Kuzey Avrupa'da teneffüs edilen imgelemsel bir Akdeniz esintisi yaratır. Film bize hem özel bir ismin hem de bir yüzün öyküsünü anlatmayı amaçlar. Bu nedenle de kamera, bu yüzü rahatsız etmeye, kızartmaya ve gözlerini yere indirmesini sağlamaya ya da onu darmadağın etmeye değil, bu yüzün bir biçimde sınırlarını itiraf etmesini sağlamaya çalışır. Yaptıkları bir söyleşide yönetmenler, özellikle a ile biten bir isim aradıklarını ve bunun İtalyanca kökenli olmasını istediklerini söylerken, üstü örtük bir biçimde sefaletin genel olarak göçmen kesimlerde daha sık görülen toplumsal bir yara olduğuna dikkat çekerler.

b- Profesyonellik ve Amatörlük

Dardenne kardeşlerin, sırrını keşfetmeye çalıştıkları karakteri canlandıran Emilie Dequenne, oynadığı ilk filmde en iyi kadın oyuncu ödülünü Bruno Dumont'un yönettiği *L'Humanité* (İnsanlık) filminin kendisi gibi amatör oyuncusu Séverine Canele ile paylaşır. En iyi kadın oyuncu ödülünün iki amatör oyuncuya verilmiş olması, hem sinema endüstrisinin profesyonel oyuncularını hem de film eleştirmenleri tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmıştır.

25 Mayıs 1999 tarihli *Le Monde* gazetesinde yayınlanan ve Cannes Film Festivali'ni konu alan yazıların çoğunda, profesyonel olmayan oyuncuların ödüllendirilmesinin herkesi, hatta oyuncuları bile şaşırttığına değinilirken, ortada bir oyunculuk çalışması olmamasına rağmen en iyi kadın oyuncu ödülünün *Rosetta* ve *İnsanlık*'in oyuncularına verilmesi şiddetle eleştirilir. Oyuncu seçimi konusunda, *Sight and Sound* dergisinde yayınlanan bir söyleşisinde Jean-Pierre Dardenne'in bu eleştirilere verdiği yanıt çok anlamlı: "Profesyonel olsun ya

da olmasın diye düşünmedik. Zaten Rosetta 17 yaşında olmalıydı ve en azından Belçika'da bu yaşta kimse profesyonel oyuncu değildir... Rosetta'ya inanabilirsiniz. Çünkü başka bir filmde onu başka bir karakter olarak görmediniz. O yalnızca Rosetta" (aktaran Kelly, 2000: 24). Bu tercih, kuşkusuz yönetmenlerin filmde yaratmak istedikleri "gerçeklik" etkisiyle ilgilidir. Oyuncunun inandırıcı oluşu, seyircinin karaktere güvenip güvenmemesi, karakterden kuşulanması ya da karakterin seyircide merak uyandırması açısından önemli bir rol oynar. Kieslowski'nin dekaloglarını beğenen Jean-Pierre Dardenne aynı söyleşide bu bağlamda: "Çünkü merkezde bir kuşku var. Karakter çerçeveye giriyor, siz ona güvenip güvenmeyeceğinizi bilmiyorsunuz. Umarız Rosetta'da bunun bir kısmı vardır" (akt., Kelly, 2000:24) der. Nitekim Rosenbaum (2000), Dardenne kardeşlerin yarattıkları karaktere romansal bir yoğunluk, belirsizlik ve kestirilemezlik verdiklerini ve bu öğeleri merakla birleştirdiklerini yazar.

c- Sanat Filmi mi Değil mi? ya da Karamsarlık mı İyimserlik mi?

25 Mayıs 1999 tarihli Le Monde gazetesi, 1999 Cannes Film Festivali en iyi film ve en iyi kadın oyuncu ödülleri açıklanmasının ardından ödül törenine katılanların şaşırıldığını yazar: "Böylesine radikal bir kararı hiç kimse tahmin edemezdi. Davetliler kararı duyduklarında ağızları açık kaldı". Le Monde bir yandan jürinin kararını, "Cannes'in gündelik gerçekliğin en karanlık yönlerini ele alan bir arayış sinemasını ve yaratıcı sinemayı desteklediğini gösterdiği" şeklinde yorumlar, öte yandan "oysa Cannes'da iyimser bir bakış açısına sahip bir çok film vardı" diyerek, filmin karamsar bir film olduğunu ima eder. Yarışmada yer alan David Lynch'in, Takeshi Kitano'nun, Raul Ruiz'in ve Pedro Almodovar'ın filmleri böylece iyimser filmler olarak nitelendirilir. Le Monde gazetesine göre, 1999 Cannes Film Festivali jürisinin estetik tercihi, bir yandan Cannes'da "toplumun içinde bulunduğu durumu ve insan ilişkilerinin en karamsar yönünü öne çıkaran filmleri

desteklediğinin" bir göstergesidir, diğer yandan aynı tercih, "sanat sinemasının yalnızlığa mahkum edildiğine" tanıklık eder. Tüm bunlar dikkate alındığında *Le Monde*, *Rosetta*'yı hem bir şekilde takdir eder ve jürinin Altın Palmiye ödülünü bu filme vermesini onaylar hem de iyimser olarak nitelediği ve sanat sineması kategorisine dahil ettiği filmlerin ödüllendirilmemiş olmasını eleştirir. Böylece Le Monde, *Rosetta*'nın bir sanat filmi olmadığını ve takdir edilecek tek yanının toplumsal bir sorunu ele almak olduğunu söylerken, dünya çapında ün yapmış yönetmenlerin ödüllendirilmemiş olmasını da eleştirir.

Libération gazetesinin tavrı *Le Monde* gazetesinin tavrından farklıdır. Filmin "karamsar" ve "karanlık" bir eser olarak nitelendirilmesine karşı 24 Mayıs 1999 tarihli *Libération* gazetesinde jüri başkanı David Cronenberg'in şu ilginç demeci yer alır: "Yalnızca sinemanın geleceği olduğunu hissettiğimiz şeyi seçtik ve şu anda marjinal olanın merkezi bir konuma geleceğini sezdik." Dolayısıyla *Libération* gazetesi *Le Monde* gazetesinin savunduğu gibi *Rosetta*'nın yalnızca toplumsal bir soruna eğilmekle yetinen ortalama bir film olduğu kanısında değildir: *Rosetta* şimdi kıyıda-kenarda duruyor gibi görünebilir, ama geleceğin merkezi olacaktır. *Rosetta*'nın karamsar olup olmadığı sorusu dönemin gazetelerinin hemen hepsinin sorduğu bir soruya dönüşür. *Sight and Sound* dergisinde Cronenberg'in aynı soruya verdiği yanıt yönetmenler tarafından alıntılanır; Cronenberg soruyu sinema endüstrisindeki egemen görüşleri eleştirecek bir şekilde şöyle yanıtlar: "Hayır, bana göre *Shakespeare in Love* (Aşık Shakespeare) karamsar, çünkü sinemaya inanmıyor. Rosetta beni iyimser kılıyor; çünkü sinemanın dünyayı değiştirebileceğini, sinemanın hâlâ dünyayı değiştirmeyi arzuladığını ve dünyayı değiştirme inancı taşıdığını gösteriyor" (aktaran Kelly, 2000: 24).

Fransa'da alanındaki en ciddi sinema dergilerinden biri olarak tanınan *Cahiers du Cinéma* da, 1999 Cannes Film Festivali jürisinin en iyi film tercihinin festival tarihinde hiç görülmemiş

bir şekilde eleştirildiğine dikkat çeker. Bu derginin yazarlarından Serge Toubiana, Cannes Film Festivali'nde ödüller şimdikiye kadar hiç bu kadar çok yorumlanmamış, eleştirilmemiş ve yuhalanmamıştı derken, Rosetta'ya verilen ödülün jürinin hiçbir etki altında kalmadan ve özgürce karar alabildiğini gösterdiğini vurgular (22). Toubiana göre, *Rosetta*, David Lynch'in filmi gibi uyum ya da güzellikten yana olmayan, kurgu karşısında belgeseli tercih eden, yanılısama karşısında gerçekçiliği ön plana çıkartan ve özellikle de kızgınlığı dile getiren bir film; aynı zamanda bu film, filmlerin tartışma yarattığını, sinemanın da dünyayı ifade etme gücünü tamamen yeniden ele geçirdiğine tanıklık eder (23).

Toubiana, *Cahiers du Cinéma*'da, her ödülün bir jürinin imzasını, tavrını ve izini taşıdığını belirterek, 99 Cannes jürisinin bu açıdan bakıldığında, jürilerin en paradoksalı, en kışkırtıcısı ve en özgürü olarak anılacağına işaret eder (22). Bu sinema dergisinin filme yönelik tutumunu biraz daha ayrıntılı bir şekilde ele aldığımızda şunları söylemek mümkündür: 1999 Cannes Film Festivali jürisinin eleştirilere karşı tavrı olarak çevresinde belli bir hoşnutsuzluk yaratması, özellikle festivale katılanların çoğunun Pedro Almadovar'ın filmi favori göstermeleriyle bağlantılıdır. Ancak dergiye göre, David Cronenberg ve yanındakiler, en radikal, en tuhaf ve en muhalif yolu seçerek Altın Palmiye ödülünü *Rosetta*'ya, Büyük Ödülü ise *İnsanlık'a* verdiler. Bu gözüpek ödül, festivalin alışlagelmiş işleyişinde bir gedik açar. Jüri, seçimiyle taraf tuttuğunu gösterir ve Cannes'ı olası bir savaş alanına çevirir. *Rosetta* daha çok sinemanın dünyaya bakma ve dünyayı biçimlendirme gücünü yeniden ele geçirdiğinin simgesi olarak kabul edilir. Tutucu bir bakış açısına sahip ve egemen söylem ile tavrı sürdürmekten yana olan eleştirmenler ise jürinin kararını, Hollywood'u Cannes'dan uzaklaştıracağı, star sistemini yok edeceği ve film ile seyirci arasındaki kopukluğu arttıracığı kaygılarıyla eleştirirler. Jürinin kararını olumlu bulan eleştirmenler ise, sinemayı kültürel ya da medyatik uyuşukluğundan uzaklaştıran bu filmin, herkesi tavrı almaya

zorladığını vurgular. Yine de bu ödülün belli bir güzellik zevkenden daha çok ideolojik ve biçimsel bir tavır alışını yansıttığına değinen olumlu eleştirilerde, eğer güzellik jürinin aradığı bir şey olsaydı, Lynch, Kitano vb. gibi yönetmenlerin ödül alacağı da dile getirilir. Oysa, jürinin seçimi daha radikal ve açıkça *anti-romanesk* (geleneksel anlatının öğelerine karşı) bir tavra denk düşer. Dünyayla bir biçimde hesaplaşmak isterken film (*İnsanlık*'la birlikte) sinemada hem politik olarak taraf tutmayı savunan hem de ahlaki olduğu kadar estetik olan bir bakış açısı sorununu son yıllarda gündeme getiren en başarılı filmlerden biridir. Bir yanlış anlamayı önlemek için, her iki filmin de bir "yoksulluk sineması" talebinde bulunmadığını belirtmekte yarar var. Filmin "yoksulluk edebiyatı" yapmaktan uzak olduğu Louise Hélot gibi birçok yazar tarafından da dile getirilir (31).

Cahiers du Cinéma dergisinden Serge Toubiana'a göre ödül, ne Fransa'ya ne de Belçika'ya gitti; kendisiyle övünen ve giderek daha zor bir biçimde kendi bölgesel sinemasını üreten kuzeye verildi (23). Belli bir ateşi yanık ve belli bir kızgınlığı ayakta tutmaya özen gösteren bir bölge sineması bu. Kuzeyin bu sineması, romanesk sinemanın alışık olduğu oyuncu bedenlerinden farklı bedenlere gereksinim duyuyor.

25 Mayıs 1999 tarihli Belçikalı *Le Soir* gazetesi, yorumlarını daha çok jürinin aldığı kararla sinema seyircisine nasıl bir mesaj verdiği üzerinde yoğunlaştırır. *Le Soir* gazetesine göre çoğu eleştirmenin de fark ettiği gibi jüri bu tercihi yaparken seyirciye şu mesajı verir: "Daha meraklı ve gururlu olun. Film yönetmenlerinin sizi kestiremeyecekleri bir yerde durun. Yenilik yapan, bir şeyleri değiştiren, size el uzatan ve zor denilen bu filmleri görmek için biraz çaba sarfedin. Bu anlamda sinema rahatsız etmeli, tepki uyandırmalı ve izleyiciyle dayanışma içinde olmalıdır". *Le Soir*'in filmi olumlayan bakışına *Libération* da katılır. 25 Mayıs 1999 tarihli *Libération*'daki eleştirisinde Gérard Lefort, jürinin araştırmacı bir beyni ödüllendirdiğini ve başkan Cronenberg'in kendi sinema

2

Bu yasa hakkındaki bilgi, 26 Kasım 2000 tarihli *Radikal* gazetesinden alınmıştır.

dünyasından ve coğrafyasından yönetmenleri gözetmek yerine kendi tarzından farklı olanları cesaretlendirmekten kaçınmadığını vurgular. *Le Monde* gazetesinde jürinin kararının hem olumlu hem olumsuz bir şekilde değerlendirildiğine dikkat çekmiştik. Aynı gazetenin 25 Mayıs 1999 tarihli baskısında yazan Jean-Michel Frodon'a göre *Rosetta*, öncülüğünü birkaç yıl önce Lars von Trier'in yaptığı dogmacı bildirgeyi radikalleştirilen bir film. Bu gazeteciye göre *Rosetta*, "bir gündelik yaşam gerillası. Saklandığı yerler, gizli geçitleri var; ama bunlar zafer elde etmek için değil. Olası bir zafer yok. Olası olan tek şey, bozgunu biraz daha geciktirmek".

Kısaca, *Rosetta* filminin *Le Monde* gazetesinde sinema endüstrisinin genel geçer kuralları gözetilerek maruz kaldığı eleştirileri saymazsak, farklı ülke basınlarından ve sinema alanında uzmanlaşmış dergilerden, sinemada yeni bir eğilimin temsilcisi olması anlamında genellikle olumlu eleştiriler aldığı söylenebilir.

Bizim açımızdan *Rosetta*, küreselleşme olgusunun gelişmiş bir ülkenin fakirleştirilmiş bir bölgesindeki tezahürlerini tam da uluslararası bağlamda küreselleşme karşıtı hareketlerin kendilerini yavaş yavaş kabul ettirmeye başladığı bir dönemde çekilmiş ve Cannes Film Festivali gibi alanında otorite olmuş bir festival tarafından ödüllendirilmiş olması nedeniyle ilgiye değer bir film. Film öncelikle ele aldığı konu ve bunu işleyiş biçimiyle küreselleşmenin yarattığı toplumsal sorunlara ilişkin tartışmalara olağanüstü katkıda bulunacak bir niteliğe sahip. Sözgelimi filmin gösteriminden sonra Belçika hükümeti işsiz gençlere işsizlik parası verilmesini öngören bir yasa çıkardı. Bu yasanın "Rosetta Yasası"² olarak adlandırılması ise Dardenne kardeşlerin filminin, toplumsal sefalet ve yoksulluk sorunlarının üzerinde daha ciddi bir şekilde düşünülme başlanmasına yaptığı katkının somut bir kanıtıdır. Dardenne kardeşler, küreselleşme politikalarının insan varlığını nasıl örgütlü dayanışmadan yoksun bıraktığını ve etik kaygıların şüpheyle karşılandığı bir dünyada yaşamaya mahkum ettiğini

"gerçekçi" bir sinema diliyle oldukça ikna edici bir şekilde "gösteriyor".

İşsiz Bir Kızın Doksan Dakikası

a- İşsizlik

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin kuramcısı sayılan Zavattini "İdeal film, yaşamında hiçbir şey olmayan bir adamın 90 dakikasıdır" der (Cook, 1990: 453). Bu yönüyle film, tam da tüm isteklerine karşın yaşamında hiçbir şey olmayan, yaşamını değiştiremeyen *Rosetta*'nın 90 dakikasını anlatır. Penelope Houston'ın belirttiği gibi yeni gerçekçilik, devrimci olmayan bir toplumda devrimci bir sinemaydı (Cook, 1990: 455). *Rosetta*'nın ayakta kalabilmek için verdiği çabalar ister istemez bir dönemde çığır açmış olan yeni gerçekçi film *Bisiklet Hırsızları*'nı (De Sica, 1948) anımsatır. *Bisiklet Hırsızları*'nda babanın çalınan bisikletini araması da zaten iş araması anlamına geliyordu. 1948 yılının İtalyası ile 1999 yılı Belçikası arasında ortak noktalar vardır. *Rosetta* savaş sonrası dönemde ya da bir üçüncü dünya ülkesinde çekilmemiş olsa da, günümüzün en acil sorunu olan işsizliği ve yoksulluğu konu alır.

Bu nedenle film ilk sahnesi izleyiciyi sarsan bir tokat gibi, silahtan çıkan bir ateş sesi gibi başlar. Bir mermi gibi koridorları koşarak aşan *Rosetta*'nın kızgınlığını ve sonu olmayan enerjisini durdurmak için tüm film gerekecektir diyen Bénoliel (25), "silah", "mermi" gibi benzetmeleri hiç de rastlantısal olarak kullanmaz. Çünkü "savaş" kavramı yönetmenlerin zihinlerinde de vardır. *Sight and Sound*'da Kelly'nin sorularına verdiği yanıtta Luc Dardenne şöyle der:

Rosetta'nın senaryosunu yazarken, onu üç mekanda yaşar durumunda tasarladık. İlki bir savaş alanı: Bir iş, konum ve yer bulmak için savaştığı dünya. Sonra kamp var: Yaşadığı karavan ve *Rosetta*'nın küçük ritüelleri. Sonra bu iki mekân arasındaki sınır: Kamptan işyerine giderken geçtiği yol. Savaşta bir askeri izler gibi *Rosetta*'yı izlemeye karar verdik. Bu yüzden kamera onun nereye döneceğini asla bilmez..

Rosetta bir şey yapmadan önce kamera bir şey yapmaz, o bakmadan kamera bakmaz. Savaş düşüncesi, bugün iş sahibi olmanın bir savaş olduğu sezgimizden doğdu (24).

Rosetta'nın mahkum edildiği bir hareketliliğe dikkati çeken Bénoliel, daha filmin başlarında hareketli bir sahneden ("kilometrelerce kulvarı kızgınlıkla koşan Rosetta") sonra "bir sporcunun dinlenmesi gibi" durağanlaşmasını, bir şeyler yiyip içmesini, (hatta sporcuların kullandığı türden su kabı kullanmasını) "maratoncunun yalnızlığı" olarak nitelendirir (25). Dardenne Kardeşlerin metaforu, toplumsal sinemanın bir spor olduğudur.

Savaş ve spor gibi biri düşmanı yok etmeye diğeri karşı takımı her ne pahasına olursa olsun yenmeye odaklı iki etkinlik günümüz toplumlarını en iyi karakterize eden etkinliklerdir. Her ikisinin de ortak paydasında rekabet yatar. Bu da Gorz'un "çalışma uygarlığımız" dediği uygarlığın toplumsal sistemi ikiye bölmesiyle ve iki vitesli toplum diye adlandırılan bir toplum yaratmasıyla ilişkilidir. Öyle ki bu toplumda yaşayan insanlar "dengeli işlerden birini elde etmek için dizginsiz" bir şekilde rekabete girerler. Toplum, dövüş sporları modelini örnek alır; toplumsal ilişkiler ise aşırı kavgalar modelinden hareketle inşa edilir. Toplum ve toplumsal ilişkileri anlatırken dilde, askeri söz dağarcığı ve savaş imgeleri bolca kullanılır (1993: 40).

Rosetta bu iki vitesli sistemin ihtiyaç duymadığını söylediği bütün enerjisini çeşitli geçici işler arayarak (geçici olduğunu belki kabul etmeyerek) bütün bir film boyunca tüketir. Tam da rekabet gücüne sahip olmadığı için bu enerjisini böylesine ölümcül bir şekilde harcar. Oysa toplumsal sistem bu tür enerjileri, kazanma hırsına dönüştürme ideolojisiyle işler. Rosetta'nın enerjisi tükenmeye mahkumdur. Küreselleşmenin kaçınılmazlığına ilişkin basite indirgenmiş egemen söylemin sistematik bir eleştirisini yapan Samir Amin'e göre, egemen söylem, gelişmeyle piyasanın genişlemesini eşanlı kullanır ve piyasa genişlemesinin zorunlu olarak toplumsal ilerleme ve

demokrasiye "yol açtığını" ve "zorluklar"ın (onların adlandırmasıyla yoksulluk, işsizlik ve toplumsal kutuplaşma "kümeleri") "geçici" olduğunu ima eder; ama kimse, bu geçiciliğin birkaç yıl mı birkaç yüzyıl mı süreceğine ilişkin bir düşünce ileri süremez (11).

Gorz'a göre bizden gizlenen, düzenli, tam gün, bütün yıl ve bütün aktif yaşam boyunca süren işin, bir azınlığın ayrıcalığı olduğudur; aktif nüfusun yarıya yakını için ise çalışma, üretken bir topluluk içinde onların yerini belirleyen bir etkinlik olmaktan çıkmıştır. Geçici işlerde çalışarak ne toplumsal saygınlığa, ne de en temel ihtiyaçlarını karşılayabilme olanağına sahiptirler. Fransa'daki durum da böyledir.

Fransa yalnızca 2.5 milyon işsiz değil; aynı zamanda "kuraldışı" ya da tipik olmayan diye adlandırılan işlerdeki (geçici, sürekli olmayan, yarım gün ya da gerçeğe aykırı olarak "bağımsız" denen işler) 3 milyon aktif nüfusu da hesaba katar. Fransa'da yeni bulunan işlerin üçte ikisinden çoğu "kuraldışı" etkinliklerdir...Amerika ve İngiltere'de işsizler ve geçici ya da yarım günlük işlerde çalışanlar hep birlikte nüfusun yüzde 45'inden fazlasını oluşturur. İngiltere'de kadınların yüzde 50'si ve erkeklerin yüzde 25'i, yani kullanılan işgücünün yüzde 36'sı kuraldışı işlerde. İngiltere'de 5 yıl içinde yaratılan işlerin yüzde 90'ı geçici ve/ya da yarım günlük işlerdir. Amerika'da 1980 yılı boyunca yaratılan işlerin yüzde 60'ına yoksulluk sınırının altında ücret verilir (1993: 39).

Filmde Rosetta sırasıyla bir mağazada tezgahtarlık, bir süpermarkette satış elemanlığı ve bir kurumda temizlikçilik yapmak ister. Fakat hiçbir iş talebine olumlu yanıt alamaz. İlk çalıştığı iş de zaten geçici bir iştir. Filmin söylemediği ama bize düşündürdüğü şey, Rosetta'ya sunulan işlerin doğası gereği geçici işler olduğudur. İşsizliğin günümüzdeki adı da 'geçici işler'de çalışmaktır. Bu yüzden işsizlik ile geçici işlerde çalışmak arasında hiçbir fark yoktur. Film bize Belçika'nın işsizlik oranının çok yüksek olduğu Wallonie bölgesindeki küçük bir işsizlik hikayesini tikelmış gibi anlatmaya çalışırken, geçici işlerde çalışanların işsizliğinin öncelikle üçüncü dünya

ülkelerini, 1990'lardan bu yana da birinci dünyanın kimi kurtarılamamış bölgelerini ilgilendiren daha genel bir olgu olduğunu da hissettirir.

OECD ülkeleri arasında kamu borcu en yüksek olan ülkelerden biri, Belçika'dır. Belçika gibi çoğu Avrupa ülkesi 70'li yılları ücretlerde değişiklik yapmadan tamamladı. Ücret farklılıklarındaki artış ancak 80'li yılların sonunda, o da zor fark edilecek ölçüde kendini göstermeye başladı. Gelir eşitsizliklerindeki artışla birlikte işsizlik de otomatik olarak artar. Örneğin, ABD'deki işsizlik oranı 1973'den beri hemen hemen aynı kaldığı halde, Avrupa gerçek bir uygarlık bunalımı olan bir alt üst oluş yaşadı, bu da kitlesel işsizliğin kaçınılmaz görünen yükselişiydi. Amerika'da işçi işsiz kaldığında kolayca yeniden başka bir geçici iş bulabilirken, Avrupa'da işsizlik mutlak bir çöküş olarak yaşanır. "Hakikaten, Amerikalıların sanayi toplumlarının bunalımını ücret farklılıkları bakımından yaşamalarıyla, Avrupalıların işsizlik olarak yaşamaları arasında neredeyse kusursuz bir denklik vardır. Paul Krugman'ın söylediği gibi 'parasız Amerika' ve 'işsiz Avrupa' tek bir olgunun iki ayrı yüzünü temsil ederler" (Cohen, 2000: 86-89). Avrupa'daki işsizliğin anahtarı, aslında, Amerika'daki ücret eşitsizliklerinin de anahtarıdır. İstihdam bunalımı öncelikle, vasıfsız emeğe talepteki yeni azalmanın bir yansıması olarak görülmelidir. 1970'ler ve 80'lerde şiddetlenen istihdam "bunalımı" vasıfsız emeğin bunalımından başka bir şey değildi: 1990'a gelindiğinde vasıflı işçilerin işsizlik oranı yüzde 4,5'tu, oysa vasıfsız işçilerin işsizlik oranı neredeyse yüzde 20'ye ulaşmıştı. Bunalım ABD'de ücret kesintileri olarak, Avrupa'da ise istihdamdaki gerileme olarak kendini gösterdi. (Cohen, 2000: 90-94). Avrupa'da geçici iş bulmak bile, zorlu bir mücadeleyi gerektirir. Avrupalı işsiz, Avrupa'daki fordist dönemin temel niteliklerinden biri olan sendikali iş yaşamından gelmesi, Avrupa Devletlerinin pek çoğunun uzun yıllar refah devleti deneyimine sahip olması ve sosyal devlet anlayışının yaygınlığı nedeniyle işsizliği daha derin bir kriz olarak yaşar. Kriz sadece maddi bir kriz olarak yaşanmakla da kalmaz, oldukça ciddi bir kimlik krizi olarak deneyimlenir.

b- Marjinallik

Avrupa'nın yaşadığı uygarlık bunalımı, bir yandan kitlesel işsizliğin artmasıyla, öte yandan sermayenin artık hiçbir zahmete katlanmadan kâr elde etmeye başlamasıyla doğrudan bağlantılıdır. Aslında, fordizmin krizini aşmak için tek çarenin fordist iş dünyasının kısıtlamalarından ve kurallarından kurtulmak olduğunu düşünen sermaye, bir yandan işçilerin uzun mücadeleler sonucu elde ettiği toplumsal hak ve kazanımlarını ortadan kaldırırken, öte yandan da kendi iktidarını, tek ve mutlak iktidar olarak piyasa ekonomisini görece düzenlediği varsayılan ulus-devletleri iktidarsız bırakarak dayattı.

Sermaye en yüksek kâr umabileceği yere yatırım yapar; bu da yoksul sınıfın en baskın gereksinimlerini karşılayacak şeyler üreterek değil, ödeme gücü en yüksek tabakaları kısıkandıracak mallar ve hizmetler üreterek yapılır. Bu nedenle, ekonominin liberalleştirilmesi her zaman yoksulların yoksullaştırılması ve zenginlerin zenginleştirilmesi ile başlar (Gorz, 1993: 29).

Zenginlerin sürekli zenginleştiği, yoksulların giderek daha fazla yoksullaştığı bir dünyanın katı anlamda bir sömürü dünyasından başka bir şeye benzemeyeceği de açıktır.

Gücün yurtsuz doğası ile "bütün hayat"ın bir toprağa sürgit bağlılığı arasında ortaya çıkan yeni bir asimetri vardır; iplerinden kurtulmuş, kısa bir duyuruda ya da ikazda bile bulunmaksızın taşınabilen güç artık sömürmekte ve bu sömürünün sonuçlarına katlanmamakta özgürdür... Sonuçlara katlanma maliyetlerinin yatırımın "verimliliği" hesaplarına katılması gereği artık ortadan kalkmıştır. Sermayenin bu yeni özgürlüğü, malum eski devirlerdeki, kendilerini besleyen nüfusun ihtiyaçlarına zerre kadar kulak asmayan uzaktaki toprakların efendilerinin özgürlüğünü hatırlatıyor (Bauman, 1999: 17).

Rosetta'nın trajedisi, sömürülme değeri bile taşıyıp olmamakla başlar. Caille ve İnsel'e göre, ücretliler içinde bir kesim görece olarak yoksullaşırken dünya nüfusunun gittikçe artan bir diğer kesimi ise sömürülme değeri bile taşımadığı için mutlak

bir yoksullaşma girdabı içinde boğulmaya başlıyor. Maddi tüketim olanaklarına ulaşmanın ötesinde, bugün yerküre nüfusunun önemli bir bölümü, toplumsal değer sahibi olma ve kendine saygı olanaklarından mahrum biçimde yaşamaya mahkum bırakılıyor. Temel gereksinimlerin karşılanamaz olması kadar vahim ve uzun vadeli sonuçları itibarıyla daha kalıcı olan bir hak ve onur yoksunluğuna dayalı bir fakirlik, dünya nüfusunun önemli bir bölümünü tehdit ediyor (34). Toplumsal değerini ve saygınlığını elde etme mücadelesi veren Rosetta'nın iş aramasının gerisinde, yemek, içmek ve barınmak gibi temel ihtiyaçları karşılama arzusu yatar. Rosetta için bu temel ihtiyaçların karşılanmasıyla toplumsal bir tanınmaya sahip olma neredeyse aynı anlama gelir. Zaten bunlar "normal" insan olmanın koşullarını da yaratır. Rosetta, yemek istemektedir, ancak film boyunca Rosetta'nın "normal" insanlar gibi masaya oturup yemek yediği tek bir an vardır, o da arkadaşı Riquet'yi evinde ziyaret ettiğinde onunla birlikte yediği yemektir. Yedikleri yemeğin "normal" bir yemek olmadığı konusunda ise hiç kuşku yoktur; birlikte kuru ekmekleri kızartıp yerler. Bunun dışında, Rosetta hep ayak üstü gaufre -bir tür kağıt helvası- yer, su içer. Karavanında karnını doyurduğu tek anda ise yemeği, haşlanmış bir yumurtadır. Karavan onun sürekli yaşamak istediği mekan değildir; karavanın önüne annesinin bitki diktiğini görünce, Rosetta'nın bir hışımla "dikme onları, burada kalmayacağız zaten" diye bağırmasıyla ortaya çıkar. Bir kamp yerinde bulunan karavanda kalmak istemez. Bir yandan karavanın, toplumun ev olarak algıladığı barınma yerini temsil etmediğini bilir, diğer yandan ise kamp yerinin yöneticisinin inisiyatifine kalmış bir yaşam sürdürdüklerinin farkındadır ve bundan rahatsız olur. Karavanın kış koşullarında hiç de sağlıklı olmayan bir barınak olmasının yanı sıra, su ihtiyacının bile dışarıdan karşılanması zorunluluğuna bir de suyun kampın yöneticisi tarafından sürekli kesilmesi eklenir.

Rosetta niye karavandan kurtulmak ister? Rosetta'nın karavanda yaşamak istememesi, bir iş sahibi olup

"normalleşmek" istemesiyle örtüşür. Karavanda yaşamak da toplumun dışına itilmişliğin, merkezden uzaklaşmanın bir göstergesidir. Merkezin dışında çamurlu kamp alanı ve bir otobandan geçip ayakkabılarını değiştirdiği orman bulunur. "Normal" insanların yaşamak istemeyecekleri alanlardır bunlar.

Küreselleşmiş bir dünyada yerel kalmak toplumsal sefaletin ve geriliğin bir göstergesidir. Yerel varoluşun getirdiği sıkıntılar yetmezmiş gibi, kamusal mekanlar yerelleşmiş hayatın dışına çıkmış, yerel birimler anlam yaratma ya da anlam müzakere etme kapasitelerini kaybetmiş ve giderek daha fazla kendi denetimleri dışındaki anlam verme ve yorumlama eylemlerine bağımlı hale gelmiştir... Küreselleşme süreçlerinin ayrılmaz bir parçası mekanı giderek bölme, insanları ayırma ve dışlamadır (Bauman, 1999: 9).

İşe giderken Rosetta'nın ormandan geçip merkeze ulaşması ya da mekanların bölündüğünün göstergesi olarak iş ve özel mekan giysilerinin -çamurlu kamp için çizmeler, caddeler ve iş yeri için ayakkabılar- farklılığı bağlamında arzuladığı hep 'öteki' mekanlardır; mekan bölünmesi Rosetta gibi marjinalleştirilmişlerin aleyhine işler.

Rosetta'nın marjinalliğe karşı mücadele ettiğini, uyumadan önce kendisiyle girdiği şu diyalogda görürüz: "Senin adın Rosetta. Benim adım Rosetta. Sen bir iş buldun. Ben bir iş buldum. Senin normal bir hayatın var. Benim normal bir hayatım var. Çukura düşmeyeceksin. Çukura düşmeyeceğim. İyi geceler. İyi geceler." Lefort'a göre, sen-ben yer değiştirmesi bizi kuşatıyorsa, derinlerde yatan çocukluk korkularımıza yanıt veriyordur. Bu melekke hayvan arasındaki diyalogdur, aynı zamanda şeytanın ve perinin duasıdır, dinsel bir şeydir (18). Uykuya dalmadan önce Rosetta'nın kendi kendisiyle girdiği bu diyalog, bir yandan içinde yaşadığı kabusu dile getirmesine aracı olurken, diğer yandan bir toplumsal kimliğe sahip olma arzusunu, uykunun tüm kimlikleri alt üst edici dünyasına karşı ayakta tutmaya çalıştığını gösterir. Çünkü uyku Bougnoux'un da dediği gibi toplumsal kimlik ve tanınma talebinden vazgeçtiğimiz andır:

Freud'la birlikte uyuyan kişinin mutlak anlamda egoist olduğunu belirtebiliriz. Uykuya dalmak yalnızca "benzerleri"ne değil, ama aynı zamanda kendi tikel oluşum sürecinin kazanımlarına da yatırım yapmaktan vazgeçmektir: Elbiselerini, gözlüğünü ya da diğer yapmacık şeyleri yatağının ucunda bırakan kişi, orada aynı zamanda dili, algılamayı, akli, ayakta dik durma pozisyonunu, kısacası terimin geniş anlamında kültürünü de bırakır. Ötekileriyle karşıtlık içinde ortaya çıkan toplumsal bir kimliğe ve tanınmaya sahip olduğu haliyle yatağın ucunda kendi Ben'ini bırakır (262).

Uykuya bile ben'ini teslim etmek istemeyen özne Rosetta, aynı zamanda kendisini çağırması gerekirken içine düştüğü krizden dolayı çağırılmayan sistemin ideolojisini içselleştirerek kendi kendisini çağırır. Althusser'e göre, özne aracılığıyla ve özneler için olmayan ideoloji yoktur. Her ideoloji de somut bireyleri özne haline getirme işlevine sahiptir. Özne kategorisinin işleyişiyle, her ideoloji somut bireyleri somut özneler olarak çağırır ve adlandırır. İdeolojinin varoluşu ile bireylerin özneler olarak çağrılmaları veya adlandırılmaları bir ve aynı şeydir (60-64). Çalışma ideolojisini içselleştiren Rosetta, bu ideolojiyle hayatını anlamlı kılmaya çalışır; oysa çalışma ideolojisini egemen kılan sistem, kronik bir kriz içindedir.

"Kriz" in semptomatik tedavilerine umut bağlanmamalı, çünkü artık kriz diye bir şey yok: "İş" i tamamıyla ortadan kaldıran yeni bir sistem ortaya çıktı. Bu sistem, herkesi bu yok ettiği işe sahip olmak için mücadele etmeye zorlayarak, en kötü tahakküm, kölelik ve sömürü biçimlerini yeniden canlandırıyor. Bu sistemin yüzüne vurulması gereken, işi ortadan kaldırması değil, normlarını, saygınlığını ve erişilebilirliğini yok ettiği bu "iş" i, zorunluluk, norm ve herkesin haklarının ve saygınlığının yeri doldurulamaz ilkesi olarak tanımlamakta ısrar etmesidir (Gorz, 1997: 11).

Dardenne kardeşler Rosetta'ya çalışma ideolojisiyle seslendiğinde ve onu var etmeye çalıştığında aslında sistemin işi yok etmiş olduğunu ve sistemin yüzüne vurulması gereken şeyin yarattığı işsizlikten daha çok, işi hâlâ insanların varoluşunun temel ölçütü olarak kurması olduğunu gözardı

ederler. Bununla birlikte Dardenne'nin amacı, zaten üst bir söylem kurarak sistemi genel anlamda eleştirmek değil, sistemin çelişkilerini ve bu çelişkileri birebir yaşayan insanların bu çelişkilerle nasıl mücadele ettiğini göstermektir. Rosetta'nın ya da herhangi başka bir işsizinin adına konuşmazlar, işsizle empati kurarak çelişkileri onun bakış açısından yansıtırlar. Luc Dardenne'in şu sözlerinde de işsiz bir insan için "iş" in ne anlama geldiğini açıkça görebiliriz:

İşiniz varsa toplumla da sözleşmeniz vardır. Belli yükümlülükleriniz vardır; bu her zaman hoş olmayabilir, kullanılabilir, sömürülebilirsiniz. Fakat haklarınız vardır, onlar için savaşıabilirsiniz. İş aracılığıyla toplumu dönüştürebilirsiniz. Eğer işiniz yoksa bunları da yapamazsınız. Rosetta herhangi bir iş yapmak ister, gerisinin önemi yok. O ait olmak ister. Kameranız neredeyse sürekli hareket eder, ama ne zaman Rosetta çalışırsa o durur. Ondan biraz uzak dururuz ve ona bakarız. Gaufre satarken müşterilere değil ona odaklanırız, ona bakan müşteriler oluruz, o bakılmaktan mutludur. Çünkü bakımımızla Rosetta, orada olma hakkına sahip olduğunu anlar; bir hayvan gibi yaşamaktansa topluma ait olmak ister. Tanındığı için mutludur. İnsan olarak statümüzün tanınma yerinin iş olduğunu söyleyebiliriz (aktaran Kelly, 2000: 24).

Kapitalizmin bugün geldiği aşamada birisinin iş bulması, bir başkasının işini kaybetmesi anlamına gelir. Rosetta, işi öylesine yüce bir değer ve normallığın göstergesi olarak kurar ki, bu işi elde etmek için kendisine tek yardım eli uzatan kişiye karşı da arkadaşlığın, dayanışmanın ya da sevginin gerektirdiği biçimde davranmayı belli bir süre için askıya alır. Bu anlamda Louise Héliot'a göre filmin amacı, toplumsal sorunlara çözüm getirmek değil, bu sistemde etik sorunların nasıl ortaya çıktığını göstermektir (1999:35). Luc Dardenne'e göre (aktaran Héliot, 1999: 36) birisine ihanet etmek onu öldürmekle, hatta kendini öldürmekle eş anlamlıdır. İhanet etmek, Rosetta'nın yaşadığı toplumsal şiddetin bir parçasıdır. Rosetta, Riquet'nin patronunu kazıkladığını öğrendikten sonra onun yerini almak için Riquet'yi patronuna ihbar eder. Jean-Pierre Dardenne Rosetta'nın suçluluk duygusunu "Patrona Riquet'nin kendisini

3
Rosetta için Brunette de
"vahşi bir hayvan"
benzetmesi yapar

4
Öneriyi reddederken "gerçek
bir iş" istediğini söyler.
Sosyolojik olarak "iş", zaman
ve mekan içinde diğer
etkinliklerden ayrılmış belirli
türden bir etkinlik anlamına
gelir. Bir büroda, bir pazar
yerinde ya da bir fabrikada
oluşur ve belirli zamanlarda
(örneğin 9'dan 5'e)
gerçekleşir. Neyin iş olduğu,
neyin olmadığı toplumsal
açıdan belirlenmiştir.
Modern endüstri
toplumlarında, toplumsal
açıdan karşılığı bir ücret ya
da maaş olarak ödenmiş şey iş
olarak tanımlanır. İşsiz insan,
düzenli bir gelir
kaynağından yoksun kişidir,
bir gelire ihtiyaç duyan ve
onu arzulayan kişidir"
(Worsley, 1977: 274-75,
italikler özgün).

kazıkladığını söylediği sırada patronun arkası Rosetta'ya dönüktür, bu rastlantı değildir, Rosetta onun yüzüne bakamaz" diyerek açıklar. Tıpkı Vaat filminde Igor'un, acı bir gerçeği (kocasının ölümünü) Burkina Fasolu siyah kadına arkası dönükken söylemesinde olduğu gibi. Rosetta, çok sefil bir ortama mahkum edilmiş, ormanın derinliklerinde yaşayan bir hayvan³ gibi hayatında duyguya yer bırakmaz. Riquet ile karşılaştığında baştan çıkarılmaya izin verecek durumda değildir. Yönetmenler "Yaşına uygun düşmesine karşın Rosetta aşkı düşünmez. Kim yiyecek bir şeyi yokken, barınacak bir yeri olmadan sevebilir ki? Kimse. Böyle bir durumda kimseye dokunmayı arzulamayız bile" der. Mücadele planı, kadınlık göstergelerini hiç dikkate almaz. Riquet, iyi niyetiyle onun dengesini bozar. O ise iyi niyetle korunulmayı, kendine acınılmasını ve merhamet edilmesini istemez. Onu bir arkadaş olarak göremez, çünkü onun bir işi vardır (Héliot, 1999; Le Soir, 1999; Kelly, 2000: 24). Rosetta işsizken Riquet ona patrandan çaldığı *goufre*'ları satarak para kazanabileceğini önerdiğinde Rosetta bu öneriyi reddeder.⁴ Bunun kendisine belki de gayrimeşru yollardan uzatılmış bir merhamet eli olduğunu düşünür. Riquet'nin arkadaşlık önerisi de aynı nedenle geri çevrilir. Sonuçta Rosetta'nın amacı herhangi bir yolla para kazanmak değil, bir işe sahip olmaktır.

Toplumun dışına atılmış insanlara, çok uzun süredir "Size hizmet vereceğim ve iş sağlayacağım" denilmesine rağmen, gerçekte bunlara bir iş verilmemektedir. Çünkü, bunu söylediğimiz insan hemen anlıyor: "Bunu iyilik olsun diye yapıyorlar, özünde bana hiç ihtiyaçları yok..." Oysa, işsiz insan, kovulan kişi neyin acısını çeker? Özellikle kendisine ihtiyaç duyulmamasından, görünüşte başkalarına verecek bir şeyi olmamasından acı duyar (Gorz, 1993: 53).

Rosetta için de bir işe sahip olmak, kendine ihtiyaç duyulduğu anlamına gelir. Riquet'nin kendisine olan hislerini de işsiz olduğu için verecek bir şeyi olmaması nedeniyle geri çevirir. Bunu Riquet'yi görmeye gittiği gece, kızartılmış ekmeğe ve bira dışında bir şeyin bulunmadığı akşam yemeğinin ardından Riquet'nin tıpkı 'normal' bir erkek gibi müzik

eşliğinde onunla dans etmeyi istemesine ve onu dansa kaldırmasına rağmen dans bile edemeyişinde, bedeninin ayakta kaskatı kesilmiş bir ceset gibi durmasında götürürüz.

Sonuç

İş Rosetta'nın dinidir; işe sahip olmadığında kendini ya da arkadaşını mahvetme tehlikesiyle karşı karşıyadır (Corliss, 1999). Ancak arkadaşını ihbar ederek sahip olduğu iş Rosetta'yı "normalleştirmez". Normalleştirmek istediği alkolik annesi de tedavi görmeyi reddeder. Hatta anne, bu konuda aralarında çıkan bir tartışmanın ardından nehre düşen kızını kurtarma çabasını bile göstermez. Rosetta, annesine duyduğu merhametin karşılığını merhametsizlik olarak alır. Benzer bir ilişki Riquet ile Rosetta arasında yaşanır. Kendisine yardım etmek isteyen Riquet aynı nehirden boğulma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında bu kez Rosetta onun işini alabileceğini düşünerek Riquet'ye yardım eli uzatıp uzatmama konusunda uzun bir süre kararsız kalır. Sonunda ona yardım etmeye karar verdiğinde, belki de daha sonra onu ihbar ederek onun işine sahip olacağını ve bu sefer Riquet'nin aynı duruma düşeceğini, (işsiz kalacağını) bilemez. Filmin bu anlamda en önemli etik sorusu, öldürmek ya da öldürmemektir. Öldürmemeyi seçen Rosetta başka bir şekilde Riquet'yi öldürmesinin (ihbar etmesi ve onun işini elinden alması) yarattığı suçluluk duygusu ve hayatını normalleştirememesinin çaresizliği karşısında, maruz kaldığı şiddeti kendine yöneltir. Patronuna telefon ederek "bir daha işe gelmeyeceğini" söyler. Rosetta için yaşamak, taşınması ağır bir yük gibidir (yönetmenler, somut bir biçimde film boyunca Rosetta'nın taşıdığı un torbasının, annesinin ve tüp gazın ağırlığını uzun çekimlerle hissettirirler). Ölmek için bile mücadele etmesi gerekir. Kendini ve annesini tüp gazla öldürmeye karar verdiğinde bunu bile başaramaz; tüp gaz biter.

Luc Dardenne şöyle söyler:

Filmin sonunda Rosetta önce ağlar, kendisine yardım edilmesine izin vermiştir. Başka birine gereksinim duyabileceğini kabul eder. Ve ilk kez başka bir insana bakmasına odaklanırız. O, Riquet'i

görür. Bizim için film bitmiştir, çünkü Rosetta kendi yolculuğunu yaptı. Bir takımı haline gelen iş isteğiyle tek başına başladı; bir kafeste mahkumdu. Ama bunu kırıyor, çünkü Riquet orada ve kendisine yardım etmesi için ona izin vermeye gönüllü (aktaran Kelly, 2000: 24).

Film bize, ötekinin öldürülecek, yok edilecek bir düşman olmadığını gösterir (Bénoüel, 1999: 26). Tüm yaşam enerjisini bir işe sahip olarak saplantılı bir şekilde harcayan Rosetta, mücadelesini yalnız ve dayanışmasız bir şekilde sürdürür. Enerjisinin tükendiği ve çaresizliğin tek gerçek olarak karşısına çıktığı en kritik anda, dayanışma Riquet'de somutlaşarak karşısına çıkar. Rorty'ye göre dayanışma duygumuzun en güçlü olduğu durum, dayanışmada bulunduğumuz insanların "bizden biri" olarak düşünüldüğü ve "biz"in insan ırkından daha sınırlı ve daha yerel bir anlam taşıdığı durumdur (266).

Küreselleşme kitlesel işçi örgütlenmelerini ve bu örgütlenmelerin kısmen yaşattığı dayanışma duygusunu kendi yararına yok ettiğinde, Rosetta'nın temsil ettiği işsizler kitlesi, örgütlü dayanışmanın varolmadığı bir dünyada varolma mücadelesinin acılarını kendi aralarında paylaşma yetisini bile kaybeder. Neredeyse sadece iş arayışının ve her ne pahasına olursa olsun bir iş sahibi olmanın tek değer olduğu yanılsaması içinde, kendileriyle aynı koşullarda varolma mücadelesi verenleri ötekileştirir ve insani tüm duyguları reddederler. Asıl büyük ve mutlak ötekinin şimdilerde küreselleşmiş, yersiz yurtsuzlaşmış ve kendini görünmez kılan sermaye olduğunu görmekte zorlanırlar.

Kaynakça

- Althusser, Louis (1991). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev., Yusuf Alp, Mahmut Özişik. 3. Baskı. İstanbul: İletişim.
- Amin, Samir (1999). *Küreselleşme Çağında Kapitalizm*. Çev., V. Erenus. İstanbul: Sarmal.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- Bénoüel, Bernard (1999). "Rosetta de Luc et Jean-Pierre Dardenne." *Cahiers du Cinéma* 536: 25-26.
- Bougnoux, Daniel (1993). *Sciences de l'information et de la communication*. Paris: Larousse.

- Brunette, Peter (1999). "A Raw Sore." www.film.com/film-Review/1999.
- Caille, Alain; İnsel, Ahmet (2000). "Yeni Bir Evrensel Sol İçin Gözlem ve Öneriler." *Birikim* 139 (Kasım): 30-38.
- Cahiers du Cinéma* 536: 21 ve 23-26.
- Cohen, Daniel (2000). *Dünyanın Zenginliği, Ulusların Fakirliği*. Çev., D. Hattatoğlu. İstanbul: İletişim.
- Cook, David A. (1990). *A History of Narrative Film*. 2. ed. NY, London: W.W.Norton and Company.
- Corliss, Richard (1999). "Good Work." *Time* 154 (21). 22 Kasım.
- Ebert, Roger (2000). "Rosetta." *Chicago Sun-Times* (www.suntimes.com/ebert).
- L'Encyclopédie Hachette*, (2000). Paris: Hachette.
- Frodon, Jean-Michel (1999a). "Le jury du 52e Festival décroche la palme de l'exigence." *Le Monde* 25 Mayıs.
- Frodon, Jean-Michel (1999b). "Rosetta, ou la fureur de survivre." *Le Monde* 25 Mayıs.
- Gorz, André (1993). *Kapitalizm, Sosyalizm, Ekoloji*. Çev., Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.
- Gorz, André (1997). *Misères du Présent Richesse du Possible*. Paris: Galilée.
- Héliot, Louise (1999). *Luc&Jean Pierre Dardenne*. Scope Ed. Jouve: Biofilmo.
- Honorez, Luc (1999). "La bataille de l'humanité est gagnée." *Le Soir* 25 Mayıs.
- Kelly, Richard (2000). "Wage Warrior." *Sight and Sound* (February): 22-24.
- Lefort, Gerard (1999). "'Rosetta', d'urgence." *Liberation* 24 Mayıs.
- Le Monde* (1999). "A 'Rosetta', pour l'Humanité." 25 Mayıs.
- Le Soir* (1999). "Emilie, Fabrizio et les frères, alchimistes de la dramaturgie." 25 Mayıs.
- Radikal* (2000). "Kanun Gücünde Film." 26 Kasım.
- Rosenbaum (2000). "True Grit." www.chireader.com/movies/archives/2000.
- Rorty, Richard (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*. Çev. Mehmet Küçük ve Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı.
- Schmitt, Olivier (1999). "Radical." *Le Monde* 25 Mayıs.
- Toubiana, Serge (1999). "Le cinéma retrouvé." *Cahiers du Cinéma* 536: 22-23.
- Worsley, Peter (1977). *Introducing Sociology*. 2.nd ed. NY: Penguin Books.