MIKE WAYNE

Sinemayı Anlamak

~Marksist Perspektifler~

Understanding Film: Marxist Perspectives

Çeviren: Ertan Yılmaz

Sinema



Mike Wayne Brunel University'de film, televizyon ve video uygulaması dersleri veriyor. *Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends* (Pluto Press, 2003), *The Politics of Contemporary European Cinema, Histories, Borders, Diasporas* (Intellect Boks, 2002), *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (Pluto Press, 2001) (*Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Yordam Kitap, 2011), *Theorising Video Practise*'in (Lawrence and Wishart, 1997) yazarı ve *Dissident Voices: The Politics of Television and Cultural Change*'in (Pluto, 1998) editörüdür. Esther Leslie ile birlikte Marxism and Culture serisinin (Pluto) ortak editörüdür.

60 ◆ **MIKE WAYNE**

SİNEMAYI ANLAMAK: Marksist Perspektifler

Understanding Film: Marxist Perspectives

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2011 ◆ © Mike Wayne, 2005 ◆ First Published by Pluto Press, London www.plutobooks. com ◆ 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan ◆ **İngilizceden Çeviren:** Ertan Yılmaz ◆ **Yayına Hazırlayan:** Ali Karadoğan ◆ **Kapak Tasarım:** İlef Reklam Atölyesi ◆ **Kapak Uygulama:** Ali Karadoğan ◆ **Baskı:** Cantekin Matbaası (0 312 384 3435) ◆ **Birinci Baskı:** Ocak 2012 (1100 Adet) ◆ **ISBN:** 978-9944-492-60-7 ◆ **Bandrol Seri No Aralığı:** THE-ACA 103556'dan 104655'e kadar

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi, Elele Sitesi, 1989 Sok. No: 8 Batıkent/Ankara ◆ **Tel-Fax:** + 90 312 386 2758

bilgi@deki.com.tr ◆ www.deki.com.tr

MIKE WAYNE
editör

SİNEMAYI ANLAMAK:
MARKSİST PERSPEKTİFLER

Çeviren
Ertan Yılmaz

deki
Sinema

İÇİNDEKİLER

Giriş: Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri 7-36
Mike Wayne

1. Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema 37-58
Ester Leslie

2. Gramsci, Sembène ve Kültür Politikası 59-84
Marcia Landy

3. Althusserci Uğrağa Yeniden Dönmek 85-103
Deborah Philips

4. Jameson, Postmodernizm ve Paranoyanın Yorumu 101-123
Mike Wayne

5. 'Başarmak': *Ateşli Geceler* ve *Beyaz Şeytan* Filmlerini Artık ve Duygu Ekonomileri Olarak Okumak 125-138
Anna Kornbluh

6. Çok Az Bilen Eleştirmenler: Hitchcock ve Olmayan Sınıf Paradigması 139-155
Colin McArthur

7. Ekonomik ve Kurumsal Analiz: Tekelci Kapitalizm Olarak Hollywood 157-169
Douglas Gomery

8. Hollywood, Kültür Politikası Kalesi 171-182
Toby Miller

9. Kuzey Kore'de Devlet Sineması ve Pasif Devrim 183-200
Hyangjin Lee

10. Anlatı, Kültür ve Meşruiyet: Zhang Yimou'nun *Qui Ju'nun Öyküsü* Filminde Yineleme ve Biriciklik 201-217
Xudong Zhang

11. Devrim Sinemaları: 1920'lerde Rusya, 1960'larda Küba 219-231
Michael Chanan

Yazarlar Hakkında 233-235

Dizin 237-244

Giriş

Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri
Mike Wayne

Marksizm ve Sinema en azından ortak bir konuyu paylaşır: ikisi de kitlelerle ilgilenir. Doğrudur, sinema kitlelere daha düzenli olarak hitap eder, bu nedenle de sinema; sermayenin kurumsal altyapısı ve (devletin "serbest" pazar denen o hayalete inancını açıkça söylemesine rağmen) devlet desteğiyle, iletişimin menzilini artıran ve genişleten teknolojiyle ve büyük ölçüde dolaşımda olan (melodramdan müziğe, anlatıdan özel efektlere kadar) çok çeşitli öykü anlatma ve estetik stratejilerini birleştiren sinemasal biçimlerle desteklenir. Sinemanın toplumsal menzili Marksistlerin bu araca yönelik gösterdiği kuramsal ve pratik ilgiyi açıklar. Marksizm devrim, devrime teşebbüs dediğimiz her şeyin sürekliliğindeki o büyük kırılmalarda ya da toplumsal kriz veya kültür devrimleri dediğimiz toplumsal gerginliklerin o daha az yoğunlaşmalarında kitlelere belirli aralıklarla hitap eder ve onları harekete geçirir. Sinema o anlara, toplumsal karışıklıklara önemli ölçüde uyum sağlar. Bu altüst oluşların artçı sarsıntıları sinema kuramlarında ve uygulamasında dalgalar halinde yayılmış, üretiminin ilk tarihsel koşullarının desteklemesinden uzun süre sonra yeni koşullara esin kaynağı olmuş, etkilemiş ve bu koşullarda yeniden işlenmiştir.

Adorno, Benjamin, Brecht

Yerleşmiş bir kitle iletişim aracı ve gelişen bir kültürel biçim olarak sinema I. Dünya Savaşı'nm (1914-18) dehşetlerini ortaya çıkarmış olan kapitalist moderniteden çok farklı, alternatif bir modernite beklentisini geliştiren 1917 Sovyet Devrimi'nden önce dünya tarihinin sahnesine doğru dürüst çıkmamıştı. 1920'lerde Sovyet yönetmenlerin (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Shub) ortaya attığı bir dizi kilit soruyla yirmi yıldan fazla süre üç Alman Marksisti de ilgilendi. Esther Leslie yazdığı yazıda, Theodor Adorno, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht'in sinema ile toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışma yollarının bazılarını tanımlar: sinemanın kapitalist kitle kültürüyle bütünleşmesinin kendisi ve izleyiciler üzerindeki etkisi ne oldu? Kitle kültürünün bir parçası olarak sinema estetiği ile kapitalist toplumsal düzenin yeniden üretilmesi arasındaki bağlantı neydi? Sinemanın teknolojisi ve endüstriyel yapısı kapitalist toplumun çelişkilerini nasıl kaydetti? Sinema ve genel olarak kitle kültürü, sınıfı nasıl yerinden eder, bastırır ve marjinalleştirir? Hangi potansiyel sinemanın kapitalist sosyo-ekonomik ilişkilerle ilişkisi-

ni kesintiye uğratır, rahatsız eder ve sorunlu hale getirir? Marksist sinema estetiği kapitalist kültür endüstrisi içinde gelişmiş olan estetikten nasıl farklıdır? Hangi tüketim tarzı, hangi izleyicilik türü alternatif film uygulamalarını geliştirmeye çalışır?

Üç düşünür arasında en karamsar sonuçlara varan Adorno oldu. Max Horkheimer ile birlikte 1944'te karamsar *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ni yazdı. Kültür endüstrisi üzerine olan bölüm sinemanın kapitalist endüstriyel üretim ve tüketime dahil olması üzerine etkileyici bir suçlamada bulunur. Bu da sinemanın ve kitlelerin paylaştığı bir konudur: kitleler gelir arayışıyla kendi emeklerini endüstrinin hizmetine verirken, sinema çalışma zamanlarında kendilerine yapılanı onların boş zamanlarında yeniden oynatır. Adorno ve Horkheimer araçsal olarak hesaplanmış etkilere ayrılmış, her parçası kârı en fazlaya çıkarmanın etkili bir sistemine tabi olan bir sanat formuna dair acımasız bir görüş sunarlar:

> Ayrılabilir, birbirinin yerini alabilir ve hatta teknik olarak her ilişkili anlama yabancılaştırılmış hale getirilerek önemli tek tek noktaların kendileri çalışmaya yabancı amaçlara uygundur. Efekt, hile, izole yinelenebilir aygıt her zaman ürünleri reklam amaçlarıyla sergilemek için kullanılmıştır.[1]

İnsan yalnızca günümüzde filmlerin, filmin bir dizi "efekt" olarak reklamını yapan uzun tanıtma filmlerinin (trailer) genellikle filmi nasıl kısaltılmış biçimde izlemiş olduğumuza dair rahatsız edici bir duygu bıraktığını düşünmelidir. Bu da filmin çok az içsel bütünlüğü olan 'hilelerden' oluşan paketlenmiş bir ürüne indirgenmesinin öneminin azalmadığını akla getirir. Bazı çağdaş kuramcılar Adorno ve Horkheimer'ı aşırı karamsar ve seçkinciliğe yatkınlar diye reddetmeye eğilimliyken, onların eleştirisi, günümüzde her "radikal" kültür kuramcısının sözlüğünün parçası olan çeşitlilik, altüst etme ve direniş kavramlarının aynı zamanda kapitalist kitle kültürünün ve onun sonsuz kendi reklamının sermayesi olduğunun etkileyici bir hatırlatıcısı olmalıdır. Bu şaşırtıcı kümelenme içinde kesin olarak kimler yer almıştır?

Sinema estetiği alanında Adorno filmsel unsurların bir metalaşma süreci içinde araçsal yönlendirilmesinin bütün unsurların birbirine karıştığı dikişsiz/pürüzsüz tarz tarafından nasıl gizlendiğine önem verdi. Çeşitli unsurların "birliği" ve uyumu, sınıflı bir toplum içinde toplumsal uzlaşma erken (premature) olduğu ve kapitalist toplumun çelişkili ve işlevsiz doğasının bastırılması gerektiği için yanlıştı. Daha da kötüsü, sinema estetiği bu aracın estetik olasılıkla-

[1] Theodor Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Londra: Verso, 1973), s. 163. (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çeviri: Nihat Ünler, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.)

rını ve alternatif toplumsal olasılıkları düşünmek için yaratıcı kapasiteyi engelleyen bir gerçeğe benzerliğin peşinde, dünyanın "canlı" görüntüsünü yansıtmayı ister. Bugün bile dijital teknolojiler, sanki hâlâ görüntüyü gerçeğin gündelik algılanışlarıyla zorunlu olarak ilişkilendiren ışığa duyarlı kart üzerinde ışığın orijinal izi, özdeş bir bağlantı varmış gibi, insan bedeninin ve çevresinin aslına uygun yeniden üretiminden daha yüksek bir amacın peşinden gitmiyor.

Adorno bu aracın bir boyutu olan ve ancak uzun bir süre ihmal edilmekten yakın denebilecek bir dönemde kurtarılan filmlerdeki ses ve müziğin rolü üzerine uzun uzadıya düşünen ilk kuramcılardan biriydi. Leslie'nin belirttiği gibi, Adorno'ya göre, ses film unsurlarını birleştirmeye, yaşamın insan figürü içinde canlanmasına ve kendi açık kendiliğindenliğini onaylatmaya, kendi mekanik ve aracılık eden yapısını gizlemeye yardım etti. Bitmiş filmin kamera arkasını gösteren görüntülerde, bitmiş film ile filmin yapımı arasındaki bu farklılık etrafındaki gerilimi inceleyin. Malların üretimindeki işlemleri anlamaya yönelik artan kültürel arzu burada emek sürecinin bütün izlerinin silindiği fetişleşmiş son ürünle çelişki oluşturur. Bu nedenle filmlerin "büyüsünü" bozmayacak ve sahnelerin sıradan üretimi ile son pırıltılı ürün arasındaki uçurumu göstermeyecek bir şekilde, filmin çekilmesini gösteren o sahnelerin kısa ve hızlı kurgusu yapılır.

Bugün sinema endüstrisi ile kayıt şirketleri arasındaki şirket birliktelikleri filmin derleme CD ile rutin bütünleşmesi anlamına gelir, çünkü film artık rutin olarak bir dizi pop-şarkısıyla desteklenir. İnsan şarkının, klasik anlatının gereksiz malzemeyi atma kararlılığını tehdit eden kendi doğal süresinden önce kesilmesinin gerekli olduğu o anlarda ekonomik gereklilik ile klasik anlatı yapısı arasındaki gerilimin farkındadır. *Anadan Doğma*'da (*The Full Monty*, Peter Cattaneo, 1997) Gary işsiz arkadaşları için aklında ne olduğunu anlatmaya çalışırken, Hot Chocolate'ın "You Sexy Thing" şarkısının diegetik bir ses[kaynağı film öyküsü evreni içinde olan her türlü şey, müzik parçası ya da ses efekti (çev.)] kuşağı eşliğinde soyunmaya başlar, ancak Gary sigarasıyla kendisini yakarken şarkı erken kesilir. Aynı zamanda bu kayıt kesintisi açıklanamayacak şekilde şarkının sesini plağın cızırtısı haline getirir. Görüntü kuşağı üzerinde performans durur, çünkü olay örgüsü amacına ulaşmış, filmin zirvesi için "anadan doğma"yı durdurmuş ve daha da önemlisi onu izleyen arkadaşları için utandırıcı eşcinsel sorularının önüne geçilmiştir. Ses kuşağını sonlandırmadaki ısrar aynı zamanda birbirinden ayrı ve sinir bozucu hale gelen bütün filmsel unsurların tedirginliğini gösterir (bu nedenle mantıksal diegetik motivasyon olmadan, anlatının ilkeleriyle eğlenir): bunun ardında ürünün verimliliğini kesintiye uğratmayan akıcılık, sınırlama ve otoriteryan düzene adanmış bütün bir ekonomik sistem yatar.

Diğer yandan Benjamin ve Brecht sinemanın kapitalist modernleşmeyle ilişki içindeki yerini düşünmeye biraz farklı yanıtları verirler. Adorno sinemanın egemenlik yapılarıyla bütünleşmesini öne çıkarırken, daha "eylemci" duyarlılıklara sahip olan Benjamin ve Brecht kitle iletişim araçlarının büyük ölçüde sermayeye bağlı olduğunu kabul ettikleri halde, bu egemenlik ilişkilerinin altını oymak ve onlara üstünlük sağlamak için sinemanın (ve diğer medya biçimlerinin) potansiyelini incelediler. Adorno'ya göre sinema kitle kültürüne *çok fazla* yakındı ve o halde izleyicileri de ona çok fazla yakındı, kitle kültürünün etkileriyle ve yönlendirmeleriyle aşırı bütünleşmişti. Benjamin için ise tersine mekanik yeniden üretim teknolojisi kitlelerin kültürel yaşama en azından biraz daha fazla katılımı anlamına geldi. Geleneksel sanatın alımlanışındaki saygı uyandıran huşunun (ya da auranın) yerini, yaşama yeterince yakın olan ve kentin, kent yaşamının, kendi hareketi ve teknolojileriyle birlikte, gündelik mekanları ve ritimleri içinde yaşayan ve soluk alıp veren sanat formları aldı. Yeni medya teknolojilerinden esinlenen hem Benjamin hem de Brecht algısal alışkanlıkları (Benjamin'in "optik bilinçdışı" ve Brecht'in bildik olmaktan çıkarma ya da "yabancılaştırma efekti" dediği) altüst etmeye ve gündelik algı için görünmez olan toplumsal ve kültürel yapıları açığa vurmaya çalışan kuramlar geliştirdiler.

Darren Aronofsky'nin *Bir Rüya İçin Ağıt* (*Requiem for a Dream*, 2000) filminden bir sekans televizyona Adorno tarzı bakışı ve bir eleştiri aracı olarak filme Benjamin/Brecht tarzı bakışı gösterir. Reçeteye bağlı iştah kesici haplar yutan Sara birgün katılmayı umduğu gözde bilgi yarışmasını izlemeye başlar. Kendisini yarışmada bir yarışmacı olarak hayal eder, onun elektronik imgesi (ve ego ideali) kendi gerçek benliğinin daha ince, daha güzel bir versiyonudur. Ancak daha sonra hem onun elektronik benliği hem de tipik olarak aşırı şırnaşik yarışma programı sunucusu onun işçi-sınıfı evinde yeniden maddileşir ve içten ve rahatlatıcı görünen durum bir anda izinsiz araya giren halini alır. Sara'nın ego ideali ve sunucu dekorda gülmeye başlarken, Sara kendini açıklama ve haklılaştırma mücadelesi verir. Evi birden kameralar, ışıklar, mikrofon getirilirken ve insanların mobilyalarının yerini değiştirdiği bir televizyon stüdyosu setine dönüştürülürken, yarışma programı izleyicileri de ona gülmeye başlar. Koro kızları onun sandalyesinin etrafından tehdit edici bir şekilde dans ederken, Sara'nın elektronik benliği sunucuyu öper. Bu sekans parlak bir fantezi sekansı, kitle kültürünün tüketicilerine yaşattığı aşağılanmayı aydınlatan Benjamin-benzeri bir optik ışın ve bildik olmaktan çıkarma (ya da yabancılaştırma) yoluyla, televizyon teknolojisinin ve baştan çıkarıcı şamatanın altında gizlenen tehdidin ve toplumsal şiddetin açıkça Brechtyen bir tarzda açığa çıkarılışı ve kültür endüstrisinin teşvik ettiği fantezileri destekleyen tatminin

acıtıcı yokluğudur. Bu, sanatın o daha aşkın ve eleştirel boyutlarının güzel bir örneğidir. Marcuse şunları yazdı:

> Sanatın hakikati, gerçeğin ne olduğunu tanımlamak için yerleşik gerçekliğin (ve onu yerleşik hale getirenlerin) tekelini kırma gücünde yatar....Estetik dönüşüm farkına varmanın ve suçlamanın bir aracı haline gelir.[2]

Gramsci ve Sembène

Bilincin eleştirel bir farkına varma noktasına ulaşma süreci Gramsci ve Sembène'nin çalışmalarına özel bir yakınlık taşır. Marcia Landy İtalyan devrimci önder Antonio Gramsci (1891-1937) ile Senegalli yönetmen Ousmane Sembène'yi *Camp de Thiaroye* (Sembène, 1987) adlı tek bir filmin prizmasından birbirlerinin ortak yönlerinin verimli bir açıklaması içinde bir araya getiriyor. Gramsci 1919'da Torino'da işçi sınıfının büyük endüstriyel sektörü işgal etmesi ve (kısa süreliğine) ele geçirmesi sırasında kendiliğinden ortaya çıkan Fabrika (İşçi) Konseyleri hareketinin lideriydi. Bununla birlikte, 1. Dünya Savaşı'nın ardından İtalyan kapitalizmindeki kriz solun değil, sağın politik güçlerine kapı açtı. 1920'lerde Benito Mussolini'nin faşist partisi iktidara geldi ve Gramsci yaşamının son on bir yılını Mussolini'nin hapisanelerinde geçirdi. Solun temel bir toplumsal ve ekonomik dönüşümü sağlayamaması ve kapitalizmin sorunlarına kapitalizmin içinde geçici bir çözümü sunmada faşist sağın başarılı olması, Gramsci'nin zaten bildiğinin önemini vurguladı: bir alışkanlıklar, değerler, adetler, kurumlar (Kilise, okul sistemi), popüler bilgi, folklor ve özel ürünler (yazılı medya, radyo ve film) karışımı olarak kültür politik yaratıcılığı engellemede ve insanları kapitalist sisteme bağlamada can alıcı bir rol oynadı.

Kültür alanında ahlaki ve entelektüel liderlik için mücadele hegemonyayı ele geçirme mücadelesidir. Ancak bu bir mücadeledir ve Gramsci'nin özgünlüğü kültürel egemenliğin sadece tepeden aşağıya bir dayatma süreci olmadığını kabul etmesidir. Gramsci hegemonyayı farklı gruplar arasındaki mücadelede bir güç alanı olarak anladı. Bu bir diyalogdur, ama çok önemli bir şekilde eşitler arasındaki bir diyalog değildir, çünkü sermaye ve kapitalist devlet gündemi biçimlendirmek ve politikaları ve pratik değişimleri yürütmek için emrinde korkunç şekilde daha fazla kaynağa sahiptir. Eşitsiz bir şekilde düzenlenmiş diyalog olarak hegemonya durağan değildir, tam tersine sürekli hareket halinde olan bir mücadeledir. Hegemonyanın işleyişi hükmedilen ya da bağımlı kesimlerin toplumsal, ekonomik ve kültürel düzene kazandırılması ve bu düzenin de *onlara*

[2] Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics* (Basingstoke: Macmillan, 1990), s. 9. (*Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1997.)

getirilmesi sürecidir. Bu dahil etme ve içselleştirme süreci egemen kesimlerin gerektiğinde direniş ve muhalefet kanalına daha az altüst edici biçimlerde ödün vermesini, gerektiğinde kabul etmesini ve hem bağımlı kesimlerin kendi gündemlerini ve değerlerini yansıtmasını hem de gerektiğinde liderlerini ve önemli görüşlerini hesaba katmasını gerektirir. Bu nedenle bu eşitsiz diyalogda ve mücadelede bütün taraflar diğeri tarafından değiştirilir (ama eşit olmayan biçimde) ve bütün taraflar diğerinin değerlerinin ve bakış açılarının yanlarını içselleştirir (yine eşit olmayan bir şekilde). Sosyal demokrat refah devleti sermayenin ve onun temsilcilerinin tarihsel olarak işçi sınıfının talepleri karşısında ödün vermesinin ve içselleştirmesinin dış sınırını temsil eder. Ancak günümüzde kârları artırmaya yönelik mücadele yoğunlaşırken, sermaye bu özel kurumsal sınıfsal uzlaşmanın meşruiyetini bozmak ve sermayenin daha az ve emeğin daha çok ödünü kabul ettiği yeni bir neoliberal düzeni kurmak zorundadır. Ahlaki ve entelektüel liderlik için mücadele günümüzde savaş, çevre, cinsellik, kamu hizmetleri, yoksulluk, servet ve ticaret gibi alanlarda sürdürülmektedir: bunlar uyum, asimilasyon, uzlaşma ve direnişin çok sayıda cephesi, çok sayıda mücedele alanıdır. Çeşitli biçimler içindeki kültürel temsiller bu mücadelenin parçasıdır.

Sembène'nin sineması, tıpkı Gramsci'nin görüşleri gibi, iktidar için mücadelede kültürün rolüne inanılmaz uyumludur. Bu gerçekten Üçüncü Sinema'nın kilit özelliklerinden biridir. Sembène'nin filmleri egemen kültürel düzene meydan okuyan karşı-hegemonya metinleridir. Örneğin II. Dünya Savaşı'nı düşünelim. Onun savaş filmleriyle durmadan pekiştirilen popüler kavramışı, bu savaşın faşizme karşı demokrası ve özgürlük savaşı olduğudur. Landy'nin belirttiği gibi, Sembène'nin *Camp de Thiaroye* filmi bize sözde Avrupa demokrasilerinin aynı zamanda kendi bölgelerini korumaya kararlı sömürgeci güçler olduğunu ve genelde Avrupa faşizminin ve özelde de milyonlarca Yahudinin, komünistin, eşcinselin ve çingenenin Alman toplama kamplarında öldürüldüğü Soykırımın aslında Batı uygarlığının yüzyıllar boyunca sömürgelere yaşattığı terörün ve barbarlığın Avrupa topraklarına geri dönüşü olduğunu hatırlatarak daha karmaşık bir resim sunar.

Mücadeleye vurgu (örneğin II. Dünya Savaşı'nın "anlamı" üzerine) "ortak-duyunun" (common sense) oluşumunun asla kapitalist topluma ilişkin homojen, yekpare bir onayın oluşumu olmadığı anlamına gelir. Ortak-duyuya her radikal müdahale kendisine bunun üzerine hangi bilgilerin inşa edilebileceğini (ve bunun kadar önemli olarak, geçmişe dair hangi bellek izlerinin yeniden harekete geçirilebileceğini) ve hangi düşünce alışkanlıklarına karşı çıkılması gerektiğini sormak zorundadır. Bu, ortak-duyunun her eleştirel entelektüel pratiğin değerini bilmek zorunda olduğu iki yanlı doğasıdır.

Gramsci aydınların kültürü biçimlendirmedeki ve değiştirmedeki rolüyle ilgilenir. Aydınlar ile (bağımlı kesimlerin "felsefesi") ortakduyu arasında ne özdeşlik ne de iletişim noksanlığı vardır, ancak tarihsel olarak ulusal bağlamlar ve ulusal tarihe, geçmişe, şimdiye ve öngörülen geleceğe ilişkin anlatılar içinde çerçevelenmiş olan (magazin basınındaki niteliksiz yazarların çok iyi bildiği gibi) karmaşık bir mübadele söz konusudur. Gramsci aynı zamanda aydın kategorisini yapıçözüme uğratır, herkesin bir düzeyde dünyaya dair belirli bilgileri, kavramları ve yetenekleri olan bir aydın olduğunu belirtir. Yalnızca sınıflı ve işbölümüne dayalı bir toplumda aydın uzmanlaşmış bir etkinlik, bir "kariyer" ve (ücretli) emek tarzı haline gelir. Bu aydınlar da yalnızca egemen kültür tarafından değil, aynı zamanda kültür ve çalışmaları kendilerini aydınlar olarak göstermeyen insanlar tarafından da biçimlendirilir. Ve toplumu dönüştürmede ve toplumu dönüştürme mücadelesinde, gündemde olması gereken konulardan biri, kesinlikle aydınların rolü ve onların diğer insanlarla ilişkileridir ve bu ilişkinin nasıl geliştirilip demokratikleştirileceği, aydınların iktidarın demokratikleştirilmesinin mücadelesinin verildiği bir bağlamda kendi toplumsal güçlerini nasıl sorgulayacağıdır.

Bununla birlikte aydınların zaman içinde oluşturulan berbat sayısız düşünceler nedeniyle kapitalist toplumsal düzene bağlı olmasının diğer insanlara göre daha az mümkün olduğunu varsaymak için bir neden yoktur. Akademisyenler sinema araştırmaları alanında fark edilir ölçüde dikkatli ve uslu hale geliyorlar: bu alanın (burada bilgi iyi dereceler almak için sadece bir araç haline gelir ve zorunlu olarak meydan okuyucu çalışmalarla aynı şey değildir) şu ya da bu yanına sonsuz "giriş" üreten yayın şirketleri ve giderek endüstrinin çıkarlarına yönelik araştırma fonları, meslekçilik, "eleştirel şüphecilik" giysisi altındaki görecelilik ile çelişkili bir şekilde birleşen uzmanlaşma, kültürel popülizm, akademik "nesnellik" —bütün bunlar karşı— hegemonya pratikleri için daralan alanlar anlamına gelir. Bu arada giderek Amerikanlaşmış Yüksek Öğretim'deki İngiliz üniversite (lisans) öğrencisi borç-yüklü tüketici haline geliyor; bilgi araçsallaşır (yeterlilik derecesi, yapay kıtlık [enflasyon] üzerine inşa edilen bir toplumun bu tipik olgusundan mağdur olurken bile, "iyi bir iş" için fantezi bilet); rekabet yaygındır; kendilerine destek olması için zamanlarının çoğunda çalışan öğrencilerin çoğu kendi iyiliği için eğitimden yararlanamaz ve bir şey olmayı ima eden kendini-geliştirmek için zaman ve mekandan mahrum edilmiştir. Bu mantığın içselleştirilmesinin ne kadar derin olduğu, bunun politik imgelemi nasıl bastırdığı ve sınırladığı, içimize yerleşmiş uyumculuğumuzun muhalif olmanın ve bireyselliğin sadece dışsal jestlerinin ne kadar arkasından gittiği —bütün bunlar Gramsci'nin hegemonya görüşünün bizden düşünmemizi istediği konulardır. Gramsci ve Sembène'nin filmi yaşamın belirli biçimleriyle bağlan-

tılarımızı, umutlarımızın yönlendirilmesini, belirli düzenlemelerden hoşnut olmayı, işteki ya da kültürel tatminlerimizdeki kendi küçük parçalarımızı oluşturmanın cezbediliğini, imgelemlerimize getirilen ve bizi sermayenin (sonsuz birikimin) anlaşılması zor devreleriyle birlikte kapitalizmin döngüsüne mahkum eden sınırları sorgular.

Althusser ve İdeoloji

Üniversite müfredatında bir konu olarak modern sinema araştırmalarının kökeni az ya da çok 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında zaman zaman kapitalizmin yüzeyini delip çıkan radikalleşme anlarıyla çakışır. Bir iyimserlik ve hayal kırıklığı zamanı olan bu dönemde, Fransız Marksist Louis Althusser'in kuramının büyük bir etkisi olmuştu ve ideolojinin ve öngörülen (de rigueur) 'öznenin' (toplumsallaşmış birey) incenmesini sağlamıştı. Daha önce 'içselleştirmeye' ve dil ve görsel temsil sistemleri yoluyla bu sürecin nasıl işlediğini düşünmenin bir yolunu sunmuş olan Althusser-etkisindeki kültür eleştirisiyle ilişkili olarak ideoloji etrafındaki tartışmalara ilişkin yazdım. İdeoloji anlayışı kültürün, metinlerin ve sanatın incelenişini, liberal ve muhafazakâr yaklaşımlar tarafından kapatıldığı tecritten yeniden toplumsal güç ve mücadele sorunlarına döndürdü. Deborah Philips yazısında Althusser-etkisindeki kuramın (buna eşlik eden ateşli tartışmanın) bu "uğrağının" (moment) haritasını çıkarıyor.

Althusser ideolojinin kurumsal pratiklere ve somut toplumsal ilişkilere dayandığını vurguladı —ideoloji havada dolaşmaz ve sadece insanların kafasında varolmaz (bu fikirleri çok kolayca reddedebileceğimizi/defedebileceğimizi akla getiren bir görüş). Genellikle Marx'ın ideoloji anlayışının (fikir sistemleri) başlıca hamlesinin, herhangi bir ayrıntılı kurumsal analiz sunmasa da, aslında onun maddi köklerini vurguladığı belirtilmelidir. Marx ve Engels örneğin (1845-46'da yazdıkları) *Alman İdeolojisi*'nde ideolojiyi kesinlikle kendilerini, kendi maddi varoluş koşullarından bağımsız olduğunu *hayal eden* fikirler olarak tanımladılar (onların ana hedefi üniversitelerin ortaya çıkardığı Alman idealist felsefesiydi). Bu nedenle ideoloji eleştirisi baskıladıkları ideolojik fikirlere, onların sınıflara bölünmüş maddi pratik içindeki köklerine dönmek zorundadır. Kendilerinin gerçek toplumsal ve ekonomik ilişkilerden bağımsız olduğunu hayal ederken, ideolojiler kendilerini kendiliğinden ve doğallaşmış olgular olarak yansıtırlar, oysa onların "açık" ve görünüşte evrensel doğası çok özel sınıfsal çıkarları ve onların taleplerinin tarihsel (ve coğrafi) sınırlarını gizler.

İdeoloji ile toplumsal pratikler arasındaki kaçınılmaz arabağda daha az ısrar edilmesi Althusser'in ideoloji anlayışını, tezlerinde sunduğu farklı türden "hayal eden" ideoloji nedeniyle,

Marx'ınkinden ayırdı. İdeoloji *kendilerini* maddi koşullardan bağımsız hayal eden fikirlerden (bireylerin oldukça kolayca bu fikirleri reddebileceğini akla getiren bir anlayış) ziyade, özneye kendilerinin gerçek varoluş koşullarıyla hayali bir ilişkiyi *zorunlu olarak* sunan fikirlerdir. Bu hayal etmenin doğasına daha sonra kısaca geleceğiz. Vurgulanması gereken yan, bu anlayışın özneyi, Marx ve Engels'in ideoloji ile bilim arasındaki ayrıma 19. yüzyıl rasyonalist güvenleri nedeniyle yapmadıkları bir tarzda ideolojiye nasıl kaydettiğidir. Marx'ın Freudyen devrimden önce yazılan eleştirel analizi dışa yönelik, topluma doğruydu ve tanımladığı toplumun kendisini o toplumu dönüştürmeye çalışan fail/özneye nasıl kaydedebileceğini inceleyebilecek bir tür sözlükten yoksundu. Bu durum üretim ve kültür açısından sermayenin menzili ve devletin menzili giderek artarken çağımızın paradoksu haline geldi.

Althusser'e göre, bütün ideolojilerin hayali karakteri, onların özneleri (sindirilmesi ve kontrol altında tutulması gereken çeşitli 'ötekilerin' varlığı hariç) özerk, özgür özneler, içsel olarak birleşik ve az ya da çok birleşik bir dünyada etkinlik gösteren kişiler olarak inşa etme tarzıydı. Bu nedenle ideoloji eleştirisi birliğin ve dikişsiz/pürüzsüz bütünlüğün görünümünü zayıflatan gelişkin kod çözme stratejilerini geliştirdi. Althusser için, gerçek "anlam çıkarma" etkinliği hem öznelliğin hem de ideolojinin temeliydi. Egemen bir söyleme olumsuz şekilde tepki verildiğinde bile bu doğrudur. Örneğin "ulusal çıkara" başvurmaya (örn. grev yapmayın, bu ulusal çıkarlara karşıdır) olumsuz yanıt bile özne-oluşumunu ve öznenin ulusal çıkara her başvurmanın gerektirdiği farklılık ve düşmanlığın yumaşatılmasına direniyor olarak algıladığı bazı gruplarla hayali bir ilişkiyi (birlik ilişkisini) oluşturur. Başka bir deyişle Althusser'e göre özel ideolojiler reddedilebilinirse de, genel olarak ideolojinin 'dışında' olmak söz konusu değildir.

İdeolojinin dışında olmanın söz konusu olmadığına inanmak, zaten sorunlu olan ideolojiyle ilgili tartışmaya ayrım yapmayan bir genelleme düzeyini sokar. Eğer ideolojilerin farklı sınıfların ve bir tür rasyonelleştirmeyi gerektiren diğer eşitsiz toplumsal ilişkilerin oluşturduğu fikir sistemleri olduğu tanımını savunursak, o zaman ideolojinin dışında olmanın söz konusu olmadığını söylemek bu tip egemenlik ilişkilerinin ötesinde olmanın söz konusu olmadığını söylemektir. Böylesi bir ifade değişim için bir şiar değildir. Althusser psikanalist Jacques Lacan'ın kuramını eleştirel olmayan bir tarzda değerlendirdiği için ideoloji konusunda bu konuma kaydı. İdeolojinin üretimi (kuramda değiştirilebilir olan) eşitsiz toplumsal ilişkileri düzenleyen bir şey olmaktan çıkarak, (saplanıp kaldığımız) dilin ve iletişimin *doğasında olan* bir özellik olmaya yöneldi. Althusser'in ideolojiyi benlik ile toplum arasındaki karşıtlıkları kabul etmeksi-

zin toplum ve toplumsal gruplar içindeki etkili işleyişi kolaylaştıran hayali bir ilişki olarak anlaması güçlü bir şekilde Lacan'ın imgesel görüşünden gelmektedir.

Lacancı imgesel görüş, çocuğun kendi bedeniyle ve ebeveyn(ler)iyle ilişkisiyle ilgili olarak birliği ve uyumu *yanlış tanımasından* bahseder. Dil-öncesi çocuk görsel olarak ebeveyniyle özdeşleşir ve bu güçlü aktörde kendi (hayali) benliğinin bir imgesini görür. Çocuğun (Lacan'ın simgesel düzen dediği) dilin ve temsilin dünyasına girmesi genel olarak ebediyen imgeselin kapalı narsistik alanının yerine geçer. Ancak öznenin kendisine ilişkin birliği, bütünlüğü ve gücü ve tercih ettiği özdeşleşme nesnelerini desteklemeye çalıştığı bu temel ontolojik ve başlangıçtan itibaren var olan "ideolojik etki", dil içinde ve aracılığıyla beslenir. Dil ve temsilin genel olarak kaygan bir mesele olması, yeni alanda sürekli değişen anlamları ifade etmesi ve kendileriyle birlikte bireysel niyetleri aşan bir anlamlar kargosunu taşıması gerçeğine rağmen bu, diğer ifadelerle vb. çarpışır ve onlar tarafından göreceli hale getirilir. Bütün bunlar öznenin anlamın birleşik *kaynağı* olarak benlik fantezilerinin altını oyar. Aslında Lacan'a göre 'bilinçdışı' öznenin içindeki bastırılmış arzudan çok, öznenin kendi birlik duygusunu zayıflatan anlam-oluşturma (gösterenler ile gösterilenler arasındaki alan) yapılarındaki bu kaçınılmaz yarıklardır. O halde radikal eleştiri özneyi benlikteki ve sosyo-kültürel çevresindeki dikişsiz birliği yanlış tanımasından sökmeye; her simgesel eylemin nasıl farklı göstergelerin ve anlamların istikrarsız bir birleştirilmesi olduğunu verimli bir şekilde tanımlamaya çalışır (burada hem modernist estetiğin hem de Marksist siyaset kuramının etkisini vurgulamaya değerdir).

Philips'in belirttiği gibi, Althusser bazı açılardan Gramsci'nin kapitalist toplumun istikrarına ve sürmesine yardım etmede rızanın, konsensüsün (uzlaşma) ve ortak-duyunun rolü üzerine görüşlerini geliştiriyordu. Eğer bir makro düzeyde Althussercilik, Gramsci'nin hegemonyayı daha gelişkin ve tarihsel olarak daha sağlam dayanaklı analizinden bir geri adım atmayı gösterdiyse, bir mikro düzeyde de Althusser'in kuramı öznenin nasıl oluştuğu konusunda belirli gelişmelere ve yorumbilimdeki (metinsel okuma) çok önemli ilerlemelere yol gösterdi. Althusserci eleştiri toplumsal düzen, metin ve dolaylı olarak izleyici içindeki çelişkileri gizleyen yollarla benlikten anlam çıkarmak için özneyi "konumlamada" kültürel metinlerin rolünü araştırdı. Bu nedenle örneğin Sembène'nin *Camp de Thiaroye* filmi toplumsal düzeni okumanın toplumsal çelişkilerin karmaşık bir şifre çözümü olduğunda ve bireylerin eylemlerinin anlamının her zaman onlar ya da izleyici için doğrudan varolmadığında ısrar ederken, anaakım filmler sunulan okumalarda ve özdeşleşmelerde belirgin bir dolaysızlığı sunarlar.

Buna karşın, Ned Kelly'nin *Ned Kelly* (Gregor Jordan, 2003, Avustralya/İngiltere/Fransa) filminin kahramanı olduğu biliriz, çünkü izleyici filmin hemen başında onun boğulmakta olan kardeşini kurtarmasını izler. Daha sonra onun at hırsızlığı vb.'den yanlış yere suçlandığını görürüz (film bu nedenle hızla Ned'i toplumun yozlaşmasına karşı doğa ile ilişkilendirir). Anlatının aksiyonu inşa etmesi ve bizim onun üzerine bakış açımız yoluyla bir anlaşılabilirlik konumuna yerleştiririz. Anlatı bilgisinin kolayca ve hemen elde edilebilir olarak sunulmasıyla ilgili sorun, yoksulluk ile suç ve polis ile (yalnızca Ned'in romantik ilgileri aracılığıyla ortaya çıkan) toprak sahipleri arasındaki ilişkiler etrafındaki daha sorun yaratıcı sorunları gizlemesidir. Gerçekten de kötü kişiler rolündeki polislerin karşısında kahraman Ned vardır; onların kötü oluşları her türlü bağlamdan soyutlanmıştır ve kötülükleri bireysel aptallığın ve kıskançlığın sonucu olarak görülür. Diğer yandan bu özne konumu film için tamamen işe yaramaz, çünkü bir yasadışı olarak Ned'in popülerliği ve polisin toplumun geri kalanından toplumsal soyutlanmışlığı (örneğin bar sahneleri) yasanın *sistematik olarak* çok daha sorun yaratıcı olduğunu akla getirir. Bu nedenle burada filmin temsil stratejilerindeki açık bir çelişkiye sahibiz. Ancak polis baskısının sistematik yapısı açısından, film polisin acımasızlığının toplumsal etmenlerin sonucu olmaktan çok (küçük adamları "büyük" yapan) üniforma giymenin sonucu olduğunu önermekten daha fazlasını yapamaz. Bu nedenle filmin öyküsünü anlatmak için kullandığı biçimsel stratejiler filmi romantizme (Ned bir kahramandır, saf ve basittir) ve santimantalizme (Ned'in peşindeki polis şefi bile ona saygı duyar) götürür ve bu da popüler bilincin parçası olan haydut ve yaşadışına ilişkin folklorik öykülerdeki (sınıfsal adaletsizliğin bilgisi) eleştirel unsurları zayıflatır (bkz. yine Gramsci). Son olarak, polisin keyfiliği modern izleyicide onların geçmişe ait, yurtaşın günümüzde (görünüşte) devletten elde ettiği bütün hakların öncesinde yaşayan kişiler olduğu izlenimi bırakır (örneğin yargı sürecini görmeyiz, film Ned'in yakalanışıyla biter). Ve bu da *modern* özne için rahatlatıcı bir konumu oluşturur: durum bugün böyle değil! Radikal yönetmenler tarihsel dramlardaki doğrusal süreçlerin avutucu kurmacalarını anakronizmleri kullanarak bozmaya çalışmıştır. Peter Watkins'in *Culloden* (1964, İngiltere) ve *La Commune* (1999, Fransa), Derek Jarman'ın *Caravaggio* (1986, İngiltere) ve *Edward II* (1991, İngiltere) ya da Alex Cox'un *Walker* (1987, ABD) filmleri ilk akla gelen örneklerdir.

Temsillerin okuyucular ya da izleyiciler için özne konumunu *oluşturma* tarzına dikkat etmek, bir aracın (medium) diliyle ve onun farklı malzemeleri bir birlik görünümü içinde birbirine dikme (burada da Adorno'nun eleştirisinin gölgeleri vardır), özneye metni okurken birleşik bir anlaşılabilirlik konumunun benzer bir

görünüşünü sunma tarzıyla ilgilenmek anlamına gelir. Bir an için kendimden bahsedebilirsem, pekala edebiyat ve film metinlerinin Althusser'den esinlenen eleştirileriyle özgürleştitirici ve açıklayıcı meşguliyetimi hatırlarım. Metnin *birliğini* değerlendirmek ve onun (sanatçının kendi malzemesi üzerindeki birleşik kontrolünün sonucu olarak değerlendirilen) açık tutarlılığının en yüksek estetik ideal olduğunu kabul etmek üzere eğitilmiş olduğum için, politik ufuklarım bir kez metni *Ned Kelly* ile ilişkili olarak şematik biçimde belirttiğim çelişkilerin, gerilimlerin, suskunlukların ve düpedüz tutarsızlığın türü açısından incelemenin meşruluğunu keşfettiğimde önemli ölçüde genişledi. Pierre Macherey ve Etienne Balibar'ın (ikisi de Louis Althusser ile birlikte çalıştı) edebiyatla ilişkili olarak öne sürdükleri gibi:

> Edebi ürünler yanılsatıcı ve yanlış olan bütünlüklerinin bakış açısından değil, ama onların maddi farklılığından incelenmelidir. Birleştirici etkiler değil, metin içinde eşitsiz şekilde çözülmüş olarak görünen....(tarihsel olarak belirlenmiş) çelişkilerin belirtileri aranmalıdır....Edebiyatın materyalist analizi ilke olarak 'yapıt' kavramını —yani bir metnin birliğinin yanılsatıcı sunumunu, onun bütünlüğünü, kendi kendine yeterli olmasını ve mükemmelliğini (sözcüğün iki anlamında da: başarılmışlığını ve tamamlanmışlığını) reddeder.[3]

Film incelemeleri içinde *Cahiers du cinéma* dergisi Mayıs 1968 olaylarının ardından kendisini yeniden düzenledi ve açıkça ideoloji eleştirisine yönelen bir eleştiri geliştirdi. *Cahiers du cinéma*'nın film metinleri ile ideoloji arasında ortaya çıkan değişik ilişkilerin bir tipolojisini sunması ünlüdür. Onlar örneğin bir filmin radikal politik içeriğe sahip olabileceğini, ancak kendi anlatı biçimi nedeniyle ideolojinin içinde kalabileceğini öne sürdüler. Akla Oliver Stone'un *JFK* (1991, ABD) filmi geliyor. Kimi yönlerden Amerikan demokratik kurumlarını ve toplumunu radikal bir şekilde sorgulasa da, film suikasta uğramış başkana dair "kaybedilmiş" baba figürüne yapılan ve (örneğin Kübalı yönetmen Santiago Alvarez'in 1968 tarihli *LBJ* adlı kısa filmde yaptığı türden ABD'deki politik şiddetin rolünün toplumsal ve tarihsel analizinden ziyade) kahramanın tek bir olayın gerçeğini arayışıyla desteklenen çok büyük ve eleştirel olmayan yatırımdan dolayı değer kaybeder. Tersine olarak, yüzeyde tamamen egemen ideolojinin içinde görünen bir filmin daha yakından analizinde "yarıklarla delik deşik olmuş; içsel bir gerilimin altında bölünmüş" olduğu açığa çıkarılabilir.[4] *Cahiers du*

[3] Etienne Balibar ve Pierre Macherey, "On Literature as an Ideological Form," Terry Eagleton ve Drew Milner (der.), *Marxist Literary Theory* içinde (Oxford: Blackwell, 1996), s. 283.

[4] *Cahiers* Editorial, "John Ford's *Young Mr Lincoln*," Bill Nichols (der.), *Movies and Methods Vol I* içinde (Los Angeles: University of California Press, 1976), s. 27. (Bu metnin Türkçesi için bkz. "John Ford'un *Young*

cinéma'nın böylesi bir film olan John Ford'un *Young Mr Lincoln* (1939, ABD) filmini analizleri ne yazık ki tatmin edici değildi. Onların (büyük ölçüde yekpare ve çelişkilerden yoksun) bu filmi tarihsel ve kurumsal bağlam içine yerleştirmeleri, analizin başlarındaki bu filmin Lincoln'ü parti politikasından ve toplumsal çıkarlardan nasıl ayrı tuttuğu üzerine ümit verici gözlemlere rağmen, ardından gelen ve Marksist değil, daha çok Freudyen/Lacancı olan metin analiziyle büyük ölçüde eklemlenmeden/eksik kaldı.[5] Bu da sadece Althusser'in Lacan'dan yararlanmasının, biçimsiz bir "arzudan" ziyade metinler ile sınıf mücadelesiyle, üretim tarzlarıyla, kültürel ve politik geleneklerle ve özel tarihsel konjonktürler arasında ilişki kurmayı isteyen bir Marksist analiz için ne kadar sorun çıkarıcı olduğunu gösterdi.

Jameson ve Lukács

Althusser'in görüşünün paradokslarından biri, ideolojinin önceden düşünüldüğünden çok daha yayılmış ve yerleşik olduğunu öne süren Althusser'in, Marx gibi, bir bilimsel (yani ideolojik olmayan) pratik görüşüne tutunmasıydı. Bu çelişki post-Althusserci akımlara da, özellikle de ideolojinin yayılmışlığının ve bilginin zayıflamasının günümüzde genel bir kültürel göreselilik içinde yeniden yorumlandığı ve yeniden şekillendirildiği postmodernist kuramlara da taşındı. Bu aslında ideoloji-eleştirisinin ölümü anlamına geldi. Bütün toplumsal aktörler için genel bir gerekliliğe büyütüldüğünde ve "anlam oluşturma" ya da genel olarak simgesel üretim işine eşit hale getirildiğinde bile ideoloji anlayışı hâlâ ideolojik-olmayan bir konumun belirsiz olasılığını öne sürüyor. Ancak tamamen şişirilmiş göreceliliğin bazı temsillerin ve söylemlerin, gerçeğe uygun oluşları açısından, diğerleri karşısında avantajlı olabileceği görüşünü düşünüp taşınmasına gereksinimi yoktur. Eğer Althusser için ideolojinin dışında olmak söz konusu değilse, postmodernizmden etkilenen daha sonraki kuramcılar için de, kültürün dışında olmak söz konusu değildir. Ancak Althusser'de olduğu gibi, ortada epistemolojinin (bilgi sorunlarının) geri döndürdüğü temel paradoks vardır: Postmodernistler böylesi bir göreceliliğin herhangi bir genel bilgi-iddiasında bulunmayı olanaksız hale getirdiğinde şu ya da bu kültürel inşa için sadece göreceli olan bilgiden nasıl haberdar oldular?

Amerikalı Marksist kültür kuramcısı Fredric Jameson postmodern konusundaki tartışmalara erken dönemde ve önemli bir mü-

Mr Lincoln Filmi," *Filmde Yöntem ve Eleştiri* içinde, Ertan Yılmaz (der. ve çev.), Ankara, De Ki Yayınları, Nisan 2011, ss. 343-387 [Günseli Pişkin ile birlikte].)

[5] *Cahiers du cinéma*'nın bu filmle ilgili zor analizinin güzel bir özeti için bkz. Robert Lapsley ve Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1988), ss. 120-3.

dahalede bulundu ve kendisi benim bu antolojiye katkı yazımın konusudur. Jameson'a göre, sermayenin kültürel mantığı olan postmodernizm radikal eleştirmenin içinde ve karşısında çalışmak zorunda olduğu bir yaşam gerçeğiydi. O, çağdaş toplumun içinde, toplumsal dönüşüme dair kolektif bir politikayı ifade etmeyi aşırı derecede zorlaştıran kültürel yaşamın birkaç özelliğini ciddiye alarak bu yaşamın içinde yaşadı. Aynı zamanda da postmodernizmin kapitalist üretimin sosyo-ekonomik tarzının bir ürünü olduğunda ve bir Marksist eleştirinin görevinin bu kültürel olgunun geriye doğru, onu başından sonuna eleyerek (yine Marx) ve (Althusser'in izinden giderek) onun çelişkilerini ve suskunluklarını inceleyerek bastırılmış maddi köklerinin izini sürmek olduğunda ısrar ederek postmodernizme karşı çalıştı.

Fredric Jameson'ın postmodernizm eleştirisini, kendi entelektüel "atası", etkili Macar Marksist kültür kuramcısı Georg Lucács'ın modernizmin görecelilige eğilimi olarak gördüğü konuyu eleştirisiyle karşılaştırmak yararlıdır. Çünkü Jameson'm birçok yönden Lucács'ın modernist avangardı (genel olarak azınlık takipçileriyle birlikte) eleştirisini benimsemesi ve bu eleştiriyi kitle iletişim araçlarının ve kültürün ve onu üreten ve destekleyen çokuluslu kapitalizmin yeni koşullarına uygulaması gerçekten çarpıcıdır. Lucács'ın entelektüel oluşumu 20. yüzyılın ilk otuz yılında biçimlendi. 1957'de yazdığı "Modernizmin İdeolojisi" adlı yazısı modernizmi anti-gerçekçi olarak damgaladı, ama bu değerlendirme onun biçimleri ve teknikleri üzerine bir yargı değil (ya da Lucács böyle öne sürdü), ama "objektif dünyanın içsel olarak anlaşılamaz" olduğunu öne süren epistemolojik ilkeleri üzerine bir yargıydı.[6] Belirtilmelidir ki, Adorno'da, Benjamin'de, Brecht'te ve Althusser'de kültürel biçimleri, bu biçimlerin çelişkileri baskı kurarak sınırlamalarını parçalamak için altüst eden ve dağıtan estetik stratejilerde bulunan olumlu değer olduğu halde, Lucács için anlatı dünyalarının ve perspektifsel kesinliklerin parçalanması zincirlerinden kurtulmuş öznelciliğin bir göstergesidir. Lucács'a göre bu öznelcilik yalnızca kapitalizm koşullarındaki yaşamın yüzey özellikleriyle ilgilenir ve akıntı, parçalanma ve öngörülümezlik görüntüsünün altında oldukça bütünleşmiş ve yoğunlaşmış sosyo-ekonomik sistemin yattığı gerçeğini gözden kaçırır.

Jameson perspektiflerin böylesine parçalanmasının birkaç özel avangard metnin ötesine genelleştiğini öne sürecek ve bu problemi Lucács gibi aynı nedenler açısından anlayacaktır: şöyle ki, uluslarötesi kapitalizmin sistemli yapısını temsil kapasitemiz zayıflamak-

[6] Georg Lukács, "Ideology of Modernism," *The Meaning of Contemporary Realism* içinde, çev. John ve Necke Maunder (Londra: Merlin Press, 1963), s. 25. (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınları, 1986.)

tadır. Ancak kısmen Lucács için modernizm özel bir kültürel akım olduğu halde, Jameson için postmodernizm çağdaş yaşamın çokuluslu kültür endüstrileri tarafından desteklenen görülebilir ufkunu oluşturduğu için, Jameson, Lucács'ın modernizmi dışladığı kadar postmodernizmi dışlamaz. Metinsel analize dair kendi post-Althusserci yorumbilgisel araçlarıyla Jameson, Lucács'm modernizm ile ilgili olarak yaptığının tersine, metinleri kapitalist üretim tarzıyla semptomatik *bilinçdışı* ilişkileri açısından incelemeyi daha değerli görür.

Lucács için sorun modernizmin biçimleri ve teknikleri değildir (Thomas Mann'ın iç monoloğu gerçekçi kullanımını Joyce'un aynı tekniği modernist [anti-gerçekçi] kullanımıyla karşılaştırır); aksine problematik olan gönderge konusunda biçim ya da stilin aşırılığıdır. Jameson bunun postmodernizmde, göndergenin (göstergelerin gönderme yaptığı dünyanın) zararına ön plana çıkan stillerin çoğulluğu ya da stilin *taklidi* olduğunu öne sürerek buna biraz ince ayar yapar. Stile yapılan bu vurgu yoğun kültürel göreceliliğin iki durumunda da semptomatiktir. Modernizm içinde, kahraman "kendi benliğinin ötesinde, kendisini etkileyen önceden-varolan bir gerçekliğin olmaması nedeniyle kendi deneyiminin sınırlarıyla katı bir şekilde sınırlanmıştır."[7] Öznelliğe bu teslim olma algılamayı, temsili ve anlamı koşullama ve bunlar üzerinde etkide bulunma tarzıyla ilgilenmeye postmodern direnişte de açıktır. Postmodernizmde (modernist öznenin kendi içsel psikolojik dinamiklerinden ziyade) medya iletilerinin ve biçimlerinin şekillendirdiği deneyime daha büyük bir vurgu vardır, ancak bu, postmodernizm içinde medyanın gerçek olduğunu söylemektir.

Lucács öznel ve nesnel gerçeklik arasındaki diyalektik bir kez kırıldığında, "insanın kişiliğinin zorunlu olarak bölünmesi gerektiğini," bu nedenle modernist öznenin tipik konumunun psikopatolojik olduğunu belirtir.[8] Bu da özne için yaşamın postmodernizmde neye benzediğini hayal etmenin bir yolu olarak, Lacan'ın şizofreniyi dilbilimsel olarak biçimi değişmiş açıklamasından yararlanan Jameson'ı hatırlatır. Lacan için şizofreni temel olarak öznenin simgesel düzen içinde etkinlik gösterme yeteneğini yitirmesidir. Burada dil, gösterenlerin (düşlerde yaptığı gibi) gösterilenlerle yerleşmiş ilişkileri koptuğu için, anlamlama zincirinin kırılmasının sıkıntısını çeker. Jameson geç kapitalizmde herkesin şizofrenik olduğunu söylemez, ama yayılmış olsa da daha küçük ölçekte öznelerin etraflarındaki dünyanın haritasını çıkarmak için göstergeleri kullanma kapasitelerinin sorunlu hale geldiğini belirtir. Kültürelleşmiş göreceliliğin eleştirisinin Lucácsçı-Jamesoncı sınırları Amrohini Sahay'm *Akıl Defteri* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000, ABD)

[7] Lukács, "Ideology of Modernism," s. 21.
[8] Lukács, "Ideology of Modernism," s. 25.

filmiyle ilgili eleştiri yazısında açıktır. Sahay bu filmin kapitalizmin yeni enformasyon-yoğun üretim tarzlarında gerekli olan emek esnekliğine uyumlu yeni bir postmodern öznellik modeli önerdiğini öne sürer:

> Leonard'ın (Shelby) kendi 'kimliğini' oluşturmasından çıkan 'göstergeler' dünyası temel olarak belirsiz ve açık-uçlu kalır: yine de 'davranmak' için, kendini şimdide 'yönlendirebilecek' bir 'istikrarlı' benliğin geçici görüntüsünü yaratmaya zorlanır. Shelby böylece küreselleşme koşullarında kimliğe ilişkin yeni ortak dogmayı sahneler: yani kendini-keşfetmenin bir biçimi olarak özne dünyaya, işleyişlerinin mantığına ya da onlar içindeki öznenin yerine dair kesin, net ve tutarlı bir anlayışa güvenerek değil, ama yeni enformasyona dayalı olarak sürekli 'gözden geçirilmesi' ve 'yeniden yapılması' gereken bir 'an-be-an', şansa bağlı ve pragmatik bir zeminde yaşar.[9]

Benzer biçimde Jameson Los Angeles'deki postmodern Bonaventure Hotel'in ünlü *okumasını yaptı* ve binanın kasıtlı olarak bireysel öznenin postmodern çağdaki "büyük küresel uluslarötesi ve merkezsiz iletişimsel ağını" kavramada yaşadığı güçlüğü temsil eden (ve cesaretlendiren) haritası çıkarılamaz iç uzama sahip olduğunu öne sürdü.[10]

Yapılandırılmış bir nesnel dünyaya ilişkin her duygunun çökmesiyle birlikte, özne de çöker, modernizmdeki "deneysel parçalara"[11] ve postmodernizmdeki parçalanmaya indirgenir.[12] Lukács "kişiliğin çözülmesinden,"[13] Jameson ise "öznenin ölmesinden" bahseder.[14] Nesnel dünyanın küçülmesiyle, özne dünyaya dair kendi öznel anlayışlarının geçerliliği konusunda yargılarda bulunacağı ve değerlendirmeler yapabileceği temele sahip değildir; özne ile nesne arasındaki dinamik çift taraflı ilişki parçalanmıştır. Bu nedenle Lukács için, modernist sanat bir *perspektif* kaybının sıkıntısını çeker.[15] Perspektif duygulardan bağımsız dünyaya karşı test edilen değerlendirmeyi ve seçmeyi akla getirir. Ancak görece olan mutlak hale geldikçe, değerlendirmenin ve belirli bir bakış noktasından

[9] Amrohini Sahay, "*Memento* and the Cultural Production of the New Corporate Worker," *Red Critique* www.geocities.com/redtheory/redcritique/MarchAprilo2/memento.htm (Mart 2003'te erişildi).

[10] Fredric Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism," *Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* içinde (Londra: Verso, 1991), s. 44. (*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü, İstanbul, Nirengi Kitap, 2011.)

[11] Lukács, "Ideology of Modernism," s. 26.

[12] Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism," s. 14.

[13] Lukács, "Ideology of Modernism," s. 28.

[14] Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism," s. 25.

[15] Lukács, "Ideology of Modernism," s. 33.

yargının yeterliliği anlamsızlaşır, çünkü değerlendirme yapmak imkansızdır. Bu nedenle Jameson duvardan duvara dizili ticari malların karşısında eleştiri kapasitesinin yitirilmesini, eleştirel mesafenin kaybedilmesini de postmodernizmle ilişkilendirir. Böylece eleştirinin yerine boş pastiş geçer. Warhol'un çorba kutularının "güçlü ve eleştirel politik ifadeler olması gerekir" ancak değildir.[16]

O halde dünya böylesine bilinemez, duygularımızdan ve kültürel inşalardan bağımsız nesnel özelliklerden böylesine yoksun hale gelirken, bunun kısa sürede bir kabusa, bilinebilir geçmişe ya da farklı geleceğe veya günümüzün nedensel belirleyenlerine dair her türlü anlamdan kopmuş korkutucu bir anlaşılmaz, "bütünüyle yabancı ve *düşman* gerçekliğe"[17] dönüşmesi şaşırtıcı değildir. Bu kabus gerçekliğin en-bilinen modernist yorumcusu kuşkusuz Kafka idi ve günümüzde popüler film kültürü benzer türden görüntülerle, evhamlarla dopdoludur. Tıpkı Lukács'ın modernizmin kapitalizme karşı bir protesto (ama epistemolojik olarak güçsüz bir protesto) olduğunu kabul etmesi gibi, Jameson da paranoya filmlerinin gelişmiş kapitalizmin çarpıtılmış bir temsili olduğunu öne sürer. Ancak Jameson'ın postmodernizm üzerine tezleri ile Lukács'ın modernizm üzerine görüşleri arasındaki şaşırtıcı bir şekilde güçlü devamlılıkların bizi "post" önekinin ima ettiği geçmişle net kırılmalar ve doğrusal bir tarih görüşüne karşı uyarması zorunludur.

Lukács modernizmin eleştirel ve kültürel olasılıklarını ve aslında modernizmi eleştirel kuram (Benjamin, Adorno) ve kültürel pratikler (Brecht) içinde Marksist amaçlara yönlendirme olasılığını ciddiye almadığı için eleştirilebilirken, Jameson da (çok sık belirtildiği gibi) postmodernizmin olumsuz yanlarının egemenliğini ve aslında (daha önemli olarak) postmodernin egemenliğini aşırı abartır. Bu konuyu son yıllarda popüler olan medya komplosu filmleriyle ilişkili olarak incelerken, Jameson'ın metinleri okuma yöntemini kapitalist üretim tarzının baskılamalarıyla ilişkili olarak tanımlıyorum. Yine de hem Lukács'ın hem de Jameson içinde ya da karşısında düşünebileceğimiz müthiş paradigmalar sağlamıştır.

Kapitalizmi Alegorileştirmek

Eğer postmodernizmin ekonomik bir temeli varsa, bu temel kültürel tüketimin donanım ve yazılımına yatırım yapan sermayenin üretiminde ve cazibesinde enformasyon teknolojilerinin oynadığı giderek büyüyen roldedir. Bir anlamda "postmodern", çağımız ekonomiyi giderek artan ölçüde kültürel sorunlar ve çerçeveler tarafından kaydedilme olarak görürken, kültürün kendisine giderek artan ölçüde meta kapitalizminin mantığı nüfuz etmektedir demenin

[16] Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism," s. 9.
[17] Lukács, "Ideology of Modernism," s. 36.

oldukça abartılı bir yolu olabilir. O halde göreceliliğin ve kültürel çeşitliliğin (hem gerçek hem de görünüşte) gelişen eğilimine rağmen, kültürel metinlerin aynı zamanda bütün ekonomik yapıların ve üretim tarzlarının alegorilerini sunması ya da onlara bir yardım hattı olması şaşırtıcı değildir. Belki de başka hiçbir sinema, özellikle de genelde Amerika'da olduğu gibi Hollywood'da da şirket sermayesi ve kültür birbiriyle çok bağlantılı olduğu için, sermayenin tam *gücünü* ve her yana yayılmış olma durumunu (ideolojik olarak olsa da) Hollywood gibi temsil edemez. Anna Kornbluh'un nostaljik bir şekilde 1970'lere geri dönen bir grup Hollywood filminde aradığı, kesinlikle sermayenin böylesi bir alegorisidir. Bu filmler, 1980'lerde ilk *seçim* başarılarını Ronald Reagan ve Margaret Thatcher gibi politikacılarda bulan neo-liberal dünyaya geçişi ve özneyi biçimlendiren II. Dünya Savaşı sonrasının (bazen Fordizm denilen) ekonomik/politik/kültürel ve psikolojik düzeninin sona ermesi üzerine (maskelenmiş bir şekilde) düşünürler. (Şilili diktatör Augusto Pinochet 1973'te Marksist başkan Salvador Allende'yi deviren *askeri darbenin* ardından Yeni Sağın ekonomik politikalarının test uygulamasını yaptı.) Neo-liberal dünya düzeni devletin rolünün radikal bir şekilde değişmesini gördü. Artık pazarın en kötü istismarlarına karşı koruma sunmayan devlet nakit para bağının ve pazar "tercihlerinin" ateşli destekçisi haline geldi. Emek pazarı hem mesleklerin 'içeriği' hem de bunların yapıları ve uygulamaları (örn. geçici/sözleşmeli ve esnek bir işgücü) açısından yeniden yapılandırılırken, erkekleri "ekmek parasını kazanan" ve kadınları da "ev kadını" konumuna getiren eski toplumsal cinsiyet yapıları, kadınlar büyük sayılar haline ücretli emek saflarını katıldıkça ortadan kalktılar. Bu arada gerçek ekonominin finans kapitalizmiyle, onun geleceğin pazarlarını ve kârlarını spekülatif arayışıyla (hızlı büyüme-iflas), yatırımcının 'güvenine' hükmetmesiyle ve ekonomiyi hem kapitalistler hem de benzer biçimde proleterler için, kaçınılmaz cezayı (icra) yalnızca başka bir güne ertelemeye çeviren tüketici borcunu sürekli yağlamasıyla giderek artan ölçüde sorunlu bir ilişkisi vardır.

Kornbluh'a göre *Ateşli Geceler* (*Boogie Nights*, Paul Thomas Anderson, 1997, ABD) ve *Beyaz Şeytan* (*Blow*, Ted Demme, 2001, ABD) filmleri bolluğun ve yokluğun yan yana olduğu bu ayarı kaçmış ekonominin, bu aşırılığın simgesel temsilleridir. Hayal kırıklığına uğramış arzu ve özgürlük şiddetli, yıkıcı ve sürdürülemez olan tüketici talebi düzeylerinin zorladığı yapısal ekonomik değişim için dönüşmüş yedeklerdir. Bir düzeyde bu temsil stratejisi ideolojik bir stratejidir, çünkü yapısal ekonomiler bir bireysel ahlak ve tercih, sosyo-ekonomik düzeni radikal bir biçimde sorgulamaksızın bir çözüm sunmanın ve hakkında yargıda bulunmanın çok kolay olduğu bir olgu haline geliyor. Bu düzeyde temsil stratejileri gerçek toplumsal karşıtlıklara hayali çözümler arayışında olan ide-

olojik stratejilerle birleşir (Althusser'den etkilenen eleştirinin tipik bir formülü). Aynı zamanda yapısal değişimler bile bireysel arzuları ve fantezileri etraflıca ele almak zorundadır; sistemin işlemesi için öznelerin sistemin (yeni) mantığını içselleştirmesi gerekir. Bu süreç içinde öznelere verilen hasarı gösteren ya da akla getiren bu filmler sistemin insana maliyetlerini ortaya koyar, bunu eleştiriye açar ve bireycilik ideolojisinin, yani her zaman verdiği vaatlere ihanet eden bir ideolojinin içindeki çelişkileri ve içsel gerilimleri gösterir.

Sermeyenin alegorileştirilmesinin Kornbluh'un tartıştığı filmlerde nasıl belirgin (ve ideolojik) bir biçimde toplumsal cinsiyete dayalı olduğunu belirtmeye değerdir. *Ateşli Geceler*'de anne figürü ekonomik sınırlamaları ve aile bağlamı içinde ortaya çıkan kızgın, şiddetli hayal kırıklıklarını temsil eder. Kornbluh filmin, Eddie duygusal karşılıklılığın (ve değiş-tokuşun) olmadığı daha önceki deneyimlerini zorlayıcı bir şekilde tekrarlamak için porno endüstrisinin alternatif ailesine ve anaç anne Amber Waves figürüne (artık rejiminin pozitif temsilcisi) doğru yola çıkarken, öznenin bu bağlam içinde kendi içsel oluşumunu (ve oluşmayışını) dramatize ettiğini belirtir. Bireysel öznenin acımasız bir toplumsal düzenin biyografik aracılıklarına tanıklık eden ruhsal yaraları taşıma tarzına yönelik bu dikkat, Kornbluh'un libidonun (haz) her ekonomi politik için merkezi olduğu görüşü için büyük önem taşır. Sosyalist bir ekonomi politik kapitalizmin sürekli olarak vermek ve yine sürekli olarak ihanet etmek zorunda olduğu vaatleri yerine getirirdi.

Marcuse'nin ısrarla üstünde durduğu ve sonradan feminist kuramcı Jessica Benjamin'in geliştirdiği nokta budur. Her ne kadar Marcuse burjuva cinsel ahlakını yıkmak için çok biçimli cinselliği ilan eden bir kuramcı olarak genellikle yanlış anlaşılsa da, onun tezi aslında oldukça farklıdır. Gerçekten de cinselliğin sekse indirgenmesi daha geniş bir dizi ruhsal dinamiğin zaten bir şeyleşmesidir (tecrit ve atomize olma). Marcuse'ye göre eros, öznenin maddi (bedensel) ve duygusal gereksinimlerinin ve taleplerinin iç içe geçmesini meşru olarak kabul eden bir duygusal karşılıklılığı, özen ve sevgi ortamını içeren duyumsallığa ilişkin gündelik ve genelleşmiş (ama uzmanlaşmış değil) duyguya daha yakındır. Marcuse'nin öne sürdüğü gibi:

> Üreme hücrelerinin ilk birleşmesinden toplulukların oluşumuna dek yaşamı koruyan her süreç haz ilkesinin koruması altındadır: bu kesinlikle, sınırlandığı özel işlevin ötesine, daha yoğun ve kapsamlı haz alma, insanın arkadaşlarıyla hazza dayalı bağlarının ortaya çıkması, hazza dayalı, yani mutlu bir çevrenin üretilmesi yönünde zorlayan cinselliğin çok biçimli karakteridir. Uygarlık hazdan ortaya çıkar: bütün kışkırtıcılığıyla bu teze dayanmak zorundayız.[18]

[18] Herbert Marcuse, *Five Letters: Psychoanalysis, Politics and Utopia*

Marksizm ve Auteurlük

Bireysel biyografilerin kendi çevrelerinin toplumsal ve ekonomik ilişkilerine nasıl aracılık edeceği sorusu aynı zamanda çetrefilli auteurlük (yazarlık, yönetmenlik vb. kısaca yaratıcılık) sorunuyla her Marksist ilgileniş için kilit meseledir. Film incelemeleri içinde auteurlük konusu utandırıcı bir yakın akraba gibi sahnededir, varlığı istenmez, ancak onunla ilişkiyi tamamen kesmek, buna değer olmaktan çok, sorun yaratıcı görünür. 1960'larda Althusserci Marksizm'in ortaya çıkması doğal olarak auteurlük görüşüne önemli bir saldırıya yol açtı, çünkü bu özne ideolojisinin mükemmel bir örneğiydi. 1950'li yıllarda film eleştirmenleri auteurlük düşüncesini değerlendirdiler ve onu entelejensiya içindeki birçok kişinin, tüketimciliği ve kitlesel izleyicisinin "düşük" hazları nedeniyle telafi edilemez biçimde gücünü yitirmiş olarak gördüğü bir aracın (film) incelenişini meşrulaştırmanın bir aracı olarak film yönetmenlerini seçme işiyle görevlendirdiler. Auteurlük anlayışı (bazı) filmlere kendi yüksek kültür/nitelik statüsü içinde banyo yaptırdı. Ancak 1960'ların sonunda auteurlük akademik film incelemeleri içindeki birçok kişi tarafından apaçık özne ideolojisi olarak görüldü. Auteurlüğe ilişkin geleneksel düşünceler metinlerin anlamını neredeyse yalnızca auteurün üretimi olarak gördü, kültürün rolünü, toplumun ve temsilin kolektif sistemlerini etkili bir şekilde süreçten sildi. Olsa olsa auteurün geçmişinden bazı biyografik unsurların rolü olabilir ve daha sonra da belirli temalarda 'yansıma' olarak görülebilirken, auteurün araca "hakim oluşu" ayrıksı bir imzayla yazabilmesinde (ya da film çekebilmesinde) fark edilebilirdi. Diğer önemli problem yalnızca kültürün ve toplumun rolünün silinmesi değil, ideolojik öznenin bir örneği olarak auteurün anlam(lar)ın birleşik ve birleştirici üreticisi olarak kavranmasıydı. Özneyi ve auteürlerin niyetlerinden ortaya çıkan metinleri bir çelişki alanı olarak kavramak kabul edilemezdi.

Auteurlük başlangıçta dikkati auteurlerin kaçınılmaz biçimde bağlı oldukları dile çekmeye çalışan yapısalcılık tarafından desteklendi. Ancak (anlamı auteurün bilinçli ya da *bilinçdışı niyetlerinden* ortaya çıkma olarak konumlayan) auteurlük ve (anlamı dilin kendisinin sistemi içine yerleştiren) yapısalcılık temel olarak birbirine zıttı. Althusserci Marksizm gerileme sürecine girerken, post-yapısalcı yaklaşımlar "yazarın ölümünü" (Barthes) ilan ettiler ya da daha verimli bir şekilde auteurlüğün gerçek etkileri olan kurumsal bir 'söylemsel' inşa, bir kurmaca olduğunu (Foucault) öne sürdüler. Ancak auteurlüğün *egemen* biçimi haklı olarak eleştirilmiş olduğu halde, bizler kolektif ya da bireysel bir aracılık duygusu olmaksızın yapamayız. Marx'ın ünlü formülüne göre, erkekler ve kadınlar kendi tarihlerini yaparlar, ancak tercih ettikleri koşullarda değil. Kültürel metinlerin yaratıcılarının anlamları akademisyenlerden daha az bilinçli olarak

(Londra: Penguin Press, 1970), s. 19.

biçimlendirebildiklerini varsaymak için bir neden yoktur. Ancak açık bir şekilde bilinçli niyetler metinlerin anlamlarını tüketmediği halde, niyetler ve bilinç çok sayıda, örtüşen ama içsel olarak çelişkili olduğu kadar çatışmalı da olan kültürel, kurumsal, toplumsal, politik, ekonomik ve tarihsel bağlamlar tarafından biçimlendirilir. Bu durumdan birleşik özne ya da tema dikişsiz/pürüzsüz şekilde ortaya çıkamaz, ama eşit derecede ve post-yapısalcıların aksine aracılar da parçalı, bağlı değildir ya da aracılığı (ve yaratıcının stilini) olanaksız hale getiren ve auteurleri pazarlamayı isteyen kurumların yalnızca bir "etkisi" olan dil sistemleri tarafından dağıtılmaz. Auteurün anlamın başlıca kaynağı olduğu auteurlüğün kavramsallaştırılması ile onların fiilen hiçbir şeyin kaynağı olmayıp, sadece dilin ya da kurumsallaşmış söylemlerin bir ürünü olduğu bir anlayış arasındaki bu karşıtlığın üstesinden gelinememesi, film incelemelerinin kendi açıklamalarıyla yönetmenin (ki auteurlüğünün her zaman değilse de genellikle arzuladığı) rolünü uzlaştırmaması anlamına gelir.

Bu bağlam içinde Colin McArthur, Alfred Hitchcock'u inceleyerek genel olarak film incelemelerinde sınıfın eleştirel söylemlerden dışlanma yoluyla ilgileniyor. Sınıfı devre dışı bırakan önemli eleştirel söylemlerden biri psikanalatik feminizmin söylemidir. İzleyicinin "bakışına" ve onun çekimler ağı ve metnin *mizanseni* içindeki inşasına odaklanması ona metinsel yaklaşımların hükmettiği bir konuda güçlü bir yorumbilimsel varlık kazandırmıştır. Bu nedenle McArthur tamamen Hitchcock'un filmlerindeki bakış meselesini incelemeyi tercih ediyor, ancak onu sınıf sorununa ve Hitchcock'un küçük burjuvazinin sınıfsal profili içindeki biyografik oluşumuna bağlıyor. Bu, "hazza dayalı, yani mutlu bir çevreyi" yaratma kapasitesi (Marcuse), işçi sınıfı ile burjuvazi arasında arada olma konumuna özgü olan yollarla sınırlanmış bir sınıfsal kesimdir. O halde McArthur'un yaklaşımı, bir yandan filmi sinemasal metinde (ve onun çelişkilerinde) içerili olan biçimsel inşa sürecine dikkat etmeden auteurün yaşamının yansıması olarak gören auteurlüğe kuramsal olmayan yaklaşımları rehabilite ederken, bir yandan da auteurlüğü örneğin auteur-yapısalcılığın ilgilenmediği bir tarzda tarihsel olarak yeniden zemine oturtuyor. McArthur özellikle Hitchcock ile (benzer bir sınıfsal geçmişi olan) çağdaşı karikatürist H. M. Bateman arasındaki paralellikleri gösteriyor. Nitekim Bateman'ın çizimleri McArthur'un o dönemin daha alttaki, serbest meslek sahibi orta sınıfın tipik özelliği olduğunu ileri sürdüğü endişeler ve güvensizlikler etrafında organize edilen bir görsel retoriğin kanıtını sunar. Ayrıca McArthur bu görsel retoriğin (özellikle de *bakış* etrafındakilerin) ve beraberindeki endişelerin izlerini Hitchcock'un filmlerinde sürüyor. Bu yöntembilim tarihsel ve toplumsal bağlama yerleştirme ve biçimsel inşa sorunlarına dikkati için de örnek niteliğindedir.

Tekelci Kapitalizm Olarak Hollywood

McArthur'un yazısı sinemanın, film çalışanlarının işini kaçınılmaz olarak şekillendiren ve etkileyen endüstriyel bağlamıyla ilgili değildir. Douglas Gomery ve Toby Miller'in iki yazısı dikkatimizi sinema endüstrisi, onun ekonomik ve yasal kurumsal bağlamı ve politika belirleyenleri meselesine odaklıyor. Filmlerin üretim tarzlarının tarihinin, daha özel ve ayrıntılı analizine gereksinim vardır ve Gomery Hollywood'u mercek altına alarak bunu sağlıyor. Üretim yapıları ve stratejileri metinsel ürünleri güçlü bir şekilde etkiler ve biçimlendirir. Örneğin daha önce bahsedilen *Ned Kelly* adlı film ile filmin Working Title adlı Avustralyalı bir yan şirket tarafından yapılması gerçeği arasında bir ilişki vardır. Kuşkusuz Working Title dünya çapında 250 milyon dolardan fazla hasılat yapmış *Dört Nikah, Bir Cenaze* (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994), ABD pazarında 116 milyon dolardan fazla hasılat yapmış *Aşk Engel Tanımaz* (*Notting Hill*, Roger Michael, 1999) ve ABD'de 72 milyon dolardan fazla hasılat yapmış *Bridget Jones'un Günlüğü* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001) gibi filmlerden sorumlu çok başarılı bir İngiltere temelli yapım şirketidir. Ancak Working Title tekelci kapitalizmin akıntısına karşı yüzen bir gözü pek bağımsız birlik değildir. Tersine Amerikan altı büyüğünden biri olan Universal-Seagram'ın tamamen sahibi olduğu bir yan şirket olarak fazlasıyla tekelci (bütünleyici) kapitalizmin yeni yüzünün bir parçasıdır. Küreselleşme, post-Fordizm ve postmodernizm ile ilgili eleştirel incelemeler bize Working Title'ın Universal-Seagram gibi bir Kültürel Uluslarötesi Şirket'in içinde nasıl işlev gördüğünü anlamak için değerlendirme çerçevesi sağlar. Working Title'ın İngiltere'deki ve bu yan şirketin uzantısı olan Avustralya'daki yan şirketin rolü ulusal/bölgesel kültürler, yetenekler ve anlatılar için prizlik yapmak ve onları ABD pazarı yoluyla uluslararası bir pazar için ortamından koparılmış ürünler olarak ifade etmektir. *Ned Kelly*'de (filmi biraz egzotik Western haline getirmek için) Avustralyalı bir isyancı/yasa dışının seçilmesi ve onu yaratan sınıfsal dinamiklerin sesinin kesilmesi film yapımının bu uluslararası koşullarıyla bağlantısız değildir.

Douglas Gomery'nin yazısı ekonomik ve kurumsal analizin merkezi birimi olarak film şirketinin tarihinden bir şeylerin haritasını çıkarıyor. Toby Miller gibi Gomery de Amerikan devletinin sinema endüstrisi içinde tekel gücünün gelişmesi için yasal çerçeveyi sağlama ve destekleme yollarına işaret ediyor. Tekelci kapitalizm rekabeti ortadan kaldırmaz, ancak az sayıda ve büyük şirketler arasındaki ve daha sonra da içindeki rekabeti yoğunlaştırır. Bu nedenle risk yönetimi hâlâ gereklidir, çünkü film yapımı nihayetinde yüksek riskli bir spekülasyondur: hang tip filmin çok sayıda insanın ilgisini çekeceğini ve maksimum kazancı sağlayacağını öngörmeye çalışmak. Gomery riski en aza indirmek ve kârı en yükseğe çıkarmak ve

daha sonra da ürün filmi çok sayıda diğer ürünle ve şirketler arası ittifaklarla ve sponsorlarla bütünleştirmek için içyapıların ve şirket stratejilerinin geliştirildiğini belirtiyor. Onun öne sürdüğü gibi, çağdaş Hollywood gerekli birikim içinde dünyadaki film kültürünün alanını ve doğasını köklü bir şekilde biçimlendiren ve sınırlayan kararları alan Altı Büyük içindeki ekonomik gücün yoğunlaşmasını temsil eder. Gomery'nin yazısı dikkatimizi önemli bir şeylere çeker. Film bildiğimiz gibi bir metadır, ancak bu kendi içinde bize hangi özel güçlerin belirli filmleri biçimlendirdiğine dair çok az şey anlatır. Filmlerin daha büyük kültürel ve politik eğilimlerden olduğu kadar şirketlerin geliştirdiği ve herhangi bir zamanda pazar içindeki konumlarına bir yanıt olarak kullandıkları *pazar stratejilerinden* ortaya çıktığını anlamak çok önemlidir. Şirketler farklı zamanlarda ya da aynı zamanda stratejiler geliştirebilirler ve bir film yeni bir stratejik yeniliğin, başka bir şirketin stratejisine öykünmenin ürünü ya da kendi çok yerleşmiş bir stratejisinin devamı veya bunların bir kombinasyonunun sonucu olabilir. Şirket manevraları düşüncesi bizim metalaştırma işleminin gelişen ve farklılaşan bir işlem olarak nasıl işlediğini anlamamıza olanak sağlar.

Hollywood ve Kültür Politikası

Toby Miller'in öne sürdüğü gibi, savunucuları Hollywood'un küresel egemenliğinin Hollywood'un devlet desteğinden bağımsız olmasından ortaya çıktığını söylerler: risk alma korsanlığının serbest pazar girişimcilerini yetkili karar alma düzeylerine, izleyici taleplerini karşılayan ürünler üreticisine yükseltmesi anlamına gelen bir bağımsızlık. Hollywood'un başarısının temelini oluşturduğu söylenen bu kültür politikası modeli bir *kültür* politikası açısından değil de, sadece minimum düzeyde sinema endüstrisi bağlantılı bir politika açısından görülür. Bütün bunlar ayrıca açıkça kültürel hedefleri (kültürel çeşitlilik, ulusal yaşamın sinemasal temsili, toplumsal, kültürel, coğrafi ve diğer farklılıklar konusunda karşılıklı anlayışı artırmanın bir aracı olarak kültür) olan Avrupa'daki sinema politikasına karşıtlık oluşturur. Avrupa'daki bu politika eğitime ve yapıma devlet desteğiyle, mali önlemlerle (vergi muafiyeti) ve bazen ihraç ürünlerde kısıtlamalarla ve ulusal gösterimcilerin ve televizyon kanallarının belirli bir yüzdeyle yerli yapım göstermesi zorunluluğuyla desteklenir. Tarihsel olarak, kültür politikası kendi ulusal sinema endüstrilerinin (neredeyse bütün ulus devletler üzerindeki) Hollywood egemenliğinin olumsuz sonuçlarına katlandığı ifade edenler için çekicidir, çünkü bu, "yabancı" kültürel değerlerin etkisine karşı koymanın, devlet seçkinlerinin gurur duyabileceği bir görünüm içinde ülkeyi ve devleti birbirine yaklaştırmanın ve devletin popüler desteğini ve/veya halkın kesimlerinin, özellikle de 'kanaat-oluşturan' orta sınıfın desteğini güvenceye almanın bir yoludur. Kısacası Miller'in öne sürdüğü gibi, kültür politikası hegemonik sürecin bir

bileşenidir ve devlet doğrudan ya da dolaylı olarak ülkeyi ve/veya devleti sorgulayan filmleri desteklemeye son verdiği durumda o sürecin çelişkilerinin güzel bir örneğidir. Yine de radikaller için bir çelişki vardır, çünkü devlet mekanizmaları Hollywood egemenliğinin karşısında yerli üretimi desteklemenin tek yöntemi olduğu halde, genellikle —Miller'in teşhis ettiği— bu devlet desteğinin temelini oluşturan ve az ya da çok "geliştirici" ulusal film kültürünü ya da açıkça özel bir (orta) sınıf haz gruplarına yönelik bir sinemayı besleyen her türden sorgulanabilir varsayım vardır.

Bununla birlikte, Hollywood'un zaferini görmüş olan pazarın aynı "düzensiz" ekonomisi aynı zamanda günümüzde devlet politikaları üzerine geniş kapsamlı basınç uyguluyor. DTÖ (Dünya Ticaret Örgütü) ve IMF (Uluslararası Para Fonu) aracılığıyla koordine olan uluslararası eğilim küçük rakiplerin yok olması anlamına gelen rekabetçilik, kâr marjlarının büyümesi, geçici personel ve güvensizlik anlamına gelen istihdam ve ulusötesi şirketlere hesap soracak az sayıdaki mekanizmayı parçalamak anlamına gelen *ticaret* serbestliği yönündedir; kısacası, kültürel meseleler devletin gündeminden düşerken (her ne kadar bunları tümüyle saf dışı bırakmak devlet için zor ve belki de tehlikeli olsa da), ekonomik meseleler öne çıkıyor. Yine de devlet kurmacayı (sinema) ve 'serbest' pazar uygulamasını teşvik etmeye ve desteklemeye derinden dahil durumdadır. Miller'in gösterdiği gibi, Hollywood devlet yardımlarından, eyalet yasalarından ve düzenlemelerinden ve ulusal ve daha önemlisi uluslararası düzeyde devlet teşvikinden yararlanıyor. Bu destek yalnızca bir endüstri olarak Hollywood'a yönelik bir ilgi değildir. Uzun süredir Hollywood'un Amerika'yı hem ülke içinde hem de yurt dışında satmada oynadığı role ilişkin açıkça söylenmemiş bir kabul söz konusudur (örneğin Hollywood seçkinlerinin 9/11'den sonra George W. Bush'un "terörle savaşını" tartışmak için Washington'a davet edilme tarzına bakınız). Bu kabul bir kültür politikasıdır, ancak Hollywood dünyanın geri kalanının zirvesinde olduğu için, kendisini böyle iddia etmemelidir. Bu bir politikadan çok evrensel bir ekonomik yaşam gerçeğidir.

Sosyalizm ve Devlet

Marksizm'in 20. yüzyılda baskıcı ve totaliter rejimlerle ilişkisi onun itibarını zedelemeye ve onu zayıflatmaya yönelik bir şeylerden daha fazlasını yapmıştır. Bu nedenle öyle görünüyor ki, Marksizm kapitalizmin kuramsal bir eleştirisinde yeterince başarılı olduğu halde, uygulamalı bir alternatif olarak bir felaket olmuştur. Bu akıl dışı bir sonuç değildir ve yalnızca halinden çok memnun olanlar şimdiye kadar bu sicil nedeniyle kaygı duymadılar. Ancak Marksizm'in *adına* atfedilen "uygulama" aslında kapitalizmin sosyo-ekonomik düzenine bazı çarpıcı benzerlikler taşımaktadır.

Marksizm'i kendi resmi ideolojisi haline getiren rejimlerin retoriği sınıfsal egemenliği ideolojik olarak meşrulaştırmaktan başka bir şey yapmamışlardır. Bu sınıfsal egemenlik o retoriği biçimsel olarak itibarlı kılmak için üretim araçlarının *özel* mülkiyetini ve değiş-tokuşun pazar mekanizmalarını ortadan kaldırdığı için Batılı kapitalizmden yeterince *farklıdır*, ancak yine de karma egemenlik tarzı (devlet sermayesi ve özel sermaye) sadece devlete bel bağlayan bir tek-tarza yol verdiği ölçüde sınıfsal egemenliğin devamı olmuşlardır. Mészáros'a göre bu tür toplumlar *post-kapitalisttiler* ve hâlâ da öyledirler, ancak *post-sermaye* değildiler ve hâlâ da öyledirler, çünkü onlar devletin sahip olduğu üretici mülkiyet yoluyla sınıfsal egemenliği, *emeğe hükmetme* temelini korudular.[19]

Marx ve Lenin devleti bir *sorun*, sınıf iktidarının bir göstergesi ve daha büyük toplumsal çelişkileri hem korumanın hem de kullanmanın (ve hiçbir biçimde gerçekten uzlaştırmamanın) aracı olarak görmüşlerdi. Marksizm'in 20. yüzyıldaki savunucuları, sosyalistler ve sosyal demokratlar giderek devleti, eğer iktidar yanlızca seçimler ya da silahlı mücadele yoluyla ele geçirilirse, arzulanan amaçlara ulaşmanın bir aracı olarak gördüler. Batı'nın dışında, kendilerinin Marksizm'e yakın olduğunu ilan eden rejimlerin kuruluşunu besleyen iki ana akım vardı. Birincisi sömürgeci işgaline karşı ulusal kurtuluş hareketleriydi (örneğin Japon işgaline karşı Çin devrimi), ancak bunlar kesinlikle *ulusal* hareketlerdi ve sömürgeci ve yeni-sömürgeci baskı karşısında temsil ettikleri bütün ilerici gelişmeler (Marx'm belirttiği gibi) "üreticilerin özgür birliğine" dayanan kontrolü içeren türden toplumsal dönüşümler değildi. Adına "Marksist" denen rejimleri kuran tarihsel güçlerin ikinci akımı kendilerine destek olan halk devrimlerine bile yaraşır olmadılar, ancak daha ziyade Sovyetler Birliği'nin II. Dünya Savaşı sırasında faşizmle savaştaki rolünden sonra askeri işgalinin doğrudan ürünüydüler. Örneğin 1945 sonrasında Doğu Avrupa'nın büyük bölümünün durumu buydu. Kuzey Kore her iki tarihsel gücün de ürünüydü. Kore'de Japonlara karşı çok zayıf bir ulusal kurtuluş hareketi vardı, ancak Kuzey Kore "sosyalizminin" yapısının belirlenmesinde, Kore'nin 1945'te Güney'i işgal eden ve kapitalist bir Kore'yi kuran ABD ve Kuzey'i işgal eden ve kendi devlet kontrolü modelini Kim Il Sung liderliği aracılığıyla tekrarlayan Sovyetler tarafından ikiye bölünmesi gerçeği kesin bir rol oynadı.

Hyangjin Lee'nin netleştirdiği gibi, toplumsal değişim için bir halk hareketi olmadığı için Kuzey Kore Marx'm "işçi sınıfının özgürleşmesi işçi sınıfının *eylemi* olmalıdır" tezinin antitezi olarak devletin yukardan dayattığı değişimi temsil eder. Sovyetler Birliği'nde 1920'lerin sonunda Stalin'in yükselişi beraberinde burjuva politika-

[19] István Mészáros, *Beyond Capital* (Londra: Merlin Press, 1995), s. 610.

sından bilinen iki özelliği getirdi: Büyük Lider'in fetişistce yüceltilmesi (Kuzey Kore filmlerinde sadakatle taklit edildi) ve saçma kültürel övünmeyle tamamlanan bir milliyetçi politika (Kuzey Kore'de gülünç bir şekilde taklit edildi). Milliyetçilik her zaman toplumsal uzlaşmazlıkları bastırdığı söylenen ortak değerlere ve çıkarlara başvurarak ülkede içsel sınıfsal farklılıkları önemsiz göstermeye çalışır.

Artık zorlayıcı, politik ve kültürel gücün merkezileşmiş yapısı olan Parti ile birleşmiş olan devlet, Parti/Büyük Lider aklına vücut kazandırır, böylece kitleleri bir ortodoks kapitalist ülkede olduğu gibi aynı pasiflik ve katılımda bulunmama konumuna getirir. Kuzey Kore ile ilişkili olarak Lee Kuzey Kore sinema endüstrisinin toplumsal değişimi temsil etmesini anlamak için Gramsci'nin (sermayenin tarihsel oluşumuyla ilişkili olarak kullandığı) "pasif devrim" kavramını kullanır. Bu, devletin gücünü, devletin babacan tavrını ve devletin otoritesini yeniden üreten bir temsildir; izleyicilerin bağımsız eleştirel becerilerini geliştirmeye yönelik her türlü hırstan tamamen yoksun bir kültürel iletişim biçimidir. Estetik olarak bu Sovyetler Birliği'nde 1930'ların başında geliştirilen "Sosyalist Gerçekçiliğin" muhafazakâr ve uyumcu modeline yakındır. Politikada olduğu gibi kültürde de Stalinist yönetimin Sosyalist Gerçekçiliği popüler burjuva kültürünün biçimlerini ve ahlakını taklit etti. Michael Chanan'ın belirttiği gibi, Sosyalist Gerçekçilik stereotiplerle, formüle dayalı anlatılarla, devrimci iyimserlikle (mutlu sonlar), devamlılık kurgusuyla, anlaşmazlıkların ve ihtilafların olmayışıyla ve cinsel tutuculukla tanımlandı. Film yapımı açısından bu temel olarak daha kolektif cilalı ve (bireyci yerine) sosyalist retorikli Hollywood'du. Kuzey Kore bağlamında Lee bir devrimin ve ilerici toplumsal dönüşümün dilinin radikal anlamlarından yoksun bırakıldığını ve sınıfsal gücün ve eşitsizliğin övgüsüne ve meşrulaştırılmasına uyarlandığını (otantik amaçlarının grotesk tersine dönüşünü ve parodisini) gösterir.

Devlet sorunu Xudong Zhang'ın yazısında Zhang Yimou'nun *Qiu Ju'nun Öyküsü* (*The Story of Qui Ju*, 1992) adlı filminin bir okunması yoluyla biraz farklı bir görünüş içinde ortaya çıkar. Çin devleti, sömürge egemenliğine karşı bir köylülüğe-dayalı devrimin ürünü olsa da, hızla Sovyetler Birliği'nin ve uydularının özelliği olan üretici emek üzerinde devlet kontrolü modelini benimsedi. Ancak Çin otoriteleri aynı zamanda en acımasız tarzda pazar mekanizmalarını ve özel mülkiyet ilişkilerini yeniden yürürlüğe sokmuş, böylece *Qiu Ju*'nun önemli bir müdahalede bulunduğu üst düzeyde karmaşık ve çelişkili bir sosyo-ekonomik duruma neden olmuştur.

Kore'de film yapımı tamamen devlete bağlı olsa da, Çin'de küçük bir grup seçkin yönetmen (onlara Beşinci Kuşak denir) Çin otoritelerinden bir miktar kültürel özerkliği elde etmiştir. Onların

uluslararası kabulü büyük ölçüde, güçlü bir şekilde yaratıcılık kodlarıyla tamamlanan sanat sinemasının özelliği olan modernizmin suskunlaştırılmasının sonucudur. Xudong Zhang *Qiu Ju'nun Öyküsü* adlı filmde kırsal yaşamın daha önceki estetik hale getirilmesinden kesin bir uzaklaşmayı bulur. Bunun yerine, kırsal yaşamla kendi somut gündelik maddiliği içinde ilgilenilir. Zhang Yimou'nun *Kızıl Darı Tarlaları* (*Red Sorghum*, 1987) adlı filmi nasıl bireysel arzunun özel oluşuna ilişkin seyirlik bir estetik inşa ile başlıyorsa, Xudong Zhang *Qiu Ju'nun Öyküsü* adlı filminin başlangıcının da kırsal hayatın toplumsal ve kolektif dünyasının özel oluşuyla eşit derece radikal şekilde ilgilendiğini bulgular. İki başlangıç da Çin devletinin ideolojisinin ve *biçimsel* yasalarının inkar ettiği maddi gerçeklikleri göstermek için Benjamin'in optik bilinçdışı gibi işlev görür. Bireysel arzu Çin devleti içinde bir zamanlar kabul görmediği için, 1990'lardaki pazarı ve özel mülkiyeti benimseme telaşı da, bu türden her arzu açıklamasının günümüzde kapitalist özürler içinde çökme riski taşıdığı anlamına gelir. *Qui Ju* filmindeki toplumsal bir kolektif hayatın somut özgüllüğünün tanımlanışı hem pazar ekonomisinin hem de devlet "sosyalizminin" ortak yanlara sahip olduğunu ortaya koyar: onların kesinlikle bu tip gündelik toplumsal gerçekliklerden *soyutlanmış olmaları* ve maddi gerçeklik ile buna neden olan biçimsel yasa ve ideoloji arasındaki radikal kopukluk.

Soyutlanma, toplumsal üretim üzerinde demokratik kontrolün olmayışının halkın *gerçekten* nasıl yaşadığına kaçınılmaz olarak aldırmayan bir dizi dayatma ve yasa olarak geri döndüğü süreçtir. Bunu devletin merkezindeki bürokratların senaryosunu yazdığı üretim planları ile işçilerin ve köylülerin gerçekten mevcut kaynaklarla ve kararlılıkla giriştikleri üretimin gerçeklikleri arasındaki uçurumda görmek kolaydır. Ancak bu aynı zamanda (daha az kolay bir biçimde) pazar sisteminin bütün alış-verişler (çalışma karşılığı verilen ücret, tüketici ürünleri için değiş tokuş edilen net gelir, talebe eşit destek vb.) arasında eşitliği bulmasının ekonomik zorunluluğu ile seçkinlerin toplumsal servetten fantastik miktarları aldıkları temel bir *eşitsizliğe* dayalı toplumsal ilişkiler arasındaki uçurumda gözlemlenebilir. Bu yalnızca pazar sisteminin işlemekte olan kendi toplumsal eşitsizliklerine körlüğü değildir, aynı zamanda insanların birbirleriyle ve doğayla etkileşiminden ortaya çıkan *bütün* ilişkilerin ve niteliklerin özel oluşuna daha genel aldırmazlığıdır. İdeal olarak sermaye canavar bir parazit gibi büyümek (birikim için birikim) için devam edebilsin diye, her şeyi peşin para bağının aynılaştırıcı yasasına uydurmaya çalışır. Oradaki ekonomik eşitlikten kapitalist toplumların çoğu içersinde hepimizin yasanın gözünde eşit olduğu bir yasal biçimsel deklarasyon ortaya çıkar. Gündelik olarak buna her türlü yolla karşı çıkıldığı gerçeği, bunun yaşamın maddiliğinde değil, sadece *soyutluğunda* gerçek olduğunu gösterir.

Eşdeğerlilik güdüsünün toplumsal (ve kültürel) ilişkilerin özel oluşuna nasıl hakkını vermediğinin güzel bir örneği *Qiu Ju* filminin altyazısında kaydedilir. Tercümenin altyazıya aktarıldığında ortaya koyduğu gerçek güçlüklere bakmaksızın, altyazı işi içinde yaygın bir baştan savma çeviri kültürü vardır. Xudong Zhang'ın öne sürdüğü gibi, Qui Ju'nun aradığı şeyin İngilizce çevirisi ya "adalet" ya da "özür dilenmesidir", oysa sanki bunlar aynı şeylermiş (eşdeğerli) gibi birbirinin yerine kullanılırlar. Ancak gerçekte, filmin kadın kahramanı "shuofa" talebinde bulunur ve Zhang bize bunun adalet ya da özür dilenmesi anlamına değil, "açıklama yapılması" gibi bir şey anlamına geldiğini anlatır. Qiu Ju'nun aradığı, kocasının başına geleni yeniden kendisi ve topluluk içindeki diğer herkes için anlam taşıyacak bir şekilde köy yaşamının toplumsal ilişkileriyle bütünleştirmenin bir yoludur. Bu ise gündelik yaşamın içinde açıkça söylenmeden gömülü olan bilgi politikasının merkezi önemini gösterir. Politik sağ her zaman devleti, kendisini üretim sürecinde kullanılan bilginin yerine koyamadığı zeminlerde eleştirmiştir. Ve bu da sağın, devletin etkisinin azaltılması, ekonomik etkinliklerin asgari yasal koşullarını sağlamakla sınırlamak gerektiği taleplerinin temelidir. Ancak sağın zımni bilginin önemine ilişkin anlayışı zorunlu olarak bireycidir ve büyük ölçüde "şeyleri mümkün kılan" girişimcilerle sınırlıdır. Bilginin kolektif olduğu ve paylaşıldığı düşüncesi açık bir şekilde üretim araçlarının özel mülkiyetine dayanan bir sistemle bağdaşmaz.[20] Sermayenin birikim zorunluluğu da toplumsal ve kültürel ilişkilerin, süreçlerin ve sonuçların özgünlüğüne aldırmaz. Xudong Zhang yazısını Qiu Ju'nun arayışını Walter Benjamin'in ifade ettiği şekliyde Marksist diyalektik ile ilişki içinde gösteren biriciklik ya da özgüllük ve yinelemeyi saptayarak bitirir. Sermaye yeni teknolojik ve toplumsal özelliklerle gizlenen bütün öğütücü türdeşliği içinde geri dönerken, emeğin mücadeleleri sermaye ile emek arasındaki toplumsal uzlaşmazlığın tatmin edici bir çözümü olamayacağı için karşılık vermeye zorlanan gerçek bir çeşitliliğe sahiptir. Köylünün kırsal evrenini oluşturan bilgi ve geleneğe ilişkin örtük ağda gelişkin bir üretim sisteminin diyalektik önceden canlandırılışını görebiliriz. Üreticilerin özgür birliğine dayanan bu gelişkin üretim sistemi de zımni bilgiye bağlıdır ve sermayenin bastırmak zorunda olduğu rıza, paylaşma ve işbirliği etrafında döner.

Bu kitapta Michael Chanan'ın yazdığı son yazı bizi devrim ile sinema arasındaki ilişkilerde ortaya çıkan sorunlara yöneltiyor. İktidarın ele geçirilmesinin ardından gerçek, benzersiz bir şekilde daha güç görev başlar: halkın düşüncelerini, alışkanlıklarını, değerlerini ve duyarlılıklarını daha da devrimcileştirme görevi. Eğer insanlar toplumsal yaşama katılacaksa, o zaman bu, hedeflemede bir dönüşümü gerektirir. Örneğin Batı'da burjuva kültür devrimi en az

[20] Hilary Wainwright, *Reclaim the State* (Londra: Verso, 2003), ss. 1-29.

200 yıl sürdü. Bu feodalizmin eski alışkanlıklarının ve ilişkilerinin tasfiye edilmesini ve hepsi de geleneksel zaman ve mekan kavrayışlarını radikal bir şekilde yeniden biçimlendirilen özel mülkiyet, kâr, bölge, ulus, aile yaşamı ve kent hayatıyla ilgili olan yeni değerleri ve algılamaları oluşturmayı gerektirdi. Sosyalist devrim de süren bir kültürel devrime gereksinim duyar: örneğin erkekler eğer dış görünümlerinde cinsiyetçiliğin güçlü unsurlarını koruyorlarsa, toplumsal yaşama verimli bir şekilde nasıl katılabilirler? Orta sınıftan insanlar eğer seçkinliciliğin ve işçi sınıfından insanlara üstün olmanın güçlü unsurlarını koruyorsa, toplumsal yaşama verimli bir şekilde nasıl katılabilirler? İnsanlar eğer ırkçılığa gizli bağlılıklarını koruyorsa, işbirliğine dayalı çalışma ve yaşama tarzlarını nasıl geliştirebilirler? Her otantik devrim bütün ilgili insanlar için bir eğitim ve yeniden-eğitim sürecidir, ancak bu empatik olarak hafifçe uğursuz yananlamları olan "yeniden-eğitim" terimine bağlanmış bir yukardan-aşağıya süreç değildir, tersine öğrenme ve değiştirmenin kolektif ve katılımcı bir sürecidir. O halde iktidarın ele geçirilmesinden sonra, insanların kendi dünyalarını sezgisel olarak anlamalarında ve ondan anlam çıkarmalarında kilit bir kavramlardan biri olan kültür meselesi can alıcı konu haline gelir.

Sol üzerine tartışmalar kırk yıldan fazla süre boyunca 1959 Küba devriminin doğası ve yörüngesiyle ilgili olarak devam ediyor. Bunu kendisini Kuzey Amerika'ya yeni-sömürgeci bağımlılıktan kurtaran dönemin ulusal kurtuluş hareketlerinin ilerici kanadı içine yerleştirmeyi isterdim. Bu gerçekten bir halk devrimiydi ve bu devrim Bolşevik Devrimi'nin 1917'de fabrikalarda ve ordu içinde yaptığı gibi işçi sınıfının ayaklanmasındaki klasik temele sahip olmasa da, dünyanın ilk sosyalist devletinin başına geldiği gibi Stalinist tiranlık içinde yozlaşmadı. 1917'deki Rusya ile 1959'daki Küba'nın paylaştığı ortak konu, onların devrimin ilk on yılında dünya film kültürüne önemli katkılarda bulunan sinemasal yaratıcılığın ve yeniliğin inanılmaz serbest kalışı için kapıları açmalarıydı. İki ülkede de sinema sadece bir propaganda aracı olmaktan daha fazlası ve aynı zamanda da izleyicide bilinci artırmanın ve eleştirel ve kültürel kapasiteleri geliştirmenin çok önemli bir aracı olarak görüldü. Politik radikalizmin ve estetik deney yapmanın iç içe geçtiği bu sinemalarda izleyiciye tepeden bakma söz konusu değildi. Bazen Sovyetler Birliği'nde sinemasal avangard ile izleyici arasında bir uçurum olduysa da, birkaç on yıl sonra genel olarak kültürel gelişmenin daha yüksel bir düzeyi içinde çalışan Kübalı sinemacılar inkar edilemez bir şekilde Kübalı kitleler için filmler yaptılar. Chanan'ın iki sinemayı karşılaştırması bu iki tarihsel dönem ile bu iki devrimin içinde filizlenen sinemasal hareketler kadar Sovyet ve Küba devletlerinin bu hareketlere karşı tutumları arasında da devamlılık ve farklılık hatlarını ortaya çıkarır.

Sonuç

Marksizm'in sinema araştırmalarına sunduğu nedir? Marksizm'in sinema gibi bir endüstriyel kültürel formu anlamak için merkezi olan çok zengin bir analiz ve tartışmalar geleneğini sunduğunu düşünüyorum. Marksizm toplumun her düzeyindeki ilişkilerle ilgili sorunları ortaya atar; zorunlu olarak indirgemeciliğe düşmeksizin, bize sosyo-ekonomik ilişkilerin ne kadar önemli olduğunu ve otantik bir Marksizm'in bu ilişkiler içinde kültürel alanın karmaşıklıklarını nasıl anladığını hatırlatır. Marksizm potansiyel olarak büyük bir uyumculuk ve teslimiyet döneminde o sosyo-ekonomik ilişkilere onların egemen biçimi (kapitalizm) içinde sürekli bir muhalefeti sağlar. Marksizm dikkati sinema araştırmalarını şekillendiren yalnızca metinselci ilgilerden uzaklaştırır ve ekonomik kurumsal iktidar komplekslerine, özellikle de şirket ve devlet etkinliklerine çeker. Marksizm her şeyi doğal bir değişmez gerçek olarak düşünmek yerine tarihselleştirmemizi ister. Araştırmacıların sınıfsal yapı içinde kendi konumlarını eleştirebileceği ve bu konumun nasıl kaçınılmaz bir biçimde egemen pratikleri düşünmeksizin içselleştirmeye yol açtığını merak edebileceği araçları sağlar. Marksizm'in tarihselleştirmesi yalnızca geçmişe ve şimdiye değil, geleceğe de gönderme yapar. Marksizm şimdiki zamanın ötesini düşünmemize olanak sağlar. Hem direnişe ve çelişkiye hem de kültürel pratikler (ve teknolojiler) içindeki ütopyan akımlara karşı duyarlı oluşu, yaşama ve sevmenin günümüzde son derece acil olarak gereksinim duyulan alternatif yollarını görmemize yardım eder.

1

Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema
Esther Leslie

Sinemaya Karşı T.W. Adorno

11 Eylül 2003 Theodor Wiesengrund Adorno'nun yüzüncü doğum yıldönümüydü. Bu yıldönümü nedeniyle yapılan etkinliklerden biri Alexander Kluge ile 1962'de arkadaşı haline gelen eski hocasıyla ilgili yapılan röportajdı. Bir yönetmen ve televizyon yapımcısı olması nedeniyle Kluge'den Adorno'nun sinemayla ilişkisi üzerine daha çok yorum yapması istendi. Kluge, Adorno'nun filmi ve sinemayı tamamen reddettiğini hatırlatır.[1] Bu açık sözlü ifade şaşırtıcı değildir. Çeşitli yazılarında Adorno filmi sanat değeri olmayan ticari endüstriyel ürün diye ya da gerçek hayatların yaşamı adına reddetti. Bunun tamamlayıcısı, filmin egemen sınıf için önemli endüstriyel ve ekonomik değerde olmasıydı. Adorno'ya göre film kâr için üretilen bir ticari üründü. Film izleyicilerin paralarını emerken, onları zihinsel olarak köleleştirdi. Film kendisini egemenlik amaçları için kolayca ulaşılabilir kıldı, çünkü soyut, maceracı ya da teknik olarak kusurlu olmadığı sürece "doğrudanlığa benzerliği", yani gerçekliğin ikna edici bir görünümünü verdi.[2] Filmin doğrudanlığı onun dünyayla ilgili yalan söyleme kapasitesini artırırken, sanki hakikati söylüyormuş gibi göründü. Film, izleyicisini edilgin çocuklara dönüştürmesi ve onların kötü, sadistçe ve olumsuz itkilerini kullanması anlamında çocuksu ve çocuksulaştırıcıdır. Film izleyicisini kapitalist toplumda, bir tür Adorno'nun "yanlış hayat" dediğine, yani aşırı-teknolojikleşmiş, vahşi, mekanik, yabancılaştırıcı bir ortamda yaşanan hayata alıştırmada yaşamın tekrarlanan acımasızlıklarına alıştırdı. Bu nedenledir ki, film boyun eğdirilmelerinde ve sömürülmelerinde suç ortaklığı yapan izleyicileri tarafından coşkuyla kabul edildi:

> İnsanlar kitle kültürüne onay verirler, çünkü bunun kesinlikle tekelleşmiş bir yaşamda pasaportları olarak gereksinim duydukları gelenekleri kendilerine öğrettiğini bilirler ya da öyle

[1] Bu röportaj 11 Eylül 2003'te *Der Tagespiegel* gazetesinde yayımlandı. Bu röportajın Peter Laudenbach tarafından tercümesi www.kluge-alexander.de/interv_tagespiegel_adorno.shtml> adresinde mevcuttur (6 Kasım 2004'te erişime açıldı).

[2] T. W. Adorno, "Transparencies on Film" (1966), *The Culture Industry* içinde, der. J. M. Bernstein (Londra: 1991), s. 155 (*Kültür Endüstrisi*, çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007. Ancak bu çeviri içinde Adorno'nun bu yazısı yer almamaktadır).

> zannederler. Bu pasaport yalnızca bedeli kanla, bir bütün olarak yaşamın teslim olmasıyla ve nefret edilen bir baskıya coşkuyla itaat etmekle ödeniyorsa geçerlidir.[3]

Adorno filmlerin başarısının nedenini tartışmayı reddetti: kitlelerin varsayılan "aptallaştırılması" filme yönelik bir talebi ortaya çıkarır, çünkü kitleler basit bir çeşitliliğin kolayca özümsenebilir kültürüne gereksinim duyar. Adorno bunun "onların [kitlelerin] düşmanlarının desteklediği ve iyiliksever dostlarının hayıflandığı bir hat olduğunu" öne sürer.[4] Adorno kitlelerin istekle sinemayla ilgilenmesinin tamamen rasyonel bir şey anlamına geldiğinde ısrar etti. Sinemanın bir eğitim mekanizması olarak işlevi filmleri izleyenler için önemliydi, çünkü böylelikle onlar iktidarda olanların kendilerinden istediği bir şeyleri anladıklarını hissettiler.

Eğer Adorno filmin görsel kapasitelerini eleştirdiyse, ses konusunda yargısı da eşit derecede şüpheciydi. Filmdeki seslerin paleti en öngörülebilir unsurlardı. Brecht'in çalışma arkadaşı Hanns Eisler ile birlikte yazdıkları *Composing for the Films* (1944) adlı kitapta Adorno film müziğinin klişelere ya da "hayli özel ve bin kere test edilmiş özel efektlere" yaslanma tarzından yakındı.[5] Film müziği aksiyona ön-yorum sağlar, bu nedenle Hollanda'da ya da Venedik'te geçen bir sahnede biraz tanınabilir olan Hollanda ya da İtalyan müziği kullanılır. Eğer sahnede bir düğün varsa, buna Düğün Marşı uyar. Yaşam kimsenin kaçamayacağı bir dizi tahmin edilebilir durum olarak temsil edilir ve gerçeklik ses efektleri kütüphanesi yoluyla kabalaştırılır. Filmde müzik gerici amaçlara hizmet etti, ancak aynı zamanda da filmin varoluşsal deneyimi üzerinde etkili oldu. Film müziği Adorno'nun algılayışıyla filmsel deneyimin dehşet verici çatırtılarının üzerini kumla örttü, sahnedeki figürlerin gölgeli hayaletler gibi değil de, daha çok ruhu olan gerçek insanlar gibi görünmesini sağlayan bir "ruh," bir tür atmosfer efekti sağladı. Film müziği sinema deneyiminde her şeyi birbirine yapıştırır, bu deneyimin acılarını uyuşturur ve deneyimin gerçekliğinin üzerine örtü örter —insan makineyle karşı karşıyadır. Film müziği

> görüntüyü insanlara yakınlaştırır, tıpkı görüntünün kendisini yakın-çekim aracılığıyla insanlara yakınlaştırması gibi. Makaradan akan görüntüler ile insanlar arasına bir insani astar yerleştirmeye çalışır. Onun toplumsal işlevi başka türlü birbiriyle ilişkisiz olan unsurları —mekanik ürün ve izleyicileri ve de izleyicilerin kendilerini— biraraya getiren çimentonun işlevidir. Eski tiyatro sahnesi de perde iner inmez benzer bir gereksinimle

[3] T. W. Adorno, "The Schema of Mass Culture" (1942), *The Culture Industry* içinde, s. 80 (Bu yazı da 2. dipnotta künyesi verilen çeviride yer almamaktadır).

[4] Adorno, "The Schema of Mass Culture," s. 80.

[5] Bkz. T. W. Adorno ve Hanns Eisler, *Composing for the Films* (1944) (Londra: Athlone, 1994), s. 57.

> karşı karşıya geldi. Perdeler arasındaki müzik bu ihtiyacı karşıladı. Film müziği perdeler arası müziği evrenselleştirir, ancak aynı zamanda ve kesinlikle görülmesi gereken bir şey olduğunda kullanılır. Bu parçası olduğu olayların atmosferinin sistematik üretimidir. Fotoğrafın onlardan söküp aldığı yaşamın bir bölümünü görüntülerde canlandırmaya çalışır.[6]

Müzik ve konuşma olarak ses, filmleri insan gibi görünen karakterlerle doldurdu. Ses, filmin, Adorno'ya göre yoğun bir şekilde insan-karşıtı bir çağda kâr etmek için verilen teknik bir uydurmadan ziyade tamamen bir insan ifadesi olarak görülmesini sağladı. İzleyiciler yaşama benzerliğin hayat verdiği, ancak bu hayatı verenin sinema mekanizmasının olduğu görüntülere baktırıldılar. Adorno ve ortak-yazar Max Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki (1944) "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma"da gerçek yaşamın "filmlerden ayrılamaz olduğunu" iddia ettiler.[7] Sesli film "olayların amansız akışını" aceleyle ve çaresizce izleyen izleyicilerin gözlerinin önünde filmlerin anlamlarına çivilenmiş konuşmalarla imgelemin gelişimine engel olur.[8] Filmle birlikte teknolojik olarak güçlendirilmiş duygu-deneyim ortaya çıkar ve kendi bakışımızın yerine kendi bakışını geçirir, bizimkinin yerine kendi bilincini öne sürer ve seskuşağı yoluyla kendi mekanik aşırılığını ve çağrışım yoluyla dünyanın teknik öldürücülüğünü kabul edişimize eşlik eden dehşetleri yumuşatır.

Adorno'ya göre sinema, endüstrinin sanatlara uygulanmasının sonucudur. Film sadece kendi değişim değerine uygun bir gözle yapılır.

> Kültür endüstrisine özgü kültürel ürünler artık *aynı zamanda* ticari ürünler değil, tamamen ticari ürünlerdir.[9]

"Kültür endüstrisinin" diğer ürünleri gibi pazar mekanizmalarına dahil olan film sanatsal bütünlüğünü ve niteliğini yitirir, standartlaşmaya, stereotiplere ve basitliğe yönelir. Bu süreç içinde sinema eşit derecede standartlaşmaya ve homojenleşmeye uygun izleyicileri yaratır. Dünyadaki mutsuzluğun inkarı ya da uysalca kabul edilmesi kültür endüstrisinin teşvik etmek için organize ettiği şeydi. Adorno kolayca yorumlanabilir iletiler aktaran kültürel biçimlerin insanların aklı üzerindeki yönlendirici etkisinden nefret etti. Bu nefret onun Nazi propagandasını yaşamasının ve Sovyetler

---

[6] Adorno ve Eisler, *Composing for the Films*, s. 59.

[7] T. W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightment* (1944) (Londra: Verso, 1995), s. 126. (*Aydınlanmanın Diyalektiği I-II*, çev. Oğuz Özügül, İstanbul, Kabalcı, 1995, 1996).

[8] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightment*, s. 127.

[9] T. W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered" (1963), *The Culture Industry* içinde, s. 86.

Birliği'ndeki propagandacı kitle kültürünü bilmesinin bir kalıntısıydı. Bu nefret aynı zamanda onun ABD ticari kültürünün doruk noktası olan California'daki deneyiminden de geliyordu. Adorno anlık haz veren yapıtlardan kuşku duydu. Bunun sonucunun ister faşist, ister Stalinist, isterse tüketimci olsun totaliter her ideolojiye elverişli, teknolojik olarak bağımlı, eleştirel olmayan bir kitle olduğunu düşündü. "Transparencies on Film"de (1966) Adorno filmin "bütün içerikten ve anlamdan önce nasıl izleyicileri ve dinleyicileri sanki geçit resmindeymiş gibi ortama ayak uydurmaya ayartan 'taklitçi' itkilerden oluştuğunu" belirtir[10] Bu metafor Almanya'nın yakın tarihindeki Nazilerin geçit törenlerini ve toplantılarını akla getirir. 1940'larda yazdığı "The Schema of Mass Culture"da Adorno gerçekliğin, kendi aslına uygun kopyalama sayesinde büyüleme yoluyla nasıl kendi ideolojisi haline geldiğini anlatır. Bir taklit teknolojisiyle bir pozitif miti biçimlendirilir. Pozitif bir estetik dünyayı olumlu bir şekilde temsil eder. Dünyada yaşayan mutlu insanların görüntüleri ya da o dünyadaki nesnelerin görüntüleri doğal bir şekilde, tanınabilir bir biçimde gösterilir. Dünyayı görünürde fotokopileme edimi nedeniyle, dünya artık varolduğu haliyle onaylanır ve yeniden-onaylanır. Hiçbir değişim hayal edilmez ve sanat bir teselli işlevi görür, bunun artık bizim için erişilebilir olan gerçekten mutlu dünya olduğunu telkin eder. Gerçekçilik yoluyla sanat dünyayı olduğu haliyle göstermenin bir aracı haline gelir, oysa bu 'olduğu haliyle dünya' ideolojik olarak aldatıcıdır. Böylesi bir gerçekçi estetik acı çekmenin tanınabilir görüntüleriyle birlikte dünyadaki sefaleti de gösterir. Yine bu estetik varolanın, varolan suçlansa bile, bir onaylanışı işlevini görür ve bir şeylerin değişmesi mümkün değildir ve yalnızca arınma (katarsis) sunar ve kendine yeterli olmanın dışında gerçekliğe açılan bir kapı yoktur. Sanat "mükemmel" bir dünyayı göstermenin bir aracı olarak araçsal kullanılır. Adorno'nun negatif estetiği sanatı farklı bir şeylerin odağı haline getirmeyi hedefler. Sanat araçsallaştırılmamalı ya da çıkarcı bir şekilde kullanılmamalıdır. Sanat dünyayla bir ilişkinin, gerçekliğin yüzeyini taklit etmekle sınırlı olmanın yönlendirmediği bir alanını gösterir. Bu sanat hem gerçek dünyanın yüzeylerini taklit etme yükümlülüğü de dahil olmak üzere sınırlamalar olmaksızın yaratan sanatçılar için hem de imgelemleri özendirilen ve karşı karşıya gelmede aktif izleyiciler olarak doğan izleyici/dinleyici/okuyucular için özerkliğe tutunur. Ancak bu varolduğu haliyle dünyanın sanat yapıtında olmadığı anlamına gelmez. "Commitment"ta (1962) Adorno, Kafka'nın rahatsız edici romanları ya da Samuel Beckett'in absürd oyunları gibi yapıtların ampirik gerçekliği, doğalcı temsili ve betimlemeyi reddederken ve gerçeği çarpıtmayı öne çıkarırken okuyucularında varoluşumuzun gerçeğine daha uygun olan bir korkuyu, bir ürperti-

[10] Adorno, "Transparencies on Film," s. 158.

yi ve bir öfkeyi harekete geçirdiğini söyler.[11] Ayrıca sadelikleri, içsel karmaşıklıkları ve zihinsel karmaşaları Hollywood ve pop müziğin geçici popülerleştirmelerine denge oluşturur. Onların amansızca negatif bakışları varolan mutsuzlukların haritasını sağlar. Adorno'nun "Commitment"ta ifade ettiği gibi:

> Üzerinden Kafka'nın tekerlekleri geçen o[kuyucu] hem dünya ile herhangi bir barışı hem de dünyanın kötü olduğu yargısıyla kendisini teselli etme şansını ebediyen kaybetmiştir: kötünün egemenliğini uysalca kabul etmede gizli olan onay unsuru yanıp kül olmuştur[12]

Sinemadan Yana T. W. Adorno

Filmin ikna edici retorik gücü gerçekliğin dışsal özelliklerini taklit edebilme yeteneğindedir. "Transparencies on Film" (1966) Adorno'nun ilk olarak 1940'larda dile getirdiği bu fikrin sonuçlarını düşünmek için yeterli zamanı olmasının sonucunda yazıldı. Analizinde genel olarak tutarlı olsa da Adorno konformist ve bastırılmış davranışın her yerde tek sonucunun olmadığından bahsetti. Adorno sinemayı tek küçük bir noktadan uygun buldu. '*Dolce vita*'nın (tatlı hayat), çılgın partilerin, playboy yaşam tarzlarının vb. gerçekçi tanımlanışları, çoğu kez senaryo yazarları bunların ahlaksızca olduğunun anlaşılmasını istemesine karşın, onların ekrandaki varlığına kolektif bir onay verme unsurunu yansıtır, öyle ki, tutucu ülkelerdeki cinsel alışkanlıklar ilerici, özgürleştirici yönde dönüşür.

> Kitleleri yönlendirme girişiminde, kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmeyi hedeflediği toplum kadar içsel olarak muhalif olabilir. Kültür endüstrisinin ideolojisi kendi yalanına panzehiri içerir. Onun savunusu için hiçbir mazeret bulunamazdı.[13]

Film, kendisini oluşturan mekanizmalar statükoya karşı direniş için çok çaresiz olsalar da, bir parça umut sunar. Ancak Adorno'ya göre bu da çok yetersizdi. Yine de bir umut unsurunu sunan başka bir yan vardı. Adorno kendi öncellerinin 'Babanın sineması'nı güçlü bir biçimde suçlayan yeni bir Alman sinemasının varlığının farkındaydı. "Transparencies on Film" aralarında Alexander Kluge'nin de olduğu Alman yönetmenlerin bu yeni dalgasının 'yetersizliğinin' bir savunusuyla başladı:

> Tekniklerine tam olarak hakim olmayan, sonuçta rahatlatıcı bir şekilde kontrol dışı ve tesadüfi bir şeyler aktaran yapıtların özgürleştirici bir niteliği vardır.[14]

[11] T. W. Adorno, "Commitment" (1962), der. Ronald Taylor, *Aesthetics and Politics: Debates Between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno* içinde (Londra: NLB, 1977), s. 190.
[12] Adorno, "Commitment," s. 191.
[13] Adorno, "Transparencies on Film," s. 157.
[14] Adorno, "Transparencies on Film," s. 154.

Hatada ve yetersizlikte hem mekanizmanın egemenliğinden ve yönetmenin sınırlı dünya görüşüne tabi olmaktan hem de kültür endüstrisinin ideolojisinden bir kaçma şansı vardı. Bu yazıda Adorno yorumlamayı, öznel bileşenler eklemeyi reddetmede ısrar eder, dolayısıyla öznelliğin başkasına bırakılmadığını, çünkü bunun asla olamayacağını —sessizliğin, ifade edilmemesine rağmen, önemini koruduğu gerçeğiyle bir benzerlik kurar— ama en azından psikolojik niyetin reddedildiğini öne sürer.[15]

2003'teki röportajda Kluge yaşamının son yıllarında Adorno'nun sinemaya karşı tutumuyla ilgili anılarını anlatır. Adorno'nun kültür endüstrisi içinde filmin ticari ürün yanma karşı çıkan bir sinema estetiğini kavrayabildiğini öne sürer. Adorno'nun auteur-filmine, özellikle de Fransız olanlarına saygı duyduğunu belirtir:

> Film işinde böyle bir şeyin olması onu şaşırttı. Godard'ın *Serseri Aşıklar* filmini aptalca, ama ilginç buldu. Kendi hazzı açısından film fazlasıyla Protestan, ama montajında çok kararlı ve estetik olarak radikaldi. Eisenstein'ın montajının retorik bir doğasının olmasına ve tersine Godard'ın montajının malzemenin kendisinden, iki bakış açısının bağdaşmazlığından ortaya çıkmasına ilgi duydu. Bu üçüncü imgedir, montajlanan iki imge arasındaki imge, insanın görmediği, ama filmi devam ettiren imgedir. Tipik olarak Adorno'ya özgü olan bu düşünceye göre, imgeler yoktur ve yalnızca görünmez imgeler önemlidir.[16]

Adorno'nun sinema estetiği imgeyi reddeder, çünkü imge bir gerçeklik yanılsamasını yeniden üretme, böylece gerçekliğin koordinatlarını onaylama eğilimindedir. Ancak Adorno'nun estetiği, filmin yalnızca görünen imgelerinden oluşmadığında ısrar eder. Film her çerçevenin, her imgenin arasında yer alanın sanatıdır. Film kendi yokluklarından, kurgucu ya da yönetmen için karar anlarından oluşur. Bu aralarda belki de ilginç bir şeyler gizliydi, çünkü bunlar belirsizdi. Bilincine varılan bu negatif imge etkileyici olabilir. Böylesi bir bakış açısı aracılığıyla Adorno filmi kendi negatif estetiğinin etkinlik alanı içine getirebilirdi. Negatif bir estetik yoklukla, sanat yoluyla aracılık edilen pozitif bir yaşam görüşünün olmayışıyla ilgilidir. Bu negatif film estetiğinin bir tür yoğunlaştırılması olarak, Kluge 1968'de bir filmle ilgili Adorno ile yapmış olduğu bir tartışmanın ayrıntılarını hatırlar:

> Frankfurt'ta Institut für Filmgestaltung'da öğrenci hareketiyle ilgili dokuz saatlik bir film yaptık. Adorno bize bizim film körü olduğumuzu söyledi. Eğer biri kasıtsızca bir şeyleri kaydederse, o taktirde her zaman bir şeyin izleri sürülecektir.

[15] Adorno, "Transparencies on Film," s. 159.
[16] *Der Tagespiegel*, 11 Eylül 2003.

> Sonuçta görülecek olan yalnızca budur. Kasıtsızca kaydedilen film niyetlendiğinizden daha zekicedir. Adorno'nun bakış açısı böyleydi[17]

Adorno için film kör ya da yönetmen kör olmalıdır, çünkü eğer bu görme sanatında körlük olursa, en azından o zaman nesnel ve hakiki bir şeyler yakalanabilir. Adorno'nun "kör filmi" filmsel gerçeği yakalama olasılığını sundu. Buradaki —açıkça aşırı filmsel koşullar altında— izleyiciyi ideolojik boyun eğiş içinde kuşatan, insan deneyimini bayağılaştıran sermayeye hizmet etmeyen bir şeyler yapma olasılığıydı. Adorno'nun "kör filmi" planlı film-yapımının klişelerinden kurtulabilirdi. Bu ise filmin, hepsi de film için sahnelenen bir şeyleri üretmede suç ortaklığı yapan yönetmenlerin ya da katılımcıların bilinçli müdahaleleri olmaksızın dünyadaki nesnel bir şeyleri kaydetmesine olanak sağlardı. Bu aracılık edilen biçimden belki de aracılık edilmeyen bir gerçekliğe daha yakın bir şeyler ortaya çıkardı. Ya da filmsel aygıt bir anlamda yalnızca kaydedilen imgelerden sorumlu olduğu için, ortaya çıkan şey belki de daha otantik olarak filmsel olurdu. Filmin —bir dizi rolün, yönetmenin, kamera operatörünün, kurgucunun, senaryo yazarlarının, araştırmacıların vd. temsil ettiği— bu "öznel" yanı yaratıcı kapasitenin mekanizmada, kamerada, onun objektiflerinde, kayıt malzemesinde olduğu bir "nesnel" sinemaya giden yolu açar. Bu sanki filmin bir bilince sahip olması gibidir. Bu, sinemanın göreceli pozitif bir okumasıdır ve senaryolu, olay örgülü, oyunculu, dramatik sinema olan anaakım sinemanın 1960'larda geldiği noktanın bir olumsuzlanışına dayanır.

Walter Benjamin ve Sinema

Adorno'nun "kör filmi," yani bizim adımıza gören bir film fikri sinemanın teknik temelinin bir tür iyileşmesidir. Bu nedenle Walter Benjamin'in ilk kez 1927'de bahsettiği bir filmsel "bilinç" fikrini yeniden işler. Benjamin'in sinemayı değerlendirmesi Adorno'nunkine göre daha umut vericidir, ancak onunla kolektif olarak izlenen teknolojik bir ürün olarak film düşüncesini paylaşır. Eğer düzgün bir şekilde anlaşılırsa, ikisi de sinemayı ilk bakışta benzer görünebilirlerse de tiyatro, resim ya da roman gibi daha önceki temsil tarzlarından ayrı olarak düşünürler. 1927'de Benjamin, S. M. Eisenstein'm *Potemkin Zırhlısı* filminin bir savunmasını yazdı. Benjamin bu filmi burjuva estetiğinin cephaneliğinden birkaç ağır topu sıraya dizen Oscar Schmitz'in eleştirisine karşı savundu ve Schmitz'in bu filmi bir romanı yargılamaktan ortaya çıkan ölçütü kullanarak yargıladığını belirtti.[18] Schmitz *Potemkin Zırhlısı*'na sanata politikayı soktuğu için eleştirir. Benjamin her sanat yapıtının,

[17] *Der Tagespiegel*, 11 Eylül 2003.

[18] Benjamin, *Selected Writings*, volume 2: 1927-1934, der. Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), s. 16.

"her şeyden önce bilincin tarihsel düzenlemeleri oldukları için politik eğilimleri" ifade ettiği cevabını yapıştırdı.[19] Bir sanat yapıtı bilincin olasılıklarından üretilir, toplumsal bir bilgi durumunu, insan yaşamı, davranışı ve ahlakıyla ilgili bir dizi beklentiyi ve toplumsal gelenekleri destekleyenlere ya da bunlara meydan okuyanlara karşı bir bakış açısını yansıtır. Ancak arka plana gömülü bütün bunlar zorunlu olarak bir sanat yapıtının ortaya çıkış anında görünmezler, çünkü zamanın dokusunun parçası olarak ortaya çıkarlar. Benjamin'in "politik eğilim" dediği bu bilinç kompozisyonu, bir çatlama ya da kırılma noktası olana ve onu yüzeye çıkarana kadar bilinçsiz kalır. Benjamin teknolojik devrimlerde böylesi bir kırılmanın şeylerin yapılış tarzının, hatta şeylerin yapılışının, yeni teknolojik olanakların erişilebilir olması nedeniyle, değiştiği önemli teknolojik değişimleri ortaya çıkardığını belirtir. Film tam da böylesi bir teknik devrimdir. Benjamin sinemada insanlar ciddi acılı dünyadan etkilendikleri için "bilincin yeni bir alanının ortaya çıktığını" öne sürer. Filmin (kamera çalışması, montaj) ya da filmi izleyen insanların bu bilince sahip olup olmadıkları belirsizdir. Bu ayrım hem film hem de izleyici bu "yeni bilinç alanına" katıldığı için uygun değildir:

> Kısaca söylersek, film o anki çevrenin uzamlarının —insanların yaşadığı, kendi işlerini yaptığı ve boş vakitlerini değerlendirdiği mekanların— anlaşılabilir, anlamlı ve tutkulu bir tarzda gözlerimizin önüne serildiği bir prizmadır. Kendi içlerinde bu bürolar, mobilyalı odalar, salonlar, büyük kent caddeleri, istasyonlar ve fabrikalar çirkin, akıl almaz ve korkunç biçimde üzücüdür. Daha doğrusu sinemanın ortaya çıkışına kadar böyleydiler ve böyle göründüler.[20]

Sinema bu "cezaevi-dünyayı" yıkar, böylece bizler sinema salonundaki koltuktan her tarafa yayılmış ören yerlerindeki olağanüstü serüvenleri seyrederiz. Filmin dünyayı deneyimlemesi bizimkini genişletir. Film gündelik ortamlardan bir güzelliği çıkarır. Her şey gözlerimizin önünden akarak geçer ve bir bakış alanı, bir büyülenme noktasını oluşturur. Benjamin bunun özgürleştirici olduğunu öne sürer. Çok sıradan gerçeklikte bile içerili olan sırlara, kendi aracılığı ve bize düşünmemiz için sunulan fırsat sayesinde nüfuz etmemize olanak sağlar. Ancak olay örgüleri nedeniyle sorunların ortaya çıktığını belirtir. Olay örgüleri sinema teknolojisinin yapısında olan eğilimlerin gelişmeyi dayatmasına olanak sağlamayarak, tiyatrodan klişelere ya da şablonlara başvurur. Benjamin'in buradaki derdi şöyle ifade edilebilirdi: film teknolojiktir ve bu nedenle hem biçimi hem de içeriği açısından teknolojiyle ilgili olmalıdır. Biçim açısından, filmin kendi emrinde bir dizi teknolojik aygıt vardır: yavaş-çekim, hızlı-çekim, yakın-çekim, montaj, görüntü/ses montajı vb. İçerik açısından, teknoloji birçok yönden filmin temelini biçim-

[19] Benjamin, *Selected Writings*, volume 2, s. 17.
[20] Benjamin, *Selected Writings*, volume 2, s. 17.

lendirir. İçinde yaşadığımız dünya teknolojiktir. Film teknolojisi evlerde, bürolarda, fabrikalarda, caddelerde çok yaygın olarak yaşamlarımızı biçimlendiren teknolojilerin yalnızca bir alt kümesidir. Film dünyadaki deneyimimizi düzenleyen güçlerle boğuşmamıza olanak sağlar. Benjamin'e göre teknoloji türdeş bir oluşum değildir. O bu fikri iki örneğe, Charlie Chaplin'in ya da Buster Keaton'ınkiler gibi sopalama komedilerine ve Sovyet montaj sinemasına işaret ederek açıklar. Amerikan sopalama filmleri teknolojiyle, çığırından çıkmış teknolojiyle, aşırı-canlı teknolojiyle oynar. Mizahidir ve bir "özgürleşmiş teknolojinin" açabileceği potansiyel bir şeyleri gösterir.

> Komik bir şekilde özgürleşmiş teknolojinin gözlenmesi, *Potemkin*'de açık bir şekilde gösterildiğini gördüğümüz gibi, manevra halindeki deniz kuvvetlerine ait filonun ölümcül gücüdür.[21]

Film teknolojik bir biçim olduğu için, Benjamin filmin kahramanlarının gündelik yaşamlarında doğrudan teknolojiyi kullananların —proletaryanın, malları üreten ve gündelik yaşamı yeniden üreten makinelerle her gün meşgul olan işçiler olması gerektiğini belirtir. Proletarya bir kolektiftir. Tıpkı onların boş zaman mekanlarının endüstriyel ve kentli modernitenin kolektif mekanları olması gibi, kolektif olarak çalışır ve kolektif olarak hayatı deneyimler.

Benjamin'in filmsel bir bilinç anlayışı birkaç yıl sonra 1931'de yazdığı "Little History of Photography"de (Fotoğrafın Kısa Tarihi) daha da geliştirilir. Freudyen bir modele göre, eğer bilinç varsa, o zaman bir bilinçdışının da olması gerekir. Film ve fotoğraf bu bilinçdışı açısından anlaşılırlar.

> Çünkü bu gözlerimizden ziyade kameraya konuşan başka bir doğadır: her şeyden önce insan bilincinin biçimlendirdiği bir uzamın bilinçdışının oluşturduğu bir uzama yol açması anlamında 'öteki.' Bu örneğin (yalnızca genel anlamda olsa da) yürüme edimiyle ilgili bir fikir sahibi olmamız olağanken, bir kişi gerçekten bir adım atarken bir ikincinin kırılması sırasında ne olduğuna dair hiçbir fikrimiz yoktur. Fotoğraf hareketi durdurma ve büyültme aygıtlarıyla birlikte, bu gizemi açığa vurur. Fotoğraf sayesindedir ki, ilk olarak bu optik bilinçdışının varlığını keşfederiz, tıpkı psikanaliz sayesinde içgüdüsel bilinçdışını keşfetmemiz gibi. Normal olarak teknoloji ve tıbbın ilgilendiği bünyenin ayrıntıları, hücre dokusu —bütün bunlar kökenleri bakımından atmosferik manzaradan ya da duygulu portreden çok kameraya özgüdür.[22]

Benjamin'e göre filmsel malzeme, toplumsal bilincin ya da ideolojinin düzenleyici işleyişleriyle uygunluğu denetlenip, sosyo-tarihsel olarak bastırılmış olanı yakalar. Benjamin, Adorno'nun gerçek-

[21] Benjamin, *Selected Writings*, volume 2, s. 17.
[22] Benjamin, *Selected Writings*, volume 2, ss. 511-12.

liğin dolaysız bir kopyası olarak filmi negatif değerlendirmesinden ayrılır. Teknolojik olarak aracılık edilen bir gerçeklikte her zaman görülecek daha fazla bir şeyler vardır ve bu aracılık sayesinde gerçeklik kendisinin eleştirmeni haline gelir. Filmsel "optik bilinçdışı" sinemasal kuşak, montaj işlemleri olan filmin, "kör olan" filme alınsa dahi, yönetmenin niyetlerinin ötesine geçebildiğini akla getirir. Film izleyiciye kendi bilinçdışını sunar. Bu bilinçdışı malzemenin önceden niyetlenilmemiş yollarla davranışları yakaladığı ya da çıplak gözün göremediği tarzlarda görüldüğü şanslı ayrıntılardan, örneklerden oluşabilir ve böylece film toplumsal olarak önemli ve okunabilir olanı üretir. Vizörde yakalanan ve sinema salonunda gösterilen, bilinçdışı olarak algılanan bir uzamdır. Filmde dışsallaşan bu uzam analiz için erişilebilir hale gelir ve böylece gerçekliğin toplam bilgisini artırır.

Film kamerası bir mekanik gözdür, görme konusunda doğal gözden daha güçlü ve yeteneklidir. İnsanın kapasitelerinin yerini mekanik yetiler alır. Bu anlayış Sovyet avangard sinemasının düşüncelerinden yararlanır. Örneğin Vertov gerçekliğin "farkında olunmadan yakalandığı" bilinçdışı bir filmsel uzamı düşünmüştü. Vertov belgesele dayalı sine-hareketi *Kino-Pravda*'nın (sinema-gerçek) film etkinliğinin yaşamı *olduğu haliyle* gözleyerek kaydettiği, "kameranın objektifinin içinden geçen yaşamın iz bırakmadan kaybolmadığı, aksine kesin ve taklit edilemez izler bıraktığı film fabrikası" olan belgesel, haber filmi biçimiyle "farkında olunmadan yakalanan hayatın" peşinde olduğu iddiasında bulundu.[23] Bu, gerçekliğin bir kopyalanışıydı, bu nedenle Adorno tarafından reddedildi, ancak Vertov ve çalışma arkadaşları gerçekliğin kendisinin kurmaca filmin sahte gerçekliğinin tersine olduğundan emindiler. Benjamin bu fikirleri 1927'de Sovyet film-yapımının durumu üzerine bir makalede, "herhangi bir dekoratif ya da oyunculuk aygıtı olmaksızın, filmleri doğrudan yaşamdan yapma girişimini" tanımlarken ifade etti.

> Filmler 'gizlenmiş' aygıtlarla üretilir. Yani amatörler aldatıcı bir setin önünde çeşitli pozlar verirler, ancak hemen ardından her şeyin bitmiş olduğunu düşündüklerinde, bunun farkında olmadan filme alınırlar. Güzel, yeni 'Bütün maskeleri atın' ilkesi hiçbir yerde Rus filmindekinden daha geçerli değildir. Bunun ardından hiçbir yerde film starlarının artık gerekli olmadığı gelir. Yönetmenler birçok rolü oynayabilen bir oyuncu için fırsat kollamazlar, ama bunun yerine her özel örnekte gereksinim duyulan karakterleri tercih ederler. Gerçekten de *Potemkin*'in yönetmeni Eisenstein köylü yaşamıyla ilgili, oyunculardan tamamen vazgeçmeyi istediği bir film yapıyor.[24]

[23] Dziga Vertov, "The Cine-Pravda: A Report to the Cine-Eyes," 9 Haziran 1924, Richard Taylor ve Ian Christie (der.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1988), s. 113.

[24] Benjamin, *Selected Writings*, volume 2, ss. 13-14.

Kameranın gerçeklikle teknolojik ilişkisi yalnızca yakalanması gereken bilinçdışı bir uzama olanak sağlamaz, oyuncular da yaşamlarının kaydedildiği ve yeniden aktarıldığı gerçeğinin farkında olmayabilirler. Bununla vaat edilen rol yapmaya ve yalanlara son vermektir. Hollywood stüdyolarının ve ardından gelen film yapımının olay örgülerinin, setlerin ve oyunculuk stillerinin çok sıkı oluşturulması ve kontrol edilmesiyle gerçekliğin üzerine örttükleri örtüler yeniden kaldırılır ve film gerçeklikle ilgilenmenin dürüst bir tekniğini ve yeni bir görme biçimini vaat eder.

Adorno "kör filmden," teknolojinin insanın görüşünden kopuk olarak gördüğü bir film-yapımından bahsetti. Benjamin benzer biçimde teknolojik olarak aracılık edilmiş olan yeni görme biçimlerini yazdı. Kameranın görüşü insanın görüşünü tamamlar ve bu şekilde daha önceden gözün görmediği yeni bir bilinç alanı açılır. İki durumda da temel insan kapasitelerinin yerine teknolojiler geçer. İnsan deneyimi tarihsel olarak anlaşılır ve algılamaya makinelerle aracılık edilir. Ancak belki de Benjamin'in optik bilinçdışı, tıpkı Adorno'nun kör filmi gibi, bundan daha ötesini zorlayarak, insanın niyetinin yerine mekanik bir bilinci, algılamanın otomatikleşmesini geçirir. Benjamin'in ve Adorno'nun filme yönelik tutumlarında geçerli olan iki motif vardır. Motiflerden biri makinenin önemi ya da makinenin insanlar için dünyaya aracılık etme tarzıdır. Film teknolojileri endüstriyel kapitalizmde makinenin artan önemini ve buna karşılık insanın ya da özellikle makineyle çalışan işçinin geri plana düşmesini yansıtır. Motiflerin diğeri genel düşüncenin diktasından ve aklının egemenliğinden kaçan bilinçdışının, tasarlanmış olmayanın değerini bilmektir. Benjamin sesli filmde bu yanın kaybolabileceğinden kaygı duydu. 1938'de Adorno'nun edilginleştirici ve kaba "kültür endüstrisinin" bir belirtisi olarak filmden duyduğu şüpheleri kabul etti. Sesli film geriye yönelik bir adım olarak görülmüştü. Benjamin sessiz filmin "kontrolü zor ve bu nedenle politik olarak tehlikeli olan tepkileri akla getirme eğiliminde olduğunu" öne sürdü.[25] Orada filmin devrimci potansiyeli yatıyordu. Benjamin gerçekliğin bu yeniden üretiminin sahip olduğu etkiler anlamında etkili olduğunu vurgular. Bu sinema önceden öngörülemeyen tepkileri üretti. Filmde ses, tıpkı film müziği gibi, öngörülemez yanıtlar ve canlandırıcı tepkiler için alanı kapatabilir. Ses filmin dünyayı nesnel ve analitik ifade edişinin aktif benimsenişine engel oldu.

Aura, Mesafe ve Benimseme

Filmin tepkileri tahrik etme ve benimsenme yeteneği Benjamin için çok önemlidir. Benjamin teknik yeniden üretilebilirlik

[25] Walter Benjamin, T. W. Adorno'ya Mektup, 9 Aralık 1938, *Selected Writings*, volume 4: 1938-1940, der. Howard Eiland ve Michael W. Jannings (Cambridge MA: Harvard University Press, 2003), s. 118.

çağında sanatın özel ve kutsal olarak statüsünün güvenliğinin zayıfladığını ya da kesinlikle mekanikleşmiş yeniden üretim tarzları tarafından tehdit edildiğini ileri sürdü.[26] Sanatın kitlesel yeniden üretimi, özellikle de kutsal kabul edilen sanat yapıtlarının temsillerine kartpostallarda ulaşılabilmesi ve aynı anda çeşitli yerlerde olan fotoğrafların ve filmlerin sınırsız sayıda kopyasının üretilmesi Benjamin'in deyişiyle sanatın "aurasının" azalmasına yol açtı. "Aura" eşsiz sanat yapıtlarına, resimlere ya da heykellere kendisini ekleyen bir niteliktir ve bu nitelik bu yapıtların görülmesi için izleyicinin onların bulunduğu yere yolculuk yapmalarını gerektirir ve böylesi bir yolculuk yaparak izleyici tek bir yapıtın gerçek görünümüyle şaşkına çevrilmelidir. Aura biricik, yaratıcı sanat yapıtları büyülü ya da mistik deneyime benzeyen özel bir varlığı ve etkiyi yayar anlayışını içerir. Aurası olan sanat yapıtları sanat nesnesiyle eşsiz bir paylaşım yaşamaya yetecek kadar ayrıcalıklı ve şanslı izleyiciyi güçsüz kılar. Onlar bakan kişiyi ulaşılmaz ve değerli dehanın görüşünü büyük bir zevkle kabul eden edilgin seyirci konumuna zorlar. Benjamin kitlesel olarak üretilebilir sanattan büyülendi, çünkü bu kurallarda bir değişimi vaat ediyor ve o "teknik devrimlerden" birini gösteriyordu. Teknik yeniden üretim önceden varolan sanat yapıtlarının kopyalarını mümkün kıldı, izleyicilerin bu yapıtlara aşinalığını artırdı. Bir anlamda yolculuğun yapılmasına artık gerek yoktu, sanat yapıtlarına dair bir miktar bilgi o yapıtların yeniden üretilmiş versiyonlarından edinilebildi. Benjamin bu değişimi özel terimlerle ifade eder. Sanat yapıtları izleyiciyle yarı yolda (yetersiz olarak) karşılaşır. Fotoğraf ya da kartpostal olarak kendini izleyicinin elinde bulur. Bununla beraber "aura" kitlesel yeniden üretim çağında garip ve paradoksal bir şekilde desteklenebilir. Belirli sanat yapıtları çok sık olarak yeniden üretilirler ve bir zamanlar yolculuk yaparak şok olan ve biricik orijinal yapıtın varlığıyla karşılaşan birçok insan için bilinir hale gelirler. Ancak orijinal yapıtların yeniden üretilmesinin bu yanı, artık belirli sanat yapıtlarının sadece selüloit bir varoluş için yapılmaları gerçeğinden daha az önemlidir. Fotoğraf ve film orijinale sahip değildir. Negatiften her baskı diğer her baskı kadar "orijinaldir." Gösterime hazır her film aynı filmin diğer bütün kopyaları kadar değerlidir. Üretimdeki bu değişim —yeniden-üretimdeki çok önemli gelişme— sanata bakma ve anlama tarzlarında bir değişimi ortaya çıkarır. Benjamin izleyicilerin kültürü üzerindeki sır ortadan kalkmış olarak

[26] Bu tez en ikna edici şekilde onun "The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction" ("Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı," 1935, çeşitli antolojilerde yer aldı) adlı yazısında ifade edilir. Benjamin'in *Selected Writings*'inin Harvard versiyonu yazının başlığını daha doğru olarak "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" ("Teknolojik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı") olarak değiştirmiştir. (*Pasajlar*, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 1993, s. 45-76.

benimsemesi olasılığının en çarpıcı şekilde sinemada algılanabileceğini düşündü. Sinemada izleyiciler perdede gösterilmekte olanla enerjik bir şekilde ilgilendiler. Artık görüntünün önünde dehşete kapılmıyorlardı. Onlar filmi bir romanı ya da herhangi bir sanat yapıtını tartışamadıkları biçimlerde tartıştılar ve eleştirdiler.[27] Aynı zamanda Adorno'nun şiddetle eleştirdiği kültür endüstrisi dergilerde ve fan kulüplerinde film üzerine düşünmenin ve eleştirmenin yeni bir aygıtını üretiyordu. Bu da filme, oyuncularına, işlemlerine, finansal ilişkilerine aşina olmayı getirdi. Filmlerle, tekniklerle, oyuncularla ilgili gizemler ortadan kalktı ve bunlar eleştiriye ve alaya açık hale geldi. (Ancak Benjamin Hollywood star sistemi gibi bir kurumun, tıpkı diktatörlerin resim, fotoğraf ve film aracılığıyla kendilerinin üstün insan imgesini geliştirmelerine benzer biçimde, belirli kişileri yücelterek, hiyerarşiler oluşturarak, onları üstün insan haline getirerek, kendi deyişiyle metalaştırılmış star kişiliğinin berbat pırıltısını güçlendirerek, filmin karşısında huşu içinde olmayı yeniden oluşturmaya kalkışacağı uyarısında bulundu.) Kültürel ürünler "aurasını," mistik karakterlerini, seçkin bir azınlık için güzellik nesnesi olarak varlığını yitirdikçe, sanat yapıtları halkın arasına yayılacak, herkes için erişilebilir olacaktı. Dengedeki bu değişim beraberinde oyuncuların —ya da yapımcının— statüsünü yeniden gündeme getirdi. Benjamin'in teknolojik olarak yeniden üretilen kültür üzerine ifadeleri alımlama koşullarıyla, yani izleyiciyle ilgilidir. Zorunlu olarak Benjamin aynı zamanda farklı tarihsel koşullarda üretim yapan kültür üreticisinin konumunu sorgular; örneğin kültür endüstrisi içinde üreticilerin büyük bir özerkliğe sahip olduğunu fark eder.

Benjamin izleyicinin bütün eleştirel yetilerini alarma geçirerek sinemaya tepki verdiğinde ısrar etti. O film izlemeyi (Adorno'nun filmin imgelerinin sürekli akışı içinde düşünmek için zaman kaybı teröründen farklı olarak) aktif bir tarz veya belki de tepki veren, ama kesinlikle filme karşı dikkatli bir tarz olarak gördü. Film resme göre daha gelişigüzel algılandı. Film yalnızca izleyicinin yörüngesine girmek açısından izleyiciyle yarı yolda karşılaşmaz, aynı zamanda kendi anlamının çok çabukça benimsenmesine olanak sağlar. Buna olanak sağlar, çünkü izleyicilerinin zaten bildiği bir dili konuşur. Film teknolojik endüstriyel modernitenin bir ürünüdür. Benjamin film kuşağının bir projektörden akışını bir taşıma bandı üzerindeki malların akışına benzetir. O bu ritme alışkın hale gelen fabrika işçisinin bu ritmi sinemada çok kolayca yeniden yaşadığını düşünür. Değişen açılarıyla ve veri akışıyla filmin yaşamı çok yönlü temsil edişi de sinemaların bulunduğu mekan olan kentteki deneyime benzer. Ancak *film gündelik fabrika* ve *kent* yaşamının

[27] Adorno tamamen farklı bir yolla aynı motifleri kümeler. Müzik "görüntüyü insanlara yakınlaştırır," teknolojik yeniden üretimin mahrum ettiği aurayı yeniden canlandırır.

pozitif ve edilginleştirici bir temsili değildir, çünkü yaşamın kendisi pozitif ve edilginleştirici değildir. Filmin estetiğinin kökeninde şok vardır. Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı yazısındaki bir dipnotta belirttiği gibi:

> Film günümüzde insanların yüz yüze olduğu yaşama karşı artan tehdide karşılık düşen bir sanat formudur. İnsanlığın kendisini şok etkilerine maruz bırakma gereksinimi kendisini tehdit eden tehlikelere uyum göstermeyi ifade eder. Film kavrama aygıtındaki büyük değişimlere —büyük kent trafiğinde bütün yoldan geçenlerin özel deneyim ölçeğinde ve günümüzdek her yurttaşın tarihsel ölçeğinde yaşadığı deneyimlere karşılık düşer.[28]

Benjamin'e göre film moderndi ve içinde izlenen toplumun gerçek eşitiydi. Film kent yaşamının gerçek hızını, karmaşasını ve değişen geçiciliğini temsil edebildi. Kent yaşamı hızlı, parçalı ve kesintisiz devinimdir. Bu çağı temsil etmenin tek uygun aracı şeyleri sürekli akış içinde algılamaktı: bir sinemasal kayıt. Benjamin fotoğrafın bile bugün kentin esasını ve özünü kaydetmeye uygun görünmediğini iddia eder. Fotoğrafın sabit tek boyutluluğu yalnızca bir statik bakış açısını verir. Enstantane fotoğraf kıvrak ve çok yönlü sinematografiyle kıyaslandığında eskimiştir. Film yeni zamansal ve mekansal kent ilişkilerini analiz etme ve onları bu mekanlarda yaşayanlara anlamlı biçimlerde gösterme kapasitesine sahip tek biçimdir.

Brecht'in Epik Tiyatrosu ve Benjamin'in Sinema Kuramı

Benjamin'in sinema kuramı güçlü bir şekilde Marksist oyun yazarı Brecht'ten etkilendi. Bu çok önemlidir, çünkü Brecht sinema değil, tiyatro alanında çalışmayı seçti. Brecht para için Hollywood'da film projelerine dahil oldu, ancak sinema onun gözde aracı değildi. Brecht kendiliğinden değişimlere, bir "o ana" tepkiye olanak sağlayan tiyatronun esnekliğini tercih etti. Film ise tersine sabit ve değişmezdir. Yine de Brecht'in "epik tiyatroyu" biçimsel analizi Benjamin'in filmi kavramsallaştırma tarzını akla getirdi ve buna karşılık sinema da Benjamin'in Brecht'in epik tiyatrosunu tanımlamasına dayanan bir dili sundu.

1920'lerden itibaren Brecht oyunlar yazdı ve kendi epik tiyatro kuramını sıkı bir birleşim içinde geliştirdi. Örneğin *Üç Kuruşluk Opera*'da Brecht oyuna, oyunu icra etmeyi isteyebilecek ve genel olarak tiyatroya ilgi duyan insanlara yöneltilen bir dizi ifadeyi dahil etti. "Notes to the Threepenny Opera"da[29] Brecht konu açısından ve aynı zamanda özellikle biçim açısından tiyatronun işlevini değiştirdiğini iddia eder. Tiyatro bir eleştiri alanı haline gelmiştir. Eleştiri tiyatronun kendisine de yöneltilir —ve onun yanlış uygula-

[28] Benjamin, *Selected Writings*, vol. 4, s. 281.

[29] Bertolt Brecht, "Literarization of the Theatre," der. John Willet, *Brecht on Theatre* içinde (Londra: Methuen, 1964), ss. 43-7.

malarına "tiyatronun literarization'ıyla" [sahne tasarımının yazılar ve poster gibi görsel malzemeyle desteklenmesi (Çev.)] karşı konur. Eleştiri geleneksel oyunculuk biçimlerine de yöneltilir —ve ona "yabancılaştırma efektiyle" karşı gelinir. Eleştiri izleyicinin geleneksel rolüne de yöneltilir —ve bu rol Brecht tarafından "yeni bir seyir sanatının" parçası olarak yeniden formüle edilir. Brecht tiyatro sahnesinin bundan böyle yaşamın yanılsatıcı bir diliminin oynanma alanı olmaması gerektiğinde ısrar eder. Eğer tiyatro politik bir rolün oynanmasıysa —ve bu gerçekten de Brecht'in oynanmasını istediği roldür— tiyatro, içinde izleyicilerin yaşadıkları dünyayla ilgili bir şeyler öğrenebildiği farklı türden bir arena, bir platform, bir deneyim alanı, politik bir alan haline gelmelidir. Bir Marksist olarak Brecht insanların davranışlarının kendi özerk gereksinimlerinin ve arzularının ve insanın doğasının ve psikolojisinin ürününden çok, toplumsal ilişkilerin nesnel ağının (ki bu ağa bütün insanların yaşamı dahildir) ürünü olduğunda ısrar eder. Doğal ya da ilahi olarak verilmiş olmayan ve toplumsal ve aynı zamanda tarihsel olan bu toplumsal ilişkilerin gösterilmesi gerekir. Epik tiyatrodan toplumsal ve politik süreçleri analizin emrine vermesi beklenir. O halde epik tiyatro yaşamdan tipik durumların analizin amaçlarına uygun olarak sunulduğu bir tiyatrodur. Bu tipik olayların her biri, neredeyse bir tablo gibi, bir "toplumsal gestus"tur. Toplumsal gestus bilineni bilinir olmaktan çıkarmanın farkına varmanın şokunu üretmektir.

Benjamin 1939'da yazdığı "What is Epic Teatre? II"da (Epik Tiyatro Nedir? II) Brecht'in uygulamasını özetleyen bir dizi başlığı düzenler: "Rahatlamış İzleyici"; "Olay Örgüsü"; "Trajik Olmayan Kahraman"; "Kesintiye Uğratma"; "Aktarılabilir Gestus"; "Öğretici Oyun"; "Oyuncu"; "Bir Platform Üzerinde Tiyatro."[30] Benjamin'in bu başlıklar altında tanımladığı yanlar onun filme dair özel tanımlamasıyla (yani öykünmeci geleneksel tiyatrodan koparsa sinemanın yapabilecekleri üzerine düşünceleriyle) ilişkilidir. İzleyiciler —bir topluluk— rahattır ve "aksiyonu çabalamadan izler" çünkü aksiyon "izleyicilerin kendi deneyimleri temelinde çok önemli noktalarda onaylayacağı türdendir." Olay örgüsü pekala yeniden işlenmiş bir eski öykü olabilir. Olay örgüsünün gerilimi sonuçla değil, ama belirli sahneler arasındaki hareketle, onun gelişme tarzıyla ilişkilidir. Kahraman, en iyi *Adam Adamdır*'ın kahramanı Galy Gay tarafından karakterize edilir. Galy Gay "toplumumuzu oluşturan çelişkilerin temsilcisinden başka bir şey değildir." O akıntıya kapılmış, toplumsal ortama tabi, aşırı derecede uyumlu bir karakterdir. Brecht oyununda ahlaki bir bakış açısı benimsemez. *Adam Adamdır*'da insanlar çevrenin kurbanı olarak görünürler, temel bir insan doğası, temel bir insanın iyiliği yoktur. Toplumsal ilişkilerin yaşamlar üzerindeki

[30] Bkz. Benjamin, *Selected Writings*, vol. 4, ss. 302-9.(*Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, İstanbul, Metis, 1984).

önemini öğreten bu eğitici kurmacanm bir bileşeni toplumsal yaşamların gösterilmesini gerekli kılar. Benjamin'e göre Brecht'in ve diğer epik-tarz yazarların yapıtlarının büyük bölümünün toplumsal mekanlarda, publarda, fabrikalarda vb. geçmesinin nedeni budur. Nesnel unsur, çevrenin etkisi kendisini Alexander Döblin'in aksiyonu kamusal alanlara, taşımacılık sistemine, publara ve caddelere yoğunlaşan şehir-romanı *Berlin Alexanderplatz*'da gösterir. Yaşamı sanata sokmanın başka bir yolu konu yoluylaydı, yani devletin ya da yasanın bireysel yaşamlara saldırısının örnekleriydi. Yaşamın sanatın içinde yeniden benimsenişi, kamusal imge-mekanın özel-bireysel içinde açığa vurulması politik bir edimdi. Kendinden emin burjuva ideolojisinin böylesine merkezi bir desteğini oluşturan tarihsel bireysellik biçimleri artık hükümsüz kılınır. Günümüzde onları iddia etmek gerçekçilik projesinden kaçmaktır. Brecht'e göre gerçekçilik kendi fikrini döneminin teknolojik ve toplumsal ihtiyaçlarından edinir: yeni teknolojiler ve insanın kitlesel doğası. Bu yeni gereksinimlerle çalışmak deneme yapmayı ve yeni estetik teknikleri keşfetmeyi gerektirdi. Brecht proleter izleyicilerin cesur estetik denemelere açık olduğunda ve uzun bir 19. yüzyıl Fransız romanına ya da birinin bir taklidine ilgi duymamasının çok mümkün olduğunda ısrar etti.

Kesintiye uğratma epik tiyatronun ritmidir, yani aksiyonu "bildik olmaktan çıkarmayı" ya da şaşakalmayı tahrik etmek için yaşamın akışının kesintiye uğratılmasıdır. Benjamin bunu bir ailenin bir yabancının gelmesiyle sekteye uğradığı anlamlı bir salıneyle örnekler. Her karakter birden suçüstü yakalanır ya da yakalanmış olur, karakterler ile çeşitli şeyler arasındaki ilişkiler açıkça ortaya konur. Epik tiyatro asıl belirleyenleri ve temeldeki yapıları açığa vurmak için gerçekliğin yüzeydeki görünümlerini çözmeye girişir. Bu daha çok Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"ndaki bir kameranın süreçleri incelemesi, izole etmesi, büyütmesi ve aydınlatması fikrine benzer. Bu, oyunculuğun farklı bir tipi anlamına geldi ve Benjamin'in film oyunculuğuna çok iyi uyduğunu gördüğü buydu. Kameranın önünde oyunculuk yapan ve sahneleri bir düzen içinde çekilebilen film oyuncusu için empati gerekli değildir, ama daha ziyade bu rolle mesafeli ve hatta eleştirel bir ilişki kaçınılmazdır.

Benjamin'in belirttiği gibi: "Bir filmdeki imgeler gibi, epik tiyatro da hamlelerle ilerler."[31] Epik tiyatro "öğreticidir," çünkü kendi durumunu oyundaki karakterlerin durumlarıyla kıyaslayan ve ondan öğrenen ya da tartışmalarında diğerlerine öğreten izleyicisi tarafından benimsenmesi, tartışılması ve eleştirilmesi için tasarlanır. Bunun kesintiye uğratılan anlatıyla ve sahneden salondaki izleyicilere doğrudan hitapla altı çizilir. Brecht'in oyunun akışını kırmak

[31] Bkz. Benjamin, *Selected Writings*, vol. 4, ss. 306.

için kullandığı bir aygıt tiyatrodaki uzamın dekorasyonudur. Brecht "tiyatronun literarization'ına yönelik ilkel bir girişim" dediği yazılar ve panolar kullanır. Brecht, "Literarization"ı fikirleri anlatmanın, icranın arasına formüle edilenlerin serpiştirilmesinin, tiyatroya dipnotun sokulmasının bir yolu olarak tanımlar. Bu sloganlar ve posterler korolarınki gibi işlev görür: bunlar, olmak üzere olanı gösterirler, olmuş olan üzerine yorum yaparlar. Bazen yazılar görülenin karşısına zorla konur. Brecht aynı zamanda panoların ve posterlerin izleyici üzerinde etkisinin olduğunu düşünür. Panoların üzerine yansıtılanları okuyan izleyici bir tiyatrodaki kendi varlığının farkına varır. Kendilerinin bilincine varırlar, Brecht bunu sigara içen birine benzetir. Sigara içmek Brecht'in tiyatroda savunmaktan hoşlandığı bir etkinlikti. İzleyiciler sigara içtiği sürece kendileriyle ilgilenirler. Böylesi bir izleyiciyi etkilemeye çalışmak yararsızdır, çünkü o kendisinin farkında olduğu sürece aksiyonun içinde kaybolamaz. Brecht tiyatroyu yanılsatıcı hileden mahrum edilmesiyle ve görünmez "dördüncü duvarın" yıkılmasıyla, izleyicinin sanat yapıtıyla alışılmış geleneksel ilişkisine engel olunduğunu öne sürer. Brecht izleyici ile sahne ve oyuncular arasındaki ilişkiyi değiştirmeyi ister. Tiyatronun duygusal, özdeşleşmeye dayalı temelini yıkmayı arzular. Duygusal, dramatik tiyatro, arzuladığı eleştirel, politik tiyatronun gerçekleştirileceği bir alan değildir.

Epik tiyatronun biçimleri yeni teknolojilerin biçimleriyle uyumludur: radyo ve film. Benjamin filmin doğası gereği epik olduğuna iknadır. İzleyicilerin belirli bir noktaya gelebilmesini sağlar. İnsanların belirli bir anda açabileceği ya da kapayabileceği başka bir teknolojik biçim olan radyoya benzer. İzleyiciler/dinleyiciler ve sanat yapıtları, oyuncular ve yapımcılar bir düzeye gelmişlerdir. Benjamin epik tiyatroyla ilişkili uzamsal bir metafor sağlar:

> Epik tiyatro genellikle göz ardı edilmiş olan bir ortamı hesaba katar. Buna orkestra çukurunun doldurulması denebilir. Bu boşluk sanki ölüyü canlıdan ayırıyormuş gibi izleyicileri oyunculardan ayırır; bir oyundaki sessizliğin yüceliği yükselttiği, bir operadaki yankılamanın zehirlenmeyi artırdığı bu boşluk; tiyatronun bütün unsurları arasında ritüel içindeki kökeninin en silinmez izlerini taşıyan bir unsur olduğu bu boşluk önemini durmadan kaybetmiştir. Sahne hâlâ yüksektir, ancak artık ölçülemez derinliklerden yükselmez.[32]

Sesli filmin gelişiyle birlikte orkestra çukuru sinemasal uzamdan tamamen yok edildi ve izleyiciler sahneye/perdeye daha da yaklaştı.

Brecht tiyatroyu tercih etti, ancak sinemada bazı girişimleri oldu, buna 1941-47 arasında yaşadığı Hollywood'daki bazı kötü

[32] Bkz. Benjamin, *Selected Writings*, vol. 4, ss. 307.

deneyimleri de dahildi. Onun ABD sinema endüstrisine olumsuz bakışı Eisler'in 'Hollywood Songbook'u (Hollywood Şarkı Kitabı) için yazdığı bir dizi iğneleyici şiir olan 'Hollywood Elegies'i (Hollywood Mersiyeleri) de dahil birkaç şiirinde kayıtlıdır. Ancak onun Weimar Cumhuriyeti'nin son günlerinde katkıda bulunduğu bir film vardı ve bu film Benjamin'in Brecht'in "diyalektik tiyatrosu" temelinde kuramlaştırdığı filmin potansiyelinin örneği oldu. 1931-32'de yapılan ve senaryosunu Brecht ve Erns Ottwald'ın yazdığı, Slatan Dudow'un yönettiği, kamera çalışmasını Günter Krampf'ın yaptığı ve müziğini Hanns Eisler'in bestelediği *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* filmi kolektif bir çalışmaydı. Bu film 1925'te kurulan komünist bir film yapım ve dağıtım organizasyonu olan Berlin'deki Prometheus Film-Verleih und Vertriebs-GmbH tarafından yapıldı.[33] Film bir kolektifin ürünüydü. Küçük bütçeli bir yapımdı. Oyuncular solcu tiyatro gruplarından geldi ya da kendilerini oynayan amatörlerdi. Filmde kahraman ve çözüm yoktur. Film dünyanın dayanışma yoluyla iyileştirilebileceği önerisiyle biter. Filmin büyük bölümü film setleri yerine sıradan Berlin'de geçer. Bilinçli olarak Hollywood anlatı stiline zıt yönde oluşturulur. Film Brecht'in dramatik kuramına uygun olarak epizodiktir. Apartman bloklarının, fabrikaların ve manzaraların görüntülerine eşlik eden bağımsız müzik parçalarıyla bölünen dört gevşek biçimde ilişkili bölümden oluşur. İlk bölüm işsiz bir gencin sonuçsuz iş arayışıyla ve sonunda intihar etmesiyle ilgilidir. İkinci bölüm ailenin evden çıkarılmasıyla ve ailenin ahlaki utanç yaşamamak için erkek arkadaşıyla evlenmeye zorladığı genç kızlarının hamileliğiyle ilgilidir. Kız nişanı bozar. Üçüncü bölüm Komünist Parti'nin organize ettiği (Komünistlerin önderliğindeki Fichte spor kulübünün dört bin üyesinin kullanıldığı) bir proleter spor buluşmasını, genç kızın kürtaj yaptırmasını ve bir "özgürce birliktelik" içinde sevgilisini yeniden buluşunu gösterir. Dördüncü bölüm bir Berlin treninde geçer ve burada çeşitli insanlar dünya pazarındaki fiyatını koruması için "fazla" kahve çekirdeklerinin imha edilmesiyle ilgili bir gazete haberini tartışırlar. *Kuhle Wampe*'deki karakterler, yaşamları ekranda göz önüne serilen toplumsal tiplerdir. Bu zorunlu olarak —genç bir işçinin intihar etmesi gibi— etkileyici olan sahnelerin olmadığı anlamına gelmez. Bununla birlikte trajedinin durumları, izleyiciyi yalnızca filmde çok az tanımlanan bir adamın ölümüne üzülmesin, aynı zamanda bir yaşamın sona ermesine neden olan bir dünyanın saçmalığı üzerine düşünsün diye her zaman ön plandadır. Eisler'in müziği filmin kasıtlı eleştirel alımlanışının altını çizmek için çalışır. Eisler çok sayıda genç işçinin işsizlerin o gün çalışmak için işe alındığı fabrikalara ulaşmak ama-

[33] Prometheus ve Komünist Parti'nin filmle ilişkisi üzerine daha fazla bilgi için bkz. Bruce Murray, *Film and German Left in the Weimar Republic: From Caligari to Kuhle Wampe* (Austin: University of Texas Press, 1990).

cıyla çılgınca pedal çevirdiği açılış sahnesini tanımlar. Onlar birbirlerine karşı pedal çevirirler ve işçi sınıfından insanların kapitalizm koşullarında birbirleriyle nasıl rekabet içinde olduklarının grafik bir imgesini sağlarlar:

> Bakımsız, harap evlerden oluşan bir kenar mahalle tamamen sefaleti içinde gösterilir. Atmosfer hareketsiz, umutsuz ve iç karartıcıdır. Eşlik eden müzik canlı, sert, vurgulu bir çoksesli prelüddür ve sahnelerin gevşek yapısıyla karşıtlık oluşturan sert biçimi ve şiddetli tonu kasıtlı olarak duygusal sempatiyi değil, direnişi canlandırmayı hedefleyen bir şok işlevi görür.[34]

Görüntü ve ses birbirine zıt olarak oluşturulur ve böylece izleyicinin öykünün içinde kaybolması yerine eleştirel düşünmesi için alan açılır. Aynı zamanda burada Eisenstein'm görüntülerin şiddetli montajının izleyicideki saldırgan ve kızgın itkileri, egemen sınıfa yöneltilecek bir öfkeyi tahrik edeceği düşüncesi olan *Kino-Fist*'ten (Sine-Yumruk) bir şeyler vardır. Burada filme özgü olan çeşitli aygıtlar, en önemlisi kurgu —ya da daha özel olarak görüntüler arasında ve görüntü ve ses kuşağı arasında bağlantılar ve karşıtlıklar yaratan montaj kullanıldı. Oynanan bölümlerin yanı sıra gerçek yaşam durumlarının kullanılması da film tarafından olanaklı kılındı. Yakın-çekim, uzaktan çekimler ve kameranın görüş alanı dışındaki aksiyon izleyicinin dikkatini yönelterek ve başka bir yorum katmanı ekleyerek aksiyonun yanlarım vurguladı. Ayrıca filmsel bilinçdışı Weimar toplumunu o dönemde yaşayanların ve sonraki izleyicilerin dikkatle incelemesi için açıkça ortaya kondu. Brechtyen ve ajitprop tiyatrodan benimsenen dramatik teknikler dizisiyle birlikte bu filmsel teknikler aracılığıyla toplumsal bilinç araştırılır, Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısının sonundaki "Komünizm sanatı politikleştirir" talebini gerçekleştirir.

Sonuç

Adorno ve Benjamin sinemaya farklı şekilde yaklaşırlar ve sinemaya Marksist yaklaşımların tamamen farklı sonuçlara varabileceğini gösterirler. Adorno dünyada eleştirel, araştırıcı bir araç olarak filme yönelik bir miktar umut sağlayabilen "negatif" bir sinema estetiği bulabilmesi hariç sinemayı onaylamaz. Benjamin daha pozitiftir, filmin dünyayla karşı karşıya gelmenin teknolojik olarak daha gelişmiş ve erişilebilir yeni bir aracına olanak sağlayacağından emindir. Farklı değerlendirmelerine rağmen, analizleri filmin ve sinemanın önemine dair ortak bir değerlendirme üzerinde ilerler. İkisi de filmi ve sinemayı farklı anlamlarda kolektif bir deneyimin parçası olarak görür. Film kolektif olarak yapılır ve izlenir. Bu filmin ve sinemanın kaçınılmaz bir şekilde toplumsal anlamı olan toplumsal

[34] Adorno ve Eisler, *Composing for the Films*, ss. 26-7.

ürünler olduğu anlamına gelir. Marksistler olarak Adorno ve Benjamin ekonomik sorunları olduğu kadar estetik meseleleri de kapsayan, sinemayı bir izleme ve tüketim alanı olarak değerlendirdiği kadar filmi de üretim açısından düşünen bütüncül bir analizi isterler. İkisi de filmi ve sinemayı kentli modernite içindeki toplumsal ilişkilerin daha geniş bağlamı içine yerleştirir. Hem Adorno hem de Benjamin sinemayı önceki sanat dallarından niteliksel olarak farklı kılan bir yan olan filmin teknolojik yanları üzerine odaklanır. Bu teknolojik yan filmin ve sinemanın esasen modern ve daha büyük teknik modernitenin eşiti olduğu anlamına gelir. Bu itibarla film bu moderniteyi iyi ve kötü etkileriyle yeniden-sunmaya özel olarak uygundur. Hem Adorno hem de Benjamin bu teknolojik sanat formuna bir tür aracılığı ya da dünyanın aktif ön-kavranışını yükler. Bu Adorno açısından negatif olarak anlaşılabilir, çünkü filmin gerçekliği yönlendirmesi ve ideolojik bir kompostoyu sunması izleyiciyi kendi uydurmalarına ve türetimlerine boyun eğmeye zorlar. Benjamin'in buna dair daha iyimser versiyonu filmi gerçekliğin teknoloji tarafından irdeleyici bir analitik parçalara ayırma olarak sunar, ki bu işlem daha sonra izleyicilerin kendi değerlendirmeleri ve yorumları için alan açacaktır. Bununla birlikte iki kuramcının da film konusundaki konumu katı değildir. Benjamin ve Adorno kendi analizleri için zıt vakalar önerirler. Marksistlere göre dünyada teoride düzeltmeler yapan gerçek bir pratik unsurun olması gerekir. Bu durum en açık biçimde Benjamin'in Nazilerin filmi kendi propaganda amaçları için gerici kullanımlarını (Benjamin'in filmin eleştirel ve demokratik yapısıyla ilgili söylediklerinin tümünü tersine çevirdiği görülen bir durumu) eleştirisinde görülür.[35] Bir Marksist olan Benjamin filmin niteliğinin ve olasılıklarının sınıf mücadelesinin durumundan etkilendiğinin farkındadır. Onun analizi kapitalist mülkiyet ilişkilerinin ve kâr dürtülerinin bozucu etkilerinin farkında olunması bağlamında bir potansiyelin analizidir.

Adorno'nun ve Benjamin'in konumları birçok açıdan farklı olduğu halde, bu basitçe Benjamin'in filmi savunurken, Adorno'nun onu küçümsediği bir durum değildir. Onlar genç bir kültürel formun anlamını ve onun bağlamını, gerçekliğini ve potansiyelini tartışıyorlardı. Sermayenin fay hatları ve sınıf mücadelesinin patlamaları hem biçimi hem de bağlamı istila etti ve bugün de böyledir. Film her ne kadar günümüzde artık birçokları arasında olsa da hâlâ kitlesel bir biçimdir. Adorno ve Horkheimer —kültür gelişme, kültürel verimlilik, izleyicilerin güçlendirilmesi ve tercih dünyasıyla ilgili yakın dönemdeki parlak açıklamalara rağmen— günümüzde de şiddeti azalmadan devam etmiş olan bir eğilimi gördüler. Adorno ve Horkheimer tanımıyla "bir bütün olarak ve her parçasında tektip olan

[35] Bkz. örneğin bu yazının üçüncü versiyonu, Benjamin, *Selected Writings*, vol. 4, s. 270.

sistem" hâlâ sürüp gidiyor ve çok yaygın farklılık ve tercih iddialarına rağmen, bu dünyadaki "bütün canlı birimler iyi organize olmuş kompleksler içinde kristalleşiyor."[36] Gerçekten de tekelci eğilim günümüzde Adorno'nun bunu yazdığı dönemden çok daha belirgindir ve örneğin ABD'deki medya yoğunlaşması her zamankinden uzak ara daha büyüktür —büyük bir dünya pazarı yayıncılık, televizyon, film, video ve radyo, müzik, temalı parklar, internet ve spor dalları alanlarındaki milyar dolarlık çıkarlarıyla "on büyük" medya şirketi arasında bölünmüş durumdadır. Bu alanlarda belirli ellerde toplanmış mülkiyet sahipliği ürünlerin çapraz tanıtımını, yani Disney canlandırma filminin video, temalı park çekiciliği, kitap, dergilerde ön plana çıkma, pop hitleri ve aksesuarları ve McDonald's ya da Burger King'de "bedava" haline gelmesinde olduğu gibi malzemeyi çok sayıda formatta üretmeyi çok kolaylaştırmıştır. Amerikan filmleri büyük film şirketleri kendi dağıtım şirketlerine, çok salonlu sinemalara, video zincirlerine ve televizyon istasyonlarına sahip olduğu için uluslararası düzeyde çok kolay bir şekilde dolaşımdadır. Birlikte her şeyi kapatıyorlar ve önlenemez bir büyüklüğü oluşturuyorlar. Filmler yalnızca ürünleri tanıtmak için yapılıyor, onları uzun reklamlara dönüştürüyorlar. Bu bir harap edici uluslararasılaşmış formatlar dünyasıdır. Bu dünyada yineleme *Big Brother 2, 3* ve *Celebrity Big Brother* ya da *Celebrity Survivor* veya başka bir sözde Reality TV şovu ya da yarışma programının dünyanın her yerinde kopya edilmesi gibi zorunludur. Bu süreçte sürekli bir tehdit olarak bıkkınlık vardır ve bu nedenle aslında her şey esasında aynı kaldığı halde, gerçekten bir şeyler oluyor yanılsamasını vermek için ünlülerin yükselişleri ve düşüşleri ve bir sonraki yeniden işleme önümüze geleceği için çabuk unutmaya yönelik umutlar yüksektir: her zaman olduğu gibi artı değere el konulması işi. Adorno'nun karamsar analizi bu durumu teşhis eder ve bunun nasıl ve neden olduğunu ve psikolojik etkinin ne olabileceğini açıklar. Ancak diğer yandan günümüzde her ne kadar dağıtım, çok sayıda yeniden üretim vb.nin bütün yanları, hâlâ kolay kontrol edilemeyen finans ve güç konuları olsa da, Benjamin'in üreticiler olarak izleyiciler görüşünü olanaklı hale getiren medya teknolojilerinin çoğalması ve yaygınlaşması söz konusudur. Daha mütevazı bir anlamda Benjamin'in kültürü gizemli olmaktan çıkarma ve teknolojik olarak aracılık edilen kültüre erişebilirlik görüşü dünyanın büyük bir bölümündeki medya kültürü içinde gerçekleştirilmiş görünüyor. Gerçek anlamda ise sinema estetiği ve diğer medya formları imgelerin gerçekliğinin, imge ve yanılsama arasındaki yarığın, "aktarış" meselelerinin tartışılmasının öne çıkmasıyla birlikte politikleşmiştir. Bu durum anti-kapitalist ve anti-küreselleşme eylemciliğinin ortaya çıkması sonucu, göstergeler alanındaki ideolojik kurmacalarla alay etmek için kültürün en son teknolojilerini kullanarak, reklamların ya da yer altı reklamlarının

[36] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 120.

parodisindeki, şirket logolarını çarpıtmadaki, ilan panosu ve web sitesi çökertilmesindeki mücadelenin yeni bir dalgasında çok açıktır. 'Küreselleşme' kendi antitezini, küreselleşmiş bir direnişi ya da daha özel olarak dünya çapında dünya kapitalizmine direnişi üretti. Bu tip bir kültürün her türlü politik sonuçlarının hâlâ anlaşılması gerekiyor.

2

Gramsci, Sembène ve Kültür Politikası
Marcia Landy

Le Camp de Thiaroye'de yönetmen Osman Sembène Afrika ile Batı arasındaki ilişkileri ansiklopedik olarak inceler. Bu film bağımlı varoluşun çelişkili karakterini, geçmişi ve şimdiyi politik olarak verimli krizle yüzleştirmenin aracı olarak tarihin ve öykü anlatımının doğasını, pedagojik bir araç olarak sinemanın olanağını ve "halkın" kolektif görüşlerini oluşturma sürecinde ortak-duyunun (common sense) hem zayıflatma hem de olanak sağlama olarak rolünü tanımlar. En önemlisi, *Le Camp* anlatımın birleşimi içinde Afrikalıların ve Fransızların ve de politik dönüşüm amaçlarına yönelik bilgi ve eylem meselelerini içeren bir sinemasal metin üretmeye çalışan yönetmenin rolü de dahil olmak üzere aydın kategorisini yeniden düşünmenin önemini dramatize eder. Bu yazıda Sembène'nin kültürel ve politik ilgi alanlarının önemli açılardan İtalyan Marksist Antonio Gramsci'ninkilerle birleştiğini ileri sürüyorum.

Françoise Pfaff'ın söylediği gibi, Sembène'nin Marksizm'i ne kuramsal ne de indirgeyicidir.[1] Onun Marksizm biçiminin en iyi Gramscici kilit kavramlar aracılığıyla anlaşılabileceğine inanıyorum: aydınlar ve bağımlı yaşam arasındaki varolan ve potansiyel ilişkiler, tarihin ve belleğin varlığı, bir kültür politikası anlayışı için folklor olarak ortak-duyunun zayıflatıcı ve olanak sağlayıcı yanları, ulus ve kültürü güçlendirme ve geciktirme olarak aynılık ile farklılığın pedagojisi. Sembène'nin ABD ve Avrupa sinemasına dair küresel ve tarihsel ölçekte film yapımı bilgisi onun sinemayı pedagojik bir araç ve özellikle kültür politikası üzerine bir deneme olarak kullanma yollarında çok açıktır. Onun sinemasal metinleri "bilginin üretimi ve dağılımı için giderek daha önemli bir kaynak olarak medyanın rolünün dikkatli ve eleştirel bir incelemesini" sunar.[2]

Antonio Gramsci'nin düşünceleri belirleyici ekonomik temel ile toplumsal ve kültürel üstyapı arasındaki farklılıklara katı bir şekilde bağlı olan Marksizm'in ortodoks biçimlerine bir karşı çıkışı gösterir. Eğer kültür hem Sembène'de hem de Gramsci'de hakim bir konumu üstleniyorsa, bu onların ekonominin merkezi ve belirleyici

[1] Françoise Pfaff, 3 Mart 1994'te Pennsylvania, Pittsburgh'daki Carnegie Museum'da sunulan *Guelwaar* üzerine Konferans.

[2] Marcia Landy, *Film, Politics, and Gramsci* (Minneapolis: University of Minneasota Press, 1994), s. 10.

rolünün daha ortodoks bir konumuna bağlı olan Marksistlerin aksine toplumsal, politik ve ekonomik dönüşümün bilgide, davranışta ve inançta benzer bir dönüşüm olmaksızın olanaksız olduğunu görmeleri nedeniyledir.

Bundan sonra iki düşünürün de, Marksizm'e bağlılığının tam alanını ve karmaşıklığını incelemek için bir filme, Sembène'nin *Le Camp de Thiaroye* filmi üzerine yoğunlaşacağım. Bu film diğer Sembène filmlerinin bir örneği olmakla beraber, faşizmi ele alması çağdaş kültür politikasının güçlü ve zamanında yapılan bir analizini ekler.

Entelektüeller ve Bağımlılık

Senegal'den bir organik aydın olan Osman Sembène bir dok işçisi, politik bir örgütçü, politik bir eleştirmen, bir yazar ve son olarak da bir yönetmendir. Onun filmleri arasında *Kara Kız* (*La Noire de...*, 1964), *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974), *Ceddo* (1976), *Le Camp de Thiaroye* (1987), *Gelwaar* (1992), *Faat-Kine* (2000) ve yakın tarihli *Moolaadé* (2004) vardır. 1963 tarihli belgeseli *L'Empire Sonhrai*'den itibaren onun filmleri bir stiller, temalar ve bakış açıları alanını sunar, ancak onları oluşturan devamlılık özellikle onun 'Le cinéma est l'école du soir du peuple' (Sinema halkın akşam okuludur) düşüncesiyle ilişkilidir.[3] Sembène filmlerini Afrikalı izleyicilere ulaştırmada yaşadığı ekonomik ve politik güçlüklere rağmen toplumsal değişimin bir aracı olarak filmin pedagojik değerine bağlı kalır.[4]

Sembène'nin filmleri her şeyden önce, ama yalnızca değil, Afrikalı izleyicilere hitap eder ve onların pedagojisi Sembène'nin "hem aydın hem de aydın olmayan Senegalli izleyicilere etkili bir şekilde ulaştırma" yeteneğinde yatar.[5] Uzlaşmazlığın, geri çekilme konumundaki bağımlı kesimlerin başarılı bir şekilde egemen gru-

[3] "Introduction," der. Samba Gadjigo, Ralph H. Faulkingham, Thomas Cassier ve Reinhard Sanders, *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* içinde (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), s. 2.

[4] Bkz. Lizabeth Malkmus ve Roy Armes, *Arab and African Filmmaking* (Londra: Zed Books, 1991), ss. 53-62; Nourredine Ghali, "An Interview with Sembène Ousmane," der. John J. Downing, *Film and Politics in the Third World* içinde (Brooklyn, NY: Automedia, 1987), s. 45; Claire Andrade-Watkins, "Film Production in Francophone Africa 1961 to 1967: Ousmane Sembène – An Exception," *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* içinde, ss. 31-36; Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

[5] Françoise Pfaff, "The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema," *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* içinde, s. 14.

bun etkisinde olduğunda ya da var kalmalarını o an için isyandan çok uyumda gördüklerinde ortaya çıktığının farkında olan Sembène uyum ve isyan koşullarını araştırır. Film ibret alınacak öykü, yönetmen *aktarıcıdır* (griot), yani kendi kültürünün ve politikalarının bir tarihçisi, öykü anlatıcısıdır. Onun sineması hüküm süren durumların bir eleştirisine ve yeni düşünce biçimlerini üretmeye bağlanmıştır.

Sanatçının "yerli aydın" olarak karakterini ve onun geçmişteki sömürgeleştirme koşullarıyla ve şimdiki bilgi ve eylem olasılıklarıyla ilişkisini tartışırken Frantz Fanon şunları yazdı:

> Ulusun hakikatini anlatmaya karar veren sanatçı çelişkili bir biçimde geçmişe yönelir ve güncel olaylardan uzaklaşır. Sonuçta kucaklamayı istediği şey düşünceden geri kalanlar, onun kabukları ve cesetleri, kesin olarak istikrarlı hale getirilmiş bir düşüncedir. Ancak hakiki bir sanat yapıtı yaratmayı isteyen yerli aydın bir ulusun gerçeklerinin ilk planda onun gerçekliklerinde olduğunu anlamalıdır. Geleceğin bilgisinin ortaya çıkacağı kaynama kabını bulana dek devam etmelidir.[6]

Fanon'un sanatçının "yerli aydın" olarak rolüyle ilgili yorumları, Gramsci'nin aydınların ve sanatçıların yeni bir kültürel ve politik hegemonya için politik bir gücü temsil etme olarak işlevine tarihsel ve ekonomik olarak niteliği değişmiş ilgisini destekler. Onun yorumları aynı zamanda Sembène'nin filmlerine ışık tutar.

Hapishane Defterleri'nde (1926-1937) Gramsci aydınların rolü ve doğasına dair geleneksel olmayan bir anlayışı sunan aşağıdaki gözlemlerde bulundu:

> İnsan aydınlar ile aydın olmayanlar arasında ayrım yaptığında, gerçeklikte profesyonel aydınlar kategorisinin doğrudan işlevine bakar, yani aklında onların özel profesyonel etkinliğinin tartıldığı yön vardır....Bu da her ne kadar aydınlardan konuşabilse de, aydın olmayandan bahsedememesi anlamına gelir, çünkü aydın olmayanlar yoktur....Aydın katılımının her biçiminin dışlanabildiği hiçbir insan etkinliği yoktur.[7]

Gramsci'nin aydınlar üzerine yazıları "yeni bir aydınlar tabakası yaratma bağlamı" içinde oluşturulur, ki bu "dünyaya dair yeni ve bütünsel anlayışın temeli haline gelir."[8] Kısacası, Grams-

[6] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1979), s. 225. (*Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Fevzi Lütfi Topaçoğlu, İstanbul, Avestan Basın Yayın, 2001.)

[7] Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, der. ve çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell-Smith (New York: International Publishers, 1978), s. 9 (*Hapishane Defterleri*, çev. Adnan Cemgil, İstanbul, Belge Yayınları, 2009). Bundan sonra *SPN* olarak geçecektir; ayrıca bkz. *Quaderni del carcere*, der. Valentino Gerratana (4 cilt, Torino: Giulio Einaudi, 1975): cilt 3, s. 1516.

[8] Gramsci, *SPN*, s. 9; *Quaderni*, cilt 3, s. 1516.

ci aydınları farklı rollere hizmet eden kişiler olarak görür, taşralı ve kentli aydınlar ve geleneksel ve organik aydınlar arasında ayrım yapar. "Geleneksel" aydınların durumunda, tarihsel ve toplumsal oluşumların mirasçıları olarak onlar Kilise, felsefe ve akademik yaşamla ilişkiliydiler. "Organik" aydının rolü ekonomik üretimin egemen tarzlarıyla ilişkilidir ve kapitalist üretimin dayattığı sürekli değişimler nedeniyle, bu rol toplumdaki bağımlı yaşamı etkileyen ekonomik ve politik değişikliklere bağlıdır. "Modern dünyada" diye yazdı, "aydınlar kategorisi eşi görülmemiş bir yayılma yaşamıştır."[9] Bu nedenle Gramsci aydınlarla ilişkili idealist ve tarih-dışı görüşlere karşı çıkar. Benzer biçimde Gayatri Chakravorty Spivak da bize kafa ve kol emeği arasındaki uluslararası ayrımın ve bunların eğitim, dil ve toplumsal pratikler üzerindeki etkilerinin ulus, ırk, toplumsal cinsiyet ve etnisiteye dair kültürel ve politik görüşlere zemin oluşturmasının ve bunları belirlemesinin çeşitli yollarına bakmamızı hatırlatır.

Hussein Abdulahi Bulkan da aydınların farklı ve zıt rollerini anlamanın önemi üzerine olan Gramscici ısrarı destekler ve şöyle yazar:

> Yeni-sömürgecilik olgusu aslında iki zorunlu koşul olmasaydı gerçekleşmezdi: (1) baskılanmışların ortasında doğan ancak baskılayanlarla sınıfsal ortak yaşam ilişkisi olan aydınların oluşması ve (2) Avrupa-Amerika kültürlerinin dünya çapında hegemonyasının dayatması olarak yerli kültürün tamamen imha edilmese de giderek kenara itilmesi[10]

Bulkan'ın gözlemleri "yerli" ve "Avrupa-Amerika kültürleri" arasındaki ilişkiler üzerine birçok tartışmanın merkezinde ve sömürge-sonrası kuramın tam kalbindedir.

Sembène'nin *Le Camp de Thiaroye* filmi Afrikalıların II. Dünya Savaşı'nda bir Alman toplama kampındaki deneyimleri de dahil hizmet vermelerinden sonra beklenen geri dönüşleri sırasında geçer. Onların ülkeye dönüşleri ve bir "geri dönüş" kampına kapatılmaları, onların Fransız sömürgecilerden gördüğü davranışın savaştan önceki Afrika'daki ve savaş sırasında da Avrupa'daki hizmetleri sırasındaki yaşamlarının karakteristiği olan aynı sömürüyü nasıl yeniden ürettiğini dramatize eder. Filmsel söylev filmin başarısızlıktan ders çıkarabilen ve baskıya farklı tepkileri düşünebilen aydınları üretmeye yatırımını ortaya koyar. *Le Camp* Frantz Fanon'un terimleriyle "işgalci gücün kültürünün özümsenmesinden (assimi-

[9] Gramsci, *SPN*, s. 13; *Quaderni*, cilt 3, s. 1520.

[10] Hussein Abdullah' Bulkan, "Black Psyches in Captivity and Crisis," *Race and Class: A Journal of Black and Third World Liberation*, vol. XX, no. 3 (Winter 1979), s. 245.

lation)," içinde eski efsanelerin, ödünç alınan bir estetiğin ve başka gökyüzlerinin altında keşfedilmiş bir dünya anlayışının ışığında yeniden yorumlandığı geçmiş günlerin bir anısına ve sonunda da "insanların uyuşukluğuna uymak yerine insanın kendi itibarı içinde onurlu bir yer için kendisini insanları bilinçlendiren birine dönüştürdüğü" mücadele aşamasına kadar sömürgeci şiddeti işlemenin çeşitli düzeyleri boyunca gezinir.[11]

Film bu "uyanışın" çeşitli aşamalarını gösterir. Çavuş Diatta karakteri "asimile olmuş aydının" ikilemini dramatize eder. O geleneksel anlatı sinemasının tecrit olmuş kahramanı değildir. Aksine "bir birey olarak her karakterin istek ve ilgilerinin hatalı ve yetersiz olarak gösterilmesi gerektiği ilkelerin" bir örneğidir."[12] Örneğin Diatta kısmen yerli kültüre yabancılaştığı için, kaderini geleneksel aydınlarla, Yüzbaşı Raymond ve onun Fransız eşiyle ve Avrupa'nın sanatsal kültürüyle paylaşmıştır. Film sömürgecinin kültürünü sömürgeciliğin politikasından ayırmanın yıkıcı ve ölümcül sonuçlarını gösterse de, Diatta henüz organik bir aydın olarak bilgi üretmenin yeni bir yolunu düşünmez.

Sembène Fransız sömürgecinin, onun davranışlarını mazur göstermek ya da onu bir birey olarak suçlamak için psikolojisiyle ilgilenmez; bunun yerine Fransız milliyetçiliğinin sömürgecilikten nasıl ayrılmaz olduğuyla ilgilenir ve film bu bağlantının peşine düşer. O *Le Camp* filminde Fransız çok boyutluluğunu tanımlamaya, sonunda kendi ulusal kültürüne saplanıp kalan "solcu" Raymond'dan, tamamen ülkesine (Vichy olsun ya da olmasın) bağlı ve Afrikalıların gereksinimlerine tamamen kayıtsız generale kadar sömürgeciliği savunan ve sürdüren çeşitli askeri figürlerin bir tayfını vermeye diğer filmlerinden daha fazla yaklaşmış görünür.[13]

Sömürgeleştirilmiş ülkelerin durumunda kültür hem sömürgeci için bir uzlaşma ve baskı aracı olarak hem de bağımlı kesimler için yeni eylem biçimleri ve özgürlük yönünde bir güç olarak işlev gördü. *Le Camp* Fransızlar için baskı ve rızanın Avrupalı devlet gücünün yalnız geçmişte değil, şimdi de sürdürmesine hizmet ettiği yolları dramatize eder. Özellikle sinema ile devletin ilişkisiyle ilgili olarak Sembène şunları söylemiştir:

---

[11] Fanon, *The Wretched of the Earth*, ss. 222-3.

[12] Philip Rosen, "Nation, Inter-nation, and Narration in Ousmane Sembène's Films," der. Sheila Petty, *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène* içinde, (Westport, CT: Greenwood Press, 1996), s. 42.

[13] Sembène'ye göre, "Bence De Gaulle'mü yoksa Pétain mi sorunu atın kıçından başka bir şeyden konuşmama sorunudur." Ghali, "An Interview with Sembène Ousmane," s. 49.

> Yanılsamalarımız yok. Senegal sinemasının sorunları hâlâ Senegal tarafından tanımlanması gereken bir kültür politikasıyla ilgilidir. Ayrıca sinemanın sorunlarının bir ülkenin toplumsal yaşamının diğer yanlarını önemsemeyerek çözülemeyeceğini de biliyoruz.[14]

Le Camp Afrikalı bağımlı kesimlerin, toplumsal yaşamın yeni biçimlerini oluşturmanın bir aracı olarak miras kalan toplumsal, kültürel ve politik koşullara dair bir anlayışa ulaşma mücadelesini anlatır. Özellikle de film geçmişi ve şimdiyi düşünmeye bir teşvik sağlama girişiminde karakterlerin ötesinde izleyicilere uzanan bir yenilginin öyküsüdür.

Tarihin ve Belleğin Varlığı

Resmi tarihin tersine, bellek akıcıdır. Resmi tarihin egemenliğine ve klişelerine ve onun sömürgeciliğin hüküm süren versiyonlarıyla bağlantılarına karşı çıkmak ve yeniden incelemek için gerekli olan şey, geçmişin gömülü katmanlarını oluşturan belleğin tortularının açığa çıkarılması ve yeniden biçimlendirilmesidir. Klişe geçmişi dondurur ve onu sürekli tekrar kullanılır ve yinelenir hale getirir. Ancak klişe imge ya da sözcük tıkandığında geçmiş ile şimdi arasındaki gergin ilişkinin farkına varma olasılığı vardır.

Bellek Sembène'nin sineması için merkezidir. Sembène'nin *Ceddo* filmini tartışırken Mbye Cham anlatının durağan bir tarihsel yeniden inşa olmadığını, tersine "19. yüzyıldaki iktidar yapılarını ve güç ilişkilerini yeniden biçimlendirdiğini" gösterir.[15]

> Film Afrika'nın kültürel kirlenmesinin ve İslam'ın köklerini İslami zeminden koparan, İslam'ı yoğun şekilde Arap kültürüyle doldurarak çarpıtan ve onu Avrupa Hıristiyanlığı ile birleştiren yeni bir versiyon nedeniyle bozulmasının tek kaynağı olarak Batı'nın resmi Senegalli-İslam versiyonuna karşı çıkar.[16]

Sembène'nin resmi tarihe saygısızlığı kültüre, toplumsal yapılara ve ilerlemeye dair idealist ve evrenselci anlayışları yerinden eder.

Gayatri Chakravor y Spivak emperyalizmin tarihine kör olan bir tarihselleştirme biçiminin sorunlarını tanımlar. İyi niyetli Batılı aydınlar tarafından sunulduğu haliyle tarih-yazımı genellikle "emperyalizm tarihindeki, enerjisini emperyalistin kendisini güçlendiren Ötekilik alanına (arzuya karşılık işgal) vermekle yükümlü bir özneyi oluşturan/gizleyen bilgi şiddetindeki" bir bilgi eksikliğini

[14] Ghali, "An Interview with Sembène Ousmane," s. 49.
[15] Mbye Cham, "Official History, Popular Memory: Reconfiguration of the African Past in the Films of Ousmane Sembène," *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, s. 24.
[16] Cham, "Official History, Popular Memory," s. 26.

gösterir.[17] Geçmişin tarihçinin/öykü anlatıcının konumuna bağlı olarak hatırlanması, doğrudan tarihçinin yararlılığıyla ve inandırıcılığıyla ve bağımlılığın temsilleriyle ilişkili olan bellekteki bir takım yanlışların tuzağına düşer.

Popüler belleğin önemi ve işleviyle, özelde de kendi *Le Camp de Thiaroye* filmiyle ilgili olarak sinemanın rolüne ilişkin görüşünden bahseden Sembène filmin "canlı tuttuğumuz tarihin belleği olduğunu" söylemiştir.[18] *Le Camp* kültürel bilgi diye kabul edilenden, ancak aslında Gramsci'nin dil, tarih ve kültür üzerine yazılarında vurgulanan ortak-duyunun bir biçiminden başka bir şey olmayandan nasıl yararlı anlam çıkarıldığını incelemenin bir vesilesi olarak bir dizi olayı, askerlerin Avrupa'dan geri dönüşünü kullanır.

Film Afrika'da geçse de, Afrika kültürünün sınırları içinde kalmaz. Olayların küresel boyutu izleyiciye Afrika'nın hiçbir zaman dış dünyadan tecrit olmadığını ve sömürgeci geçmişin kültürel kalıntısının her yere dağılmış olduğunu hatırlatır. Gilles Deleuze Üçüncü Sinema'yı tanımlarken Glauber Rocha ve Sembène ile ilgili şunları yazar:

> Öykü anlatımı belleğin kendisidir ve bellek bir halkın türetmesidir...Geçmişteki insanların miti değil, ama gelecek bir halkın öykü anlatımıdır. Konuşma-edimi kendisini egemenlik altında yaşamanın olanaksızlığını ifade etmek için kesinlikle egemen bir dil içinde yabancı bir dil olarak yaratılmalıdır.[19]

Avrupalılar için faşizmin anısı "canlı" kalmıştır. Faşizmin tarihlerinde, Avrupa ve Hollywood filmlerinde faşizmin öyküsü genellikle Avrupa ile ilişkilendirilmiştir ve Avrupa'da geçmiştir. Sembène'nin filmi faşizmin Afrika'daki anısına odaklanarak bu tarihi sorgular ve Avrupa merkezli görüşlerin ihmal ettiği bir olgu olan faşizm ile sömürgecilik arasında bağlantı kurar.

Le Camp yalnızca Fransız politik gücünün baskıcı biçimlerini değerlendirmez, aynı zamanda bunların Afrikalıların ekonomik bağımlılığıyla nasıl yakından ilişkili olduğunu gösterir. Eski Fransız sömürgecilerin yerine Afrikalı seçkinlerin geçmesi ve bu seçkinlerin

[17] Gayartri Chakravorty Spivak, "Introduction, Subaltern Studies: Deconstructing Historiography," der. Ranajit Guha ve Gayartri Chakravorty Spivak, *Selected Subaltern Studies* (New York: Oxford University Press, 1988), s. 18.

[18] Ousmane Sembène, "Remarks After the Showing of His Film *Camp de Thiaroye*," *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* içinde, s. 85.

[19] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), ss. 222-3.

kendi hegemonyalarını sürdürmek için şiddet kullanmaları yalnızca bu gücün üstlenebileceği çeşitli biçimlerin bir belirtisi değildir, ama ondan daha da önemlisi politik gücü kullanmanın emeğin sömürüsüyle ne kadar ilişkili olduğunu açığa vurur. Fransızların Afrikalıları bağımlı ve kuşatılmış tutmak için artan çabaları ile insanların yalnızca parasal mübadeleye ev sahipliği yapma girişimi içinde düzenledikleri konferanslar arasındaki etkileşim politika ile ekonomi arasındaki bu ilişkinin altını çizer. Afrikalılar bir eşitlik duygusu sağlamaya ve kendi acil sorunlarını —ücretlerini almaları ve evlerine dönmeleri — odakta tutmaya çalışırlar, ancak hedeflerine ulaşmaları engellenir.

Avrupa sömürgeciliğinin ve onun faşizmle ilişkisinin değerlendirilmesi devletin rolü ve onun sivil toplum anlayışlarıyla bağlantısına dair Gramscici bir analizden yararlanabilir. Sivil toplum genellikle "özel alanla" ve kişisel "özgürlükle," dini kurumlarla, aileyle ve diğer kültürel ilişkilerle eşitlenirken, devlet de genellikle idari güçle özdeşleştirilir. Bununla birlikte Gramsci sivil toplum ile devlet arasında basit bir ikili ayrım yapmaz. Bu görünüşte ayrı alanların iç içe geçmesine dikkat çeken Gramsci şunları yazdı:

> Devletin (burada Devlet dar anlamda politik-yasal organizasyon anlamına gelir) işlevleri üzerine polemikte 'gece bekçisi olarak Devlet' ifadesi İtalyanca 'polis olarak Devlet' ifadesine karşılık düşer ve işlevleri düzenin korunmasıyla ve yasalara uymayla sınırlı bir Devlet anlamına gelir. Gerçek, (zaten sınırlayıcı bir hipotez olarak kağıt üzerinde olması hariç hiçbir zaman olmayan) rejimin bu biçiminde kendi tarihsel gelişiminin üzerindeki hegemonyanın özel güçlere, sivil topluma ait olduğunun gizlenmesidir ki Devlet de gerçekten Devletin kendisidir.[20]

Gramsci kendi dönemindeki birkaç gelişmeyi anlamasına yardımcı olması için sivil toplumun devlet içindeki asimilasyonunu inceledi:

> büyük ekonomik ve politik ayaklanmalara rağmen kapitalist rejimlerin direnci; İtalya'da 'normal' politikanın dışında, sivil toplumda ortaya çıkan bir hareket olan faşizmin başarısı; Rusya ile Batı arasındaki farklılıklar.[21]

Hem devlet hem de sivil toplum iktidarı sürdürmek için güç ve uzlaşmayı kullanır ve faşizm hegemonyayı kurmak için baskı ve rızayı seferber etmede örnek teşkil eder.

Risorgimento'ya (İtalya'nın Birliği) ilişkin olarak İtalya tarihi üzerine notlarında Gramsci İtalya'nın birleşik bir ülke olma girişimlerindeki başarısızlığı ve bu başarısızlığın İtalya'nın tarihinde

[20] Gramsci, *SPN*, s. 260; *Quaderni*, cilt. 3, s. 2302.

[21] Anne Showstack Sassoon, *Gramsci and Contemporary Politics: Beyond Pessimism of the Intellect* (Londra: Routledge, 2000), ss. 69-70.

daha sonraki gelişmeleri, yani faşizmin yükselişini anlamak için temel olduğunu belirtir.[22] Gramsci'nin kültür ve hegemonya üzerine yazıları derinlemesine tarihsel analizi içerdi ve onun sivil toplumun devletle ilişkisini incelemesi,[23] folkloru ve ortak-duyuyu tartışmasında olduğu gibi, tarihsel analize bağlanmasının ayırt edici özelliğidir.

Gramsci yalnızca İtalya tarihinin özel dönemlerini belgelemez, aynı zamanda bu tarihsel sürecin bir analizini de yapar. Onun Risorgimento'yu tarihsel analizinin çok sık alıntılanan yanlarından biri, bunun "pasif bir devrim" ya da kendi deyişiyle "devrim/restorasyon" olduğudur. Risorgimento'yu, İtalyan birliği için mücadeleyi incelerken Gramsci yalnızca zaman içinde geçersiz kılınmış bir uğrağa (moment) değil, aynı zamanda yineleme göstergelerini taşıyan ve şimdi için dikkatle anlam çıkartılabilecek bir döneme hitap ederek şunları yazdı.

> 'Pasif devrim,' Risorgimento'daki olayların akışı, liderlerinin şans eseri, doğaçlama vs. ortaya çıktığı, yine de aslında geleneksel organik güçlerin, başka bir deyişle eski partilerin üstlendiği demagojik kitle hareketinin büyük önemini gösterdi.[24]

Gramsci'nin burada devrim kavramını özel kullanımı ironiktir, çünkü onun tanımladığı, yeni bir kural altında ve devlet reformu aracılığıyla eski düzenin restore edilmesidir. Bu restorasyon Marx'ın *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*'nde (1852) işçi sınıfının yenilgisini tanımlamasına ve analizine çok benzer bir şekilde, burjuvazisinin zaferinin ve bağımlı kesimlerin yenilgisinin belirtisidir. Gramsci analizini İtalya'ya geçmişe dönük bir bakışla sınırlamaz. Aklında yalnızca 19. yüzyıl Avrupa'sı değil, aynı zamanda daha da önemlisi, Risorgimento gibi İtalyan faşizminin de, kendi deyişiyle "bir pasif devrimin" özelliklerini taşıdığı düşüncesi vardır.

Varolan toplumsal ve politik yapıları anlamlı bir şekilde değiştirmeyi başaramamanın kabul edilmesi geçmişten ders almak için zo-

[22] Gramsci, *SPN*, s. 56-106; *Quaderni*, cilt. 3, s. 2302.

[23] Gramsci'nin sivil toplum ile devlet arasındaki ilişkiler üzerine görüşü günümüzde hem devletin özel yaşamın bütün biçimlerini yıprattığını savunanlar hem de hükümete ait olmayan kurumlar yaratarak sivil toplumun canlandırılmasının gerekliliğini görenler için eleştirel tartışmanın önemli bir kaynağı haline gelmiştir. Kuralcı bağlam içinde Gramsci her derde deva bir ilaç sunmadığı halde, bu iki alanın ilişkileri üzerine yorumları totaliterliğin anlaşılması açısından verimli olmuştur. Bir bağlamda o sivil toplum ile devlet arasındaki ilişkileri çift taraflı, diğer bağlamda ise çatışmalı olarak görür. Bu farklı konumlar, yazdığı dönemde onun onları özellikle de faşizmin saldırgan ve çürütücü rolüyle ilişkili olarak istikrarsız ve özel ekonomik, tarihsel ve toplumsal koşullara bağımlı olarak gördüğünü akla getirir.

[24] Gramsci, *SPN*, s. 112; *Quaderni*, cilt. 3, s. 1773.

runlu bir koşuldur ve Sembène şimdiki yenilginin uzun vadede entelektüel açıdan ve bu nedenle politik olarak verimli olarak görülebilme yollarını araştırır. Yenilginin izini sürme "söylemsel alanları yerinden etmeye,"[25] tarihe doğrusal bakışları yıkmaya, ilerlemeye dair söylevlere meydan okumaya, zafer kazanandan ziyade yenilenin resmi tarih tarafından yok edilmiş, biçimi bozulmuş ve çarpıtılmış anlatılarını yüzeye çıkarmaya hizmet eder. Faşizm "Devletin yasamaya müdahalesi ve korporatif örgütlenme"[26] sayesinde ve ayrıca bağımlı kesimleri edilginleştirmeye ve kontrol etmeye yönelik güç aracılığıyla geleneksel egemen sınıfların çıkarına ekonomik reformlar yapabildi.

Le Camp devrim/restorasyon sorunlarını karmaşıklaştırır, Fransız ulusunun temsilcilerinin iktidarı sürdürme girişimi içinde kamptaki Afrikalıları ikna etmeye ve başka her şey başarısız olduğunda zor kullanmaya çalışma yollarını dramatize eder. Afrikalılar sonunda isyan ettiğinde, acımasız bir askeri güç uygulanır ve isyanlar büyük ölçüde bastırılır. Filmin politik eleştirisinde sömürgecilik ile faşizm arasındaki tarihsel ilişkilerin dramatizasyonu ve analizi vardır. Afrika ülkelerinin durumunda, ulusal kurtuluş mücadeleleri sömürgecilerin yerini, ekonomide halkın çıkarlarına karşı kendi nüfuzlarını artırmak için eski efendilerine hâlâ bağlı olan bir Afrika burjuvazisinin almasına giden yolu açtı.

Çeşitli milliyetçiliklerin söylemsel unsurlarını tartışırken Etienne Balibar "burjuva yapıların devleti ulusal tarzda yeniden yapılandırarak, diğer bütün sınıfların statülerini değiştirerek 'öznesiz bir işlem' içinde nasıl birinin yerine diğerine geçirdiğini" tanımlar. "Bu işlem milliyetçiliğin ve kozmopolitliğin aynı anda oluşumunu gerektirir."[27] Dahası milliyetçiliğin anlatısı zaten bilinen, önceden verili bir inşadır ve izleyicisine "bir öznenin devamlılığına dair varsayımıyla" sunulur."[28] Kendi bürokratik seçkinlerini ve tüketim maddelerini ihraç ederek Fransa etnik, ırksal ve toplumsal cinsiyet kimliğine dair Fransız anlayışları ile "halkı," dili, eğitimi, dini ve tarihi neyin oluşturduğuna dair Fransız görüşleri de dahil olmak üzere Fransız kültürünü Afrika'ya ihraç etti.

Diğer yandan ve (sömürge-sonrası mücadelenin Philip Rosen'in terimiyle ulus-içi [inter-nation] olduğunu iddia eden bir film olan) *Gelwaar*'dan daha az açık tarzda *Le Camp* yalnızca geç-

[25] Spivak, "Subaltern Studies," s. 9.
[26] Gramsci, *SPN*, s. 120; *Quaderni*, cilt. 2, s. 1228.
[27] Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identies*, çev. Chris Turner (Londra: Verso, 1991), s. 89. (*Irk, Ulus, Sınıf: Belirsiz Kimlikler*, çev. Nazlı Ökten, 2. Baskı, İstanbul, Metis, 1995.
[28] Balibar ve Wallerstein, *Race, Nation, Class*, 86.

mişten olayları kaydetmez, aynı zamanda şimdiyi kuşatmak ve farklı bir gelecek fikrini vermek için ileriyi düşünen bir tarzda işler.[29] Yinelemeyi saptama ve ona direnme, geçmişi şimdiyle ilişki içinde değerlendirme ve bu nedenle bilgiye, ekonomik ve fiziksel vahşiliğe ilişkin bir tarihinin parçası olmuş indirgemenin her biçimine direnme gerekliliğine vurgu yapmak zorunludur. Ayrıca şimdinin içinde bulunan ve yeni düşünce ve eylem biçimlerini engelleyen geçmişten bu unsurları teşhis etmenin önündeki engellerin de eleştirel olarak farkında olunması gerekmektedir.

Sembène'nin filmlerini incelerken insan belleğin, geçmişteki kayıp bir dönemi geri kazanmak için değil, şimdi için tarihin rolünü sorgulama yönünde nasıl işlev gördüğünü fark eder. Bu yüzden onun anlatı içinde zamanı yapılandırması doğrusal ve bölünmez değil, parçalı ve bölümlü/epizodiktir. Geçmiş hastalığın ve ritüelleşmiş şiddetin ürünü olan gizemlerle dolu, hayaletler biçiminde vardır. Dünyanın melodramatik ehlileştirilmesi aile, politika ve siyasal yapı alanlarında işlev görür. Ulusla ilgili birçok anlatıyı niteleyen baskının olmayışı komediden çok Gramsci'nin "operasal" olarak tanımladığı melodramatik aşırılığın tanımlamalarına daha yakın görünür.

Le Camp yitirilmiş bir kabile dünyasına özlemi, insanların bağlı olabileceği ortak bir kültürü değil, kabul edilmesi gereken çok sayıda farklılığın incelenişini verir. Geçmişe, *II.* Dünya Savaşı'na dönerken Sembène aynılığı farklılıktan, bilineni bilinmeyenden ayırt edememenin, geçmiş deneyimin rehberlik ettiği şimdiyi öğrenmenin önündeki engeller olmasının çeşitli yollarını araştırır. Gramsci'nin ortak-duyu, aklıselimin karşıtı olarak tanımladığını, Gilles Deleuze klişe olarak tanımlar. Folklor ya da klişenin durumunda hiçbir şey alışılmış ve otomatik tepkileri rahatsız edecek ya da onların üstesinde gelecek müdahalede bulunmaz. Bu ikilem karşısında Sembène rahatlama sunmaz. Ne de gelecek için bir proje teklif eder. Tanrılar sessizdir, ancak filmdeki olaylar alışılmış tepkilere bir müdahale ve düşünmeye bir davettir.

Sembène bu filmde tarihin rolü kadar geleneksel bir politik filmden beklentileri de ihlal etmiştir. Bu film bir melodram değildir. Tek ve istisnai bir bireyi yücelten bir "biyografi filmi" değildir. Karakterler zafer kazanmazlar; düşmanlarını yenilgiye uğratmazlar. Bunun yerine bu film yalnızca katledilen insanların değil, aynı zamanda onların durumlarının imkansızlığının bir hatırlatıcısı, bir ağıttır. "Marksist trajedi" bağlamında *Le Camp*'ı tartışırken Mike Wayne şunları yazar:

Trajedi isyanın, isyancıların/sömürülenlerin kimliğinin ve

[29] Rosen, "Nation, Inter-nation, and Narration," s. 32.

> saygınlığının yeniden onaylanmasının gerekliliği ile egemen sınıflara çok büyük bir avantaj sunduğu tarihsel koşullar arasındaki zıtlıkta yatar. *Camp de Thiaroye*'nin sonundaki katliam daha çok Eisenstein'ın *Grev* (1924) filmindeki grev yapan işçilerin vurulması gibidir. İzleyici arındırıcı bir şekilde deneyimlemesi için aksiyonun içine çekilmez, ama bunun yerine olayları uzaktan izler; öfkeyle ama tarihsel sonuçlar çıkarılabilsin diye bir miktar nesnellikle.[30]

Bu filmin anlatıdan yararlanması kendi içinde bir amaç değil, ama bir deneme yazısı için bir gerekçe, tarihsel anlatının işleyişini analiz etmeye bir giriş ve davettir. Biçimsel olarak film ekranda basılı malzemeyi, röportaj formatını, medya anılarının bir montajını, kapsamlı kuramsal alıntıları kullanan Godardyen modernist çeşitliliğe sahip olmadığı halde, hem epistemolojik hem de biçimsel ilgileri içinde imgenin statüsünü sorgulayamaya, bellekten imgeleri geri kazanmaya ve anlatıya kuralları belli, kurumlaşmış tepkileri farklı bir bağlam içinde biçimlendirmeye ve değiştirmeye yönelik benzer kuramsal hedefleri paylaşır.

Ortak-Duyu ve Folklor

Le Camp'ın stilinin karmaşık, ayrıştırıcı ve yineleyici unsurları aracılığıyla Sembène filmin farklılığın karmaşıklığıyla ilgili pedagojisini sığlaştıracağı için, anlatı içinde uzlaşma oluşturma girişimlerinin başarısızlığını azaltan ya da filmin problematiğini basitleştiren temsilin bilinen ve şeffaf bir biçimini reddeder. Çavuş Diatta karakteri aracılığıyla film sistematik bir şekilde geleneğin, ortak-duyunun ve folklorun çelişkili yapısını inceler. Ortak-duyu ona ailesine geri dönmesini, köydeki yaşamına yeniden başlamasını ya da Fransız kültürü içinde asimile olmasını dayatır, ancak kamptaki durum izleyiciyi olaylara dair alternatif bir anlayışı düşünmeye teşvik etme yararına sömürgeciliğin vahşi koşulları altında ikisinden birini tercih etmenin olanaksızlığını gösterir.

Ortak-duyunun ve folklorun bir biçimi olan klişenin ortaya konması Sembène'nin sineması için merkezi görünür. Tekrarlayıcı sloganın, sözcüğün, kehanetin ve basmakalıp sözün alışık olunmayan bir bağlam içine yeniden yerleştirilmesi aracılığıyla Sembène deneyimin ortak-duyulu değerlendirilmesini ve klişe yoluyla ileri sürülen aşinalığın erdemlerini teşhir eder. Böylece film Afrika dili ve kültürü ile izleyicisine sömürgeciliğin ve yeni-sömürgeciliğin anlatılarının türdeş olmadığını hatırlatan Batılı, özellikle de Fransız dilini ve kültürünü yan yana getirir. Filmlerinin biçimi ve yapısı içinde Sembène tarihsel düşüncenin unsurlarını parçalara ayırma ve onları eleştirel bir tarzda yeniden düşünme ve yineleme olasılığını değerlendirme,

[30] Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (Londra: Pluto Press, 2001), s. 68. (*Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Yordam Kitap, Nisan 2011.)

hatta öngörme ve böylece öğrenme gereksinimine dikkat çeker.

Folklor üzerine Gramsci sempatik bir tarzda yazarak, onu hayatta kalmakla ilişkili olarak işlev gören ortak-duyunun bir biçimi ve aynı zamanda yeni düşünce ve eylem biçimlerine bir engel olarak insanların felsefesiyle özdeşleştirir:

> Folklor (zaman ve mekan içinde) büyük ölçüde toplumun belirli tabakalarında gizli bulunan bir 'dünya *ve yaşam anlayışı' olarak* ve dünyaya dair 'resmi' anlayışlara karşıtlık içinde (ayrıca esas itibariyle dolaylı, mekanik ve nesnel olarak) incelenmelidir. Bu dünya anlayışı ayrıntılı ve sistematik değildir, çünkü tanımı gereği halk (şimdiye kadar varolmuş bütün toplum biçimlerinin araçsal ve bağımlı sınıflarının toplamı) birbirini tutmaz gelişimlerine rağmen ayrıntılı, sistematik ve politik olarak organize ve merkezi kavramlara sahip olamaz.[31]

Tarih-dışı ve tutarsız ortak-duyunun yanına Gramsci,

> İnsanın aşırı detaycı ve sistematik anlamda düşünülmeyen yaşama ve dünyaya dair sezgilerini sistematik, tutarlı ve eleştirel bir tarzda düzenleme ve 'sistematik' sözcüğüyle ne anlaşılması gerektiğini tam anlamıyla saptama...

çabası olarak tanımladığı aklıselim görüşünü koyar.

> Ancak bu ayrıntılandırma yalnızca felsefe tarihi içinde yapılabilir ve yapılmalıdır, çünkü bu tarih düşüncenin yüzyıllar boyunca nasıl dikkatle işlenmiş olduğunu ve kolektif bir çabanın aptallıklar ve hatalar da dahil bütün bu geçmiş tarihi içeren ve özümsemiş olan düşüncenin şimdiki yöntemimizi yaratmaya girişmiş olduğunu gösterir.[32]

Gramsci ortak-duyu ile aklıselim arasında katı bir ayrım yapmaz. Öyle görünüyor ki, onun hedefi ortak-duyuyu yok etmek değil, ama onun sınırlamalarını göstermektir. Bir anlamda onun ortak-duyu üzerine vurgu yapması, alışkanlığın ve dünyaya duyumotor (sensorimotor) tepkilerin önemini vurgulayan, ancak belleğin diğer biçimlerini (özellikle de Bergson'un deyişiyle "özenli tanıma" ve Deleuze'un "frekans bozma" [jamming], imgelere karşı klişe bir tepkinin teşhis edilmesi olarak tanımladığını) incelemeye çalışan Deleuze ve Bergson gibi düşünürlerle ilişkilidir.

Gramsci'nin ortak-duyu ve folklora odaklanması, eğitimin ve popüler kültürün varolan biçimlerinin yayılmasının içine gömülü

[31] Antonio Gramsci, *Selections from the Cultural Writings*, der. David Forgacs ve Geoffrey Nawell-Smith, çev. William Boelhower (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965), ss. 188-9; bundan sonra *SCW* olarak geçecektir; *Quaderni*, cilt 3, ss. 2311-12.

[32] Gramsci, *SPN*, s. 327; *Quaderni*, cilt 2, ss. 1379-80.

olan geçmişin egemenliğini gösterir. Popüler kültür dünyaya dair alternatif düşünceler ya da bildik ve alışkanlık olmaktan çıkarmanın (şeyleri farklı bir şekilde görme olasılığı sunan) farklı bir tanıma duygusunu teşvik etme yollarına dair bir görüş sunmaz. Bu türden analizin hedefi folklor dünyasının içine girmek için farklı anlayışları mümkün kılabilecek biçimleri sağlamaktır. Geçmişteki olaylara ve figürlere bağlılık kendi içinde tehlikeli değildir. Hegemonik tarih yazımında aşırı olan, onun geçmişin formüle göre yapılan, kutsal versiyonlarına eleştirel olmayan ve duygusal yatırımıdır.

Gramsci "Taş Çağı"ndan şimdiki döneme kadarki tarihsel tortuların deposu, belki de bağımlıların "felsefesi" olan folklor olarak ortak-duyunun zorunlu olarak işlevsiz olmadığını öne sürmüştür. Ortak-duyuya özgü olan geçmişi unutma ve yeniden yazma tarzlarının şimdi içinde yaşamanın koruyucu koşulları için pragmatik değeri vardır. Ortak-duyu ile ilgili sorun, yalnızca onun karmaşıklığa ve analize engel olan parçalı ve eleştirel olmayan karakteri değil, onun duygusal karakterinin ve duygularının alışkanlıklara ve inanışlara, özellikle de dini inanç içinde sergilenenlere bağlı olmaya yatırım yapmasıdır. Geçmişi anlamanın bir temelini sağlamak amacıyla ve şimdiye uygulanabilir hale gelmesi için ortak-duyu eleştirel müdahaleye gereksinim duyar.

Gramsci ortak-duyuyu bağımlıların felsefesi olarak görür. Ortak-duyuyu "yorumlamaz" ya da bağımlının aklını incelemez, ancak değişimi sağlamak için onun olasılık koşullarını tanımlar. Ortak-duyuda, farklı deneyimlerin tortulaşmış katmanları ve bilgi biçimleri bir arada yaşar ve bu ayrı ve çelişkili unsurları bir arada tutan tutkal arzuya, kimlik arayışına, krize, felakete ve kurtuluşa olan eğilimiyle "deneyimdir." Tarihe dair tespitler yapıldığı ve bu tespitlerin kendileri tarihsel olduğu için, kültürel-politik eleştirmen olarak aydınların rolü Gramsci'nin düşüncesinin ayrılmaz parçasıdır. Bu tespitleri geliştiren Buttigieg "eleştirmen her zaman tarihin içinde konumlanır ve daima verili bir kültürün bağlamı içinden etkinlik gösterir" diye yazar.[33]

Ortak-duyuyu "verili bir kültürün bağlamından" eleştirel olarak inceleyen bir film olan *Le Camp* aydınlığın ve karanlığın güçlerinin aydınlanmış ve haklı bir ulus imgesini oluşturmak için çarpıştığı bir senaryoya bel bağlayan anıtsal (yani folklorik) ulusal anlatılara meydan okumaya yatırım yapar. Anıtsal bir tarih olarak ifade edilen melodramın ülke içi koşulların ötesine geçtiğinin görüldüğü yerde bile melodramın folklorunun ulus ve din için nostaljiyi

[33] Joseph A. Buttigieg, "The Exemplary Wordliness of Antonio Gramsci's Literary Criticism," *boundary 2*, vol. 11, no. 1-2 (Sonbahar-Kış 1982-83), s. 27.

ifade ettiği ortaya çıkar. Melodramda aile zafer kazanır, çünkü ülkenin devletinin dili büyük ölçüde melodrama bağlıdır ve hovarda oğul, uysal kız ve yasa koyucu babaya dair versiyonlarıyla birlikte aile söylemleri üzerine inşa edilir. Mahremiyet, ayrılığa yol açma — iyi ve kötü kardeşlerin ayrılması— ve (aileden de ortaya çıkan) ana olayların teşhis edilmesi sadakat, acı çekme ve şehitlik sorunlarıyla kaynaşmış bu "folklorun" parçasıdır. Sadık öznenin yüzü uluslar "ailesinden" beslenen bu ailenin aynasıdır. Sembène'nin filmi bu aynayı parçalamaya ve önemli tarihsel olayları kabul ederek bu tür anlatıların mirasını reddetmeye çalışır.

Dil

İnsanların eksik bilgisini ve isyanlarının başarısız olmasının kaçınılmazlığını dramatize etme yoluyla melodramatik olandan kaçınarak Sembène ortak-duyunun deneyimi değerlendirmesini ve klişe sayesinde ortaya konan ailenin faziletlerini teşhir eder. Böylece bu film Afrika dilini ve kültürünü Batı, özellikle de Fransız dili ve kültürünü yan yana getirerek izleyicilerine sömürgeciliğin ve yeni-sömürgeciliğin anlatılarının, bunlar birbiriyle ilişkili olsalar da, eşbiçimli (isomorphic) olmadıklarını hatırlatır. Filmlerinin biçimi ve yapısı içinde Sembène folklorun unsurlarının ve egemen tarihsel düşüncenin önemli benzerlikleri ve farklılıkları birbirine karıştırma tarzını yok etme gereksinimine dikkat çeker ve *Le Camp*'ta dil sorunu konuşma ve sessizlik, aynılık ve farklılık meseleleriyle oynaması sayesinde filmin karmaşık dokusu içinde kilit bir rol oynar.

Fransızların Afrikalılara davranışı Afrika toprağında, onlara Avrupa toprağında görünüşte daha şefkatli davranılmasından daha vahşi görünür ve Afrikalılara mevcut kötü durumlarını anlamalarında bir ikilemi sunar. Ancak film ilerledikçe anlatı Avrupa ile Afrika arasındaki benzerlikleri teşhis eder, Afrikalıların Avrupa'daki deneyimleri ile Afrika kampında yaşadıkları arasındaki farklılıkların niteliksel değil niceliksel olduğunu gösterir. Filmdeki karakterler (ve izleyiciler) için bunun kabul edilmesi, insanların Fransızların sözcükleriyle, yineleme ve aşinalık yoluyla aldatılma yollarını anlamak için doğal sonuç olan aynılık ve farklılık üzerine bir dersi içerir.

Dil insanların toplum içinde yaşamasını, hareket etmesini, uyumlu olmasını sağlar, ancak onların dünyaya dair anlayışlarını değiştirmesi gerekmez. Bu filmde kullanılan diller çeşitlidir: yerli, Avrupalı ve melez biçimler. Karakterler Avrupalı, yerli ve Avrupalılaştırılmış yerli insanlardır. Sembène'nin bütün filmleri —hepsi de dil ve tarih meselelerini işleyen filmleri— arasında bu filmin başlıca derdi dildir. Çavuş'un birden çok dil bilmesinden Afrikalı asker Pays'ın sessizliğine kadar, film dili dramatize etmenin bir aracı olarak dilin sessiz, konuşulan ve yazılı biçimlerinin çeşitliliğini sunar ve bunu da

"dil, gramer ve halk ile düşünce ve uygulamanın yapılması gereken görevler karşında eşit olacağı" devlet arasındaki bağı bir noktada kopararak yapar.[34] Ancak bu "bağ" aynılık ve farklılık arasındaki ayırt edici ilişkinin amaçlarına yönelik olarak, yalnızca alışkanlığın ve yinelemenin üretimini karıştırma (jamming) yoluyla yok edilebilir.

1960'larda ve 1970'lerde Gramscici şevkin yeniden ortaya çıkması sırasında eleştirmenler eğitimi ve aydınların rolünü yeniden tanımlamaya ve kültürün özgürleştirici olmasa da muhalif boyutlarını vurgulamaya ve onlara odaklanmaya özel dikkat gösterdiler. Bağımlı insanın formasyonunda ve deformasyonunda (sözlü ve sinemasal) dilin belirleyici ve kaygan rolünü inceler ve açıklarken Gramsci egemen politik ve toplumsal oluşumların yerine geçecek muhaif bir kültürü yaratmaya yönelik çalışmanın önemini vurguladı. Gramsci'nin perspektifinden, Sembène'nin perspektifinden olduğu gibi, yeni bir kolektif öznenin yaratılması yalnızca hem kültürel hem de politik cephelerdeki bir çalışmayla başarılır ve hem cezaevi öncesi yazılarında hem de *Hapishane Defterleri*'nde Gramsci kültürel biçimlerin —tiyatro, opera, dedektif romanları, Katolik popüler romanları ve bir ölçüye kadar da sinema— geniş bir alanının analiziyle bunların birbiriyle bağlantılı oluşlarının örneklerini sağlamıştır. Onun girişiminin merkezinde kitlesel kültürel üretimin "ortak-duyusunun ve folklorunun" maskesini düşürme arayışı vardır.

Gramsci İtalya'da aslında popüler kültürün olmadığının, hem geleneklere uygun hem de popüler karakterlere dair yabancı yazınsal modellere bir bağımlılığın olduğunun farkındaydı. İtalya'da Güney ile Kuzey arasındaki çatlak ülkenin bölünmesinde ve dolayısıyla toplumsal ve bölgesel sınıflar ayrılmasında bir faktördü, bu nedenle bağımlı kesimlerin, sömürülenlerin ve mülksüzlerin egemen sınıf içinde dönüştürülmesine yardımcı olacak koşulların oluşturulmasında önemli bir biçim olarak bir popüler kültürün yaratılması Gramsci için önem taşıyordu. Gramsci (sinema da dahil) kültürel ürünlerin "entelektüel uygarlaşma süreciyle" nasıl dolu olduğunu inceler.[35]

Yazılarında edebiyatla ilişkili olanlara göre sinemadan daha az bahsetse de, o da tıpkı Sembène'nin yazı yazmaktan film yapmaya yönelmesi gibi, popüler kültürün alanını ve etkisini anlamaya çalıştı. Gramsci sinemanın temel edebi, operasal ve dramatik biçimlerle rekabet ettiğini ve hatta onları aştığını kabul etti. Örneğin opera üzerine yorum yaptı ve Verdi tarzı opera dilinin "insanların yaşamındaki 'yapay' hallerin bütün bir alanından, düşünme tarzlarından

[34] Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesoty Press, 2000), s. 69.

[35] Gramsci, *SCW*, s. 377; *Quaderni*, cilt 2, s. 989.

ve bir 'stilden' sorumlu olduğunu öne sürdü".[36] Gramsci opera ve melodrama ile ilgili bölüme dilin kullanımlarını, oratoryoyu, konferansı, mahkemelerin teatralliğini ve hatta "sesli filmleri" dahil etti. Basım sanatının bir analiziyle ilişkili olarak "bu araştırmada zımni olarak kültürel organizasyonun teknik ve mekanik gelişimi nedeniyle düşünce tarzlarında ortaya çıkan hem niceliksel hem de niteliksel değişikliklerin (kitlesel artış) olduğunu" yazdı. Ve özellikle de "sözlü iletişim" ile ilgili olarak şunları belirtti:

> Sözlü iletişim (tiyatro, sinema ve meydanlardaki hoparlörlerle birlikte radyo) yazılı iletişimden (kitaplar, dergiler, gazeteler ve duvarlara asılan afişler de dahil bütün biçimler) çok daha fazla hızlılığa, bir eylem alanına ve duygusal bir aynı andalığa sahip olan bir ideolojik yayılma aracıdır, ama derinlikli bir şekilde değil, yüzeysel olarak.[37]

Gramsci'nin popüler kültür üzerine yorumları tiyatro gibi diğer biçimler üzerine yorumlarıyla tutarlılık gösterir. Örneğin 1916'da şöyle yazdı:

> Sinemanın tiyatroyu öldürdüğünü söylüyorlar. Torino'da tiyatroların insanlar tiyatroları boşalttığı ve sinemalara akın ettiği için yaz boyu kapılarını kapattıklarını söylüyorlar....İzleyicilerin zevkinin yozlaştığına ve tiyatroları kötü zamanların beklediğine dair bu kederli gözlemin bir temeli olabilirdi. Ancak biz bu yakınmaların tatsız tuzsuz bir estetizme dayandığına ve yanlış bir varsayıma bağlı olduğunun kolayca gösterilebileceğine tamamen ikna olmuş durumdayız. Sinemanın başarısının ve daha eski tiyatronun izleyicilerini kendisine çekmesinin nedeni tamamen ekonomiktir. Sinema popüler tiyatro gibi tamamen aynı duyguları sunar, ancak daha iyi koşullarda ve çok şey vaat edip çok az şey vermeden, yanlış bir entelektüelciliğin koreografik hünerleriyle.[38]

Aynı anlaşıyla Gramsci sinemanın yanılsamacılığının, otomatizminin, çeşitliliğinin, mekanik niteliğinin ve kaçışçı "eğlence" olarak rolünün üzerine odaklanır. Farklı kültürel biçimleri incelerken Gramsci "jestlerin rolüne, ses tonuna....asıl tutkuyu, en etkili duyguyu ileten müzikal bir unsura ve orkestra öğesine; genel anlamda duygu ve tutku dalgasını tarayan ve ifade eden jestlere" dikkat eder.[39] Kültürel ürünler —roman, drama, şiir, opera, resim ve sinema vs.— kolayca ilerici ya da gerici bir kategori içine sokulmaz.

Bunun yerine, kültürel ürünlerin, kültürel hareketsizlik ya da

[36] Gramsci, *SCW*, s. 382; *Quaderni*, cilt 3, s. 1891.
[37] Gramsci, *SCW*, ss. 382-3; *Quaderni*, cilt 2, ss. 1891-2.
[38] Gramsci, *SCW*, ss. 54-5. İtalyanca'da alıntılanan bu pasaj için bkz. Gian Piero Brunetta, *Buio in Sala: Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico* (Venedik: Marsilio, 1989), s. 22.
[39] Gramsci, *SCW*, s. 123; *Quaderni*, cilt 3, ss. 2194-5.

değişimin göstergelerini değerlendirmek için dilin ve içerimlerinin karmaşık ve çokdeğerlikli kullanımlarının temel analizini engelleyen indirgemeci ele alınışları konusunda uyarıda bulunarak Gramsci şunları yazdı:

> Çok sayıda 'konformizm,' 'yeni konformizmler' için birçok mücadele ve zaten varolan konformizm ile ortaya çıkarılmaya çalışılan konformizmin (çeşitli şekillerde ifade edilen) çok sayıda kombinasyonu (ve bu yönde çalışan birçok insan) vardır. Yeni kazanımın birikmesine ve daha fazla kazanımın öncülü haline gelmesine uygun olarak 'tek' bir ilerici stratejiyi benimsemek ciddi bir hatadır. Yalnızca çok sayıda strateji yoktur, aynı zamanda en 'ilerici' olanlarında bile gerici uğraklar (moment) vardır.[40]

Le Camp'taki mücadele Afrikalıların ve Fransızların davranışlarında belirgin olan kültür alanında (dil, gelenek, sanat) geçer ve filmin öyküsü Fransızların hem rızayı hem de sonunda gücü kullanışını Afrikalıların fark edememelerini anlamaya odaklanır ve dilin işleyişi "konformizmi" ve etkilerini ayırt etmek için önemli bir faktör olarak ortaya konur. Film II. Dünya Savaşı'na yalnızca geçmişten unutulmuş ama artık hatırlanan bir dönemi yaratmak, geçmişin şimdiyle ilişkisini yeniden düşünmek için değil, aynı zamanda faşizmi, savaşı ve sömürgecilikle bağlantılı gizleri ve sessizlikleri araştırmak için döner; bu nedenle "kampın" amblemi kendi Avrupalı bağlamından çekip alınmak ve Afrika bağlamı içinde anlaşılmak zorundadır. Bu pedagojik hedef yönünde, sözlü iletişim filmin teşhir etmeye ve feshetmeye çalıştığı tarihsel ve kültürel koşulların güçlü tortusundan ortaya çıkan dilin sınırlamalara dikkat çekmeye hizmet eder.

Afrikalılar —ve hatta onlar ile Afro-Amerikalılar— arasındaki farklı dil öbeklerine rağmen, insanlar belirli pragmatik ve acil hedeflere ulaşmak için örgütlenirler. Kendilerine sunulan yiyecekle ilgili olarak öfkelendiklerinde, yiyecek bulmayı örgütlerler. Onlar Çavuş Diatta'nın ABD askeri üniformasını giydiği ve İngilizce konuştuğu için yanlışlıkla kendi adamlarından biri sanan ABD inzibatları tarafından vahşi şekilde tartaklandıktan sonra kampa dönüşüne yardım ederler. Onlar aynı zamanda hayal kırıklığından kendilerini kurtarmak amacıyla seks yapmak için işbirliği yaparlar. Ayrıca generali rehin alırlar, ancak Fransızların dille ilgili sinsi manevralarının farkına varamazlar. Fransızlarla iletişimlerinde Afrikalılar aldatıldıklarını anlarlar, ancak hem Fransızların onların ekonomik adalet talebini kabul etmeyi reddetmesinin temelini neyin oluşturduğunu hem de Fransızların onların felaketleri için önemli bir anahtar olan dili kullanmalarındaki ikiyüzlülüğü anlamazlar. Örneğin generali serbest bırakmaya ve onun kendi taleplerini karşılamayı garantilemesini kabul etmeye istekli oluşları Fransız sömürgecilerle aynı

[40] Gramsci, *SCW*, s. 101; *Quaderni*, cilt 3, s. 1821.

söylem evrenini paylaştıkları varsayımına dayanır.

Nihayetinde ve trajik bir şekilde bu film dilin kullanımlarını ön plana çıkarır, çünkü dil ayrılmaz bir biçimde ulusla ve bu nedenle de devletle ilişkilidir. Bundan dolayı film dilin yalnızca dilsel değil, aynı zamanda politik olduğunu ve bağımlıyı ifade ettiğini ve toplumsal dünyalara hakim olduğunu hesaba katmaya çalışır. Gramsci dille ilgili şunları yazdı: "'Dil sorunu' denen mesele her zaman politik mücadelenin bir yanı olmuştur."[41] Kültür olarak dille ilgilenirken *Le Camp* evrenselcilik ile ırkçılık arasındaki danışıklılığa yakından bakar. Immanuel Wallerstein'ın öne sürdüğü gibi:

> Evrenselcilik ve ırkçılık yüzeyde, gerçekten karşıt öğretiler değilse de, garip arkadaşlar olarak görünürler: biri açık, diğeri kapalı; biri eşitleyici, diğeri kutuplaştırıcı; biri akılcı söylemi davet eder, diğeri önyargıyı canlandırır. Ancak....bunların bağdaşabilme yollarına yakından bakmamız gerekir.[42]

Filmin dilsel yörüngesinde eksen bir figür olan Çavuş Diatta "karmaşık bir sınır ötesi figürdür."[43] Kendi birimindeki Afrikalılardan sorumludur ve Fransız subaylar ile askerler arasındaki aracıdır. Fransızca, İngilizce ve Diola dillerini iyi bilir, klasik müziği ve cazı çok sever, Verlain'i ve diğer önemli Fransız yazarları okurken, diğer askerler karma bir Fransızca biçimi olan "Francite"yi okurlar. Fransızlar ve adamları için bir "tercümandır." Bir Afrikalı olarak bu çavuş Yüzbaşı Raymond ile Fransız diline bir hayranlığı paylaşır. Fransız subayların kendi entelektüelleri hakkında bilgileri yoktur, onlara değer vermezler, hele de Afrikalı entelektüelleri hiç bilmezler, onları komünist olmakla suçlarlar.

Onun birden fazla dili bilmesi Fransızlar için bir rahatsızlık kaynağı haline gelmekten başka, onları utandırır da. Hatta onun bir Afro-Amerikalı değil, bir "Afrikalı" olduğu öğrenildiğinde geneleve girmesine izin verilmez. Dil konusundaki kapasitesine rağmen, Amerikalılar tarafından dövülür ve tutuklanır. Diatta Avrupalılaşmasından, Avrupalı bir kadınla evli olmasından ve Katolikliğe hayranlığından hiç hoşlanmayan ailesi için bir tereddüt ve can sıkıntısı kaynağıdır. Ailesine göre o bir Fransız hayranı haline gelerek geçmişinden vazgeçer, Avrupalılaşmış Afrikalı haline gelir. Karşılaşmalarının her birinde kendisi ile ailesi arasındaki dilsel/kültürel bölünmüşlük açıkça görülür. Onlar dil, evlilik alışkanlığı ve din nedeniyle bölünürler.

---

[41] Gramsci, *SCW*, s. 187; *Quaderni*, cilt 3, s. 2350.

[42] Immanuel Wallerstein, *Historical Capitalism* (Londra: Verso, 1984), s. 85.

[43] Rosen, "Nation, Inter-nation, and Narration," s. 32.

Bir Fransız hayranı haline gelerek Diatta ailesiyle, köyüyle ve yerli diliyle olan kültürel ilişkilerini gevşetmiştir. Melezleşmiş, göç etmiş, bir ulusunun olmadığını öğrenmek zorunda olan bir Avrupalı Afrikalıdır. Fransızların ihanetinin açık kanıtıyla karşılaştığında, Fransızlara karşı Afrikalılarla aynı saftadır, ancak artık çok geç kalmıştır. Geleneksel bir filmde Diatta ve Yüzbaşı Raymond çatışmanın arabulucuları olurlar, böylece bir adalet savunucusu ve bir kurtarıcı olan bireyi onaylarlardı, ancak bu film bu anlatı geleneklerini yinelemekle değil, onların yanlış olduğunu göstermekle ilgilidir. Gerçekten de bu alegorinin birçok katmanı arasında önemli bir tanesi, Gramscici terimlerle, uzlaşmanın bozulmasıyla ve uzlaşma girişimlerine destek olan gücün iç açıcı olmayan imgeleriyle ilgilenir. Ancak izleyici için öykü kayıp değildir, çünkü film dil aracılığıyla anlaşılabilecek şiddetin, bilgi şiddetinin başka bir biçimini içeren başka bir metin yaratır.

Dil işitmeyi içerir ve diğer askerler gibi Diatta da kendi dilsel yeteneklerine rağmen eleştirel olarak duymada ve yargıda bulunmada bazı güçlükler yaşamıştır. Dille ilgili çok sayıda yanlış anlamanın ironik boyutları vardır. Diatta'dan Amerikan İngilizcesini Fransız subaya tercüme etmesi istendiğinde, zekice Fransızlara yönelik bütün aşağılamaları, özellikle de Amerikalı subayın Fransa'nın imparatorluğunu kaybettiği yorumunu tercüme etmez. Bu epizot bağımlı insanların kendi tabi konumlarının tamamen farkında olduklarını ve uzlaşmazlığı ifade etmek mümkün olduğunda kendilerine yarar sağladıklarını gösterir. Diatta Fransız diline ve kültürüne dair bilgisini sömürgecilerin kültürel sınırlılıklarını başlarına kakmak için ve aynı zamanda da Fransızların gözünde kendisinin diğer askerlerden farklı olmadığı riskli konumuna kendi körlüğünü göstermenin bir aracı olarak kullanır.

Onun rolü bilgisine rağmen arkadaşlarından daha iyi durumda olmadığını gösterir. Arkadaşı ve dostu kabul ettiği Yüzbaşı Raymond Afrikalılara karşı taraf tutmaya zorlandığında ve sonuçlarından korktuğu için, Diatta'yı askerlere taleplerinden vazgeçmeyi öğütlemeye zorladığında, Diatta'ya ihanet edilir. Çeşitli tercüme hataları örnekleri aracılığıyla, Fransız ulusal kültürünün sonunda Diatta'nın önemli kitaplara, bestelere ve filmde ırkçılıkla, faşizmle ve sömürgecilikle lekelenmiş olarak ifşa edilen, ama filmde hiç görünmeyen Fransız eşine yazdığı aşk mektuplarına yaptığı yatırımın romantizmden başka bir şey olduğu gösterilir.

Filmdeki birçok dil arasında ulusların ve kültürlerin ayrılığını ve Afro-Amerikalılar ile Afrikalılar arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri dramatize etmenin bir yolu olarak Amerikan İngilizcesi de bir rol oynar. Diatta ile Amerikalı askerin arasındaki konuşmada, Diatta'nın Detroit'i ve cazı bildiği gösterilir; ancak iki insan arasın-

daki fazla resmi konuşma iki tarafın da karşılaştıkları politik koşulları anlamada sınırlı oluşlarını ortaya koyar.

Sömürgeci ile sömürgeleşmiş arasındaki dilsel/kültürel/politik bölünme sömürgecilerin sürekli çevirmene gereksinim duymalarında da çok açıktır, çünkü onlar tek dil bilirler (sömürgeleştirdikleri insanların dilini öğrenmek için çaba göstermezler). Çevirinin rolü bir dilden diğerine yorum yapmaktan çok daha fazlası anlamına gelir. Sembène'nin filminde çevirmen bir kültürel aracı anlamını üstlenir ve bir yandan kültürel bilgi ve dilsel boyun eğmeyle ve diğer yandan da farklılığa dair bir bilinci oluşturmada dilin potansiyeliyle ilgili çok sayıda soruyu gündeme getirir. Sembène'nin filmlerinde dilin işlevi üzerine yazısında Philip Rosen şunları ileri sürer:

> Dilsel yetenek iki uçlu ve diyalektiktir. Kaçınılmaz bir şekilde mekansal ya da dilsel yolculuk yapmış olanlar bir biçimde kendi ayrıcalıklarını amaç dışı kullanıp körleşebilirler. Sonuç olarak onlar anlatıyı motive eden kilit güçlerin bazılarından ayrılırlar ya da onlara karşı olurlar. O güçler az konuşan bir halkın gereksinimleriyle ilişkilidirler. Onların sessizlikleri ve hatta anlaşılmazlıkları hem politik baskının bir işareti hem de ayrıcalıklı reddin, dilin ayrıcalıklarının reddinin bir biçimi olabilir.[44]

Bir anlamda Diatta akıl hocası yüzbaşı gibi olmuştur ve böylece farkında olmadan bir hain değilse de politik olarak güçsüz olma tehdidinde bulunur. Bu durum geleneksel aydının sömürgeciyle özdeşleştiği, geçmişe gerilediği ya da karşı-şiddetin biçimlerine kalkıştığı bir durumla karşılaştığında çok açıktır. Dili ve temsili mücadele araçları olarak kabul etme olasılığı yalnızca güç bela anlaşılır ve sürekli bir eleştirel anlayıştan çok anlık hayatta kalma açısından görülür. Askerler generali serbest bırakmayı kabul eden ve zaferlerini kutlayan ve onun vaatlerinin onların taleplerini kabul etmenin bir işaretinden çok yalnızca bir kaçmasının ve kurtulmasının bir aracı olma olasılığını akıllarına getirmeyen askerler tarihlerini hâlâ anlamadıklarını ve yinelemeye mahkum olduklarını gösterirler; ancak belleğin yaratıcılığı aracılığıyla öykü anlatma edimi bu "başarısızlığı" "pedagojiye" tercüme etmeyi hedefler. Özellikle de "uyanışın" doğası negatiflikten, "sömürgeci egemenlikten ayrılmaktan" daha fazlasını içerir ve "pozitif bir mantığa sahip güçlerin açık alanında" meydana gelmek zorunda kalacaktır.[45]

Dahası, filmin dillerden bahsinde, dilin başka bir biçimi açık hale gelir: sinema dili. *Le Camp* sinemasal temsilin egemen biçimlerini eleştirel bir şekilde sorgular, karakterlerin davranışlarının da-

[44] Rosen, "Nation, Inter-nation, and Narration," s. 34.

[45] Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), ss. 132-33.

yandığı bilginin biçimlerine dikkat çeker. Jean-Luc Godard'm filmlerinde olduğu gibi, klasik anlatı biçimlerini, onun metinlerarasılığını ve "yansıtıcılığını" reddetmede maddi bir hedef olan avangard sinemasal metin anaakım sinemanın yarattığı anlatı hazzını yok etmeye çalışır. Sembène'nin gösterdiği yönlerde açıkça görebileceğimiz gibi, metinsel analizin bu tarzı kaçınılmaz olarak etnografyanın tehlikeli biçimlerine ve popüler kültürün hegemonya-karşıtı ve melez boyutlarının iyimser övgülerine bir meydan okumadır.

Dilin farklı düzenleriyle ilgilenirken film sessizliğin rolünü eleştirel bir konumla birleştirir. Diğerlerinden ayrı bir karakter olan Pays sözlü dilden yoksundur ve diğer karakterlerle yalnızca jestler aracılığıyla iletişim kurabilir. Konuşamasa da birçok kez askerleri durumlarıyla ilgili uyarmaya çalışır. Sinyal vermesi yoluyla onun Avrupalı faşizm ile askerlerin kamptaki durumu arasındaki benzerlikleri fark edebildiği ve hatta trajik bir sonu önceden görebildiği açık hale gelir. Olayları değerlendirebilir. Ancak filmin kendisi gibi o da felaketi önlemeye çalışırken yalnızca bedenini ve çıkardığı sesleri kullanarak sözlü olmayan şekilde iletişim kurabilir. Onun "sessizliği" bir bağdaşmazlık biçimi ya da iletişim kurmayı reddetme olarak değil, bilgi ve eylemin söylenmemiş biçimleri olarak ifade edilen farklı bir anlama düzeninin göstergesi olarak oluşturulur. Ne de o sonuçta gerçeğin tek sesidir. Ancak Pays konuşmanın varolan biçimlerinin sınırlarının ve gelecekteki insanlar adına kolektif ifadeleri oluşturmak için bilgi olarak konuşma edimlerinin yeni biçimlerini yaratma gereksiniminin bir hatırlatıcısıdır.

Ulus ve Aynılık ile Farklılığın Pedagojisi

İzleyici için bu filmin pedagojisi aynılıktaki farklılığın, aynılık olan gerçeği gizleyen farklılığın ve yeni bir şey olarak farklılığın nasıl araştırılacağı probleminde yatar. Askerlerin ve onların kamptaki yaşamla bağlantılarının kitlesel katliamındaki olayların yinelenmesi, Thiaroye'deki kampın Buchenwald kampına benzemesi, Fransızların aynılığa odaklanan, ancak derin bir farklılığı ortaya koyan retoriği —bütün bunlar statik ve indirgeyici olan düşünce biçimlerinin aptallığının hatırlatıcısıdır. Film sömürge-sonrası analizin kompartımanlaşmış ve ikili düşünceden başka bir şeyleri talep ettiğini gösterir. Gayatri Spivak'ın yazdığı gibi: "Her şeyi Beyaza karşı Siyah içinde çözemeyeceksiniz; Ayrıca Siyaha karşı Siyah, Esmere karşı Esmer vb. meselesi de vardır."[46] Sembène'nin filmi kültürel ve politik zıtlıkları karmaşıklaştırır, dengeleme ya da yok etme girişimlerine karşı farklılığı yeniden düşünmeye zorlar. Liberal hümanist göstermelik eşitlik projesi iyilikseverlik maskesi altında farklılığın dengelenmesini sunar. Ancak Sembène'nin filminde liberal hümanist evrenselcilik re-

[46] Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, and Dialogues* (New York: Routlede, 1990), s. 65.

toriği ırkçılık ve cinsiyetçilik biçimlerine, bunun beraberinde onların doğasında olan hem bedene hem de akla yönelik şiddet biçimlerine bel bağlayan Avrupa milliyetçiliğini gizleme olarak teşhir edilir.

Sembène'nin filmlerinde ulusun rolü çok-başlı yılandır. Ulus başlangıçta sömürge egemenliğini yıkmak için sömürge-karşı mücadelelerde, "birliğin, özerkliğin ve topluluğun gücünün bir göstergesi....politik modernleşme ve bu nedenle de özgürlüğe ve kendi kaderini belirleme hakkına giden kaçınılmaz yolda gerekli bir araç" olarak işlev gördü. Bununla birlikte Michael Hardt'ın ve Antonio Negri'nin sorduğu gibi:

> Ancak bu özerk, kendini merkeze alan bir gelişmeye dair milliyetçi düşün karşıtı dünya pazarının uyguladığı kontrol değil midir? Sömürge-karşıtı ve anti-emperyalist mücadelelerin milliyetçiliği etkili bir şekilde ters yönde işlev görür ve özgürleşmiş ülkeler kendilerini uluslararası ekonomik düzen içinde bağımlı konumda bulurlar.[47]

Bu nedenle egemenliğin farklı bir biçimi açık hale gelir. "Ulusal kurtuluşun" eski biçimleri folklor içinde arka plana düşer. *Le Camp* Afrika tarihine bakışında, Philip Rosen'in bu filmin ulus-içi boyutları üzerinde vurgusunda belirttiği gibi, ulusun inşası ve selameti sorununu karmaşıklaştırır:

> Sömürgeleşmiş Sahra-altı Afrika'sının perspektifinden, ulusal yurttaş görüşü modern devrimci politikaların kökenindeydi. Aynı zamanda ülke içi ve uluslararası ekonomik, askeri, kültürel ve yönetişimsel akımlarla ilişkili kendi modern iktidar ve sermaye merkezleriyle ulus-devlet sömürgeciliğin mükemmel politik 'dili,' türü ve/veya 'teknolojisiydi.'[48]

Fransız ve Afrikalı aydınlarla ilişkili olarak, Fransız yüzbaşı ile Afrikalı çavuşun yazınsal kültüre hayran olmada aynı insani ilgiyi paylaştıkları ortaya çıkar. Ancak sonunda bu insanlar ironik bir şekilde Aydınlanma aklını ve bireysel aracılığı sözde desteklediklerı halde, kendi egemenliklerine karşı olan herkesi yok etmek için etkin bir şekilde devlet gücünü kullanan güçler tarafından ayrılırlar. Aydınlanma kültürü son tahlilde sömürgeciler için bir engeldir. Onlar Fransızı dışladığı ve akıl adına sömürgecilere direnen Afrikalıları katlettiği için sömürgeciliğe nefretlerini ifade ederler.

Fransız için görünmez ama filmin izleyicileri için açık olan diğer farklılıklar arasında dinsel farklılıklar vardır. Bir tanesi Mekke'ye dua etmeye giden insan grupları tarafından gösterilir. İslam'a inananlar kendi gruplarını oluştururlar. Çavuş Katolik'tir.

[47] Hardt ve Negri, *Empire*, ss. 132-3.
[48] Rosen, "Nation, Inter-nation, ve Narration," s. 52.

Ayrıca geçmişten kalan, yerli, ritüel uygulamalar vardır: palmiye şarabının bir bölümünü içmeden önce yere dökmek, koyunun ayinsel öldürülüşü, erkeklerin "zafer" dansları ve Afrikalıların konseylerindeki yerleşmiş söylem tarzları. Bu film kamptaki olanaklarla subayların kulübü, askerler ile Fransız subaylar arasındaki karşıtlık aracılığıyla Fransızlar ile Afrikalılar arasında daha fazla görsel farklılık oluşturur. Filmin Fransızlar ile Afrikalıların aynı çıkarlarla savaşta olduğuna dair Fransız düşüncesine saldıran askerler arasındaki farklılıkları da gösterdiğine şüphe yoktur.

Afrikalı askerler ilk gösterildiklerinde Amerikan askeri üniformaları içindedirler. Onlar daha sonra bunları Fransız sömürge üniformalarıyla değiştirmek zorunda kalırlar. Bu durum onların Avrupa'dan Afrika'ya statülerindeki değişimin bir işaretidir ve çavuşun sorunları üniforması ve İngilizce konuşma yeteneğinin bir sonucu olarak Amerikalılar tarafından yanlışlıkla Amerikalı sanılmasıyla başlar. Üniforma değiştirme konusu filmin izleyiciye sonuçta Afrikalıların yineleme ve değişimle ilgili kafa karışıklığıyla ilişkili olan yine kafa karıştırıcı aynılık ve farklılık meselesinin ipuçlarını verdiği başka bir yandır. Filmin —Amerikan ve Afrikalı— üniformalara dikkati alegorik olarak Afrikalıların kimliğini sorgulamasına dikkat çekmeye hizmet eder: Bir Afrikalı olmak ne demektir? Kimliğin aldatıcı boyutları nelerdir? Bu aldanımlar nasıl ve hangi amaçlarla teşvik edilir?

Afrikalı üniformalara geri dönerek, askerler kendi durumlarını daha uygun bir değerlendirme konumuna geri mi dönerler, yoksa bu da başka bir aldanım mıdır? Hepsinden önemlisi, aynılık ve farklılık sorunu filmin tarihi görsel işleyişiyle ilgilidir. İzleyiciye Buchenwald'ı hatırlatan görüntüler sunulur: Pays'ın miğferi, dikenli tellerin yakın-çekimleriyle kampın görüntüsü, Pays'ın bakış açısından nöbetçi kulelerinin yinelenen görüntüleri. Ve böylece şu sorular ortaya atılır: Thiaroye Buchenwald'dan, Fransızlar Almanlardan, faşizm sömürgecilikten ne kadar farklıdır ve yeni-sömürgecilik altında durum ne kadar farklıdır?

Bir anlamda, farklı Afrika ülkelerindeki kökenlerine rağmen, askerler benzer bir durumu paylaşırlar —Afrika toprağından ayrılmak, Avrupa'da hapsedilmek ve Avrupa'da yaşadıklarıyla aynı görünen— ama olmayan —bir duruma geri dönmek. Aynılık konusu aynı zamanda, farklı amaçlara yönelik olsa da, bütün askerleri "aynı" – çocuk gibi, dünyadan habersiz, ancak potansiyel olarak sorun çıkarıcı (Fransızlar savaş hazırlığında olan Afrikalıları komünist diye açıkça karalar) – olarak gören Fransızların yararına işlev görür. Ancak *Le Camp*'ın askerlerin —Diatta, Diarra, Niger, Pays, Congo, Oubangui— Fransızlar farklılıkları görmese de, doğdukları

ülkeler, dinleri, eğitim düzeyleri, dilleri, toplumsal sınıfları, meşgaleleri ve davranışları açısından farklı olduğunu göz önüne serdiği açıktır.

Askerlerin durumunun maddi koşulları —dikenli tellerin arkasında olmaları, kendilerine ödetilen diyete rağmen savaş esiri muamelesi görmeleri, paralarından mahrum ve değiş tokuşta aldatılmış olmaları— da tarihin eleştirel analizinin zorunlu bir bileşeni olarak aynılığın ve farklılığın sorgulanmasına davet etmek için tasarlanır. Bu film sürekli olarak Afrikalılar ile Fransızlar arasındaki mücadelenin ekonomik boyutlarına, ekonomik ve politik egemenlik arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Paranın değeri düzeyinde, Fransızlar Afrikalılara sundukları değiş tokuş oranı ile resmi değiş tokuş oranı arasında çok az fark olduğunda ısrar ederler. Bu dengeleme edimi Fransızlar için Afrikalıların değerinin yalnızca insanları sömürme ve askerlerin işgücünün değerini en düşük ortak paydaya indirme meselesi olduğunu vurgular. Film sonunda insanların nasıl ekonomik olarak sömürüldüğüne odaklanırken, para, değiş tokuş ve değer üzerine vurguyu emperyalizm ve sömürgecilikle ilişkilendirir, katı bir şekilde ekonomik analizden kaçınır, ancak ekonomik değiş tokuş sorunları ile varolan düzenin işlev görmesinin ayrılmaz parçası olan toplumsal, kültürel ve politik koşullar arasında ilişki kurar.

Gramsci de kendi deyimiyle "ekonomizme," bireylerin, grupların ve olayların "mekanik nedenlere" indirgermesine, yani katı bir altyapı-üstyapı modeline sıkıca bağlı olan ve ekonomiyi altyapıya ve kültürü de üstyapı alanına gönderen Marksist ekonomizmin indirgeyici biçimleriyle ilişkili determinizmin acımasızlığına karşı mücadele etti. Gramsci politikayı tarihin bakış açısından tartışırken, özellikle de ekonomik olan ile kültürel/politik olan arasındaki çeşitli bağlantıları teşhis etmenin önemini vurgularken ve farklı nedenler ve sonuçlar arasında ayrım yaparken şunları yazdı:

> Tarihsel-politik analizde yaygın bir hata organik olan ile konjonktürel olan arasındaki doğru ilişkiyi bulamamakla ilişkilidir. Bu da nedenleri aslında dolaylı olan etkenleri doğrudan etkenler olarak sunmaya ya da doğrudan nedenlerin yalnızca etkili nedenler olduğunu iddia etmeye neden olur. İlk durumda 'ekonomizmin' aşırılığı ya da öğretisel gösteriş, ikinci durumda ise 'ideolojizmin' aşırılığı vardır. İlk durumda mekanik nedenlere aşırı değer verme ve ikinci durumda ise iradeci ve bireysel unsurun abartılması söz konusudur.[49]

Bu filmin alegorisi aynı deneyimleri tekrar ve tekrar yaşamaya ve bir kolektivitenin yaratılmasını önleyen engellere, eğer varsa, alternatiflerin ne olduğunu sormaya bağlıdır. Acemi askerlerin başka bir bölümü Afrika toprağına geri dönüşte karaya ayak basan

[49] Gramsci, *SPN*, s. 178; bkz. *Quaderni*, cilt 3, ss. 1560-1.

Senegalli askerlere bakmak yerine, Avrupa'ya doğru yola çıkarlar, böylece yineleme görüşünün güçlü bir şekilde altı çizilir. Ancak bir fark vardır. Onların ayrılışı yüzbaşının Fransız karısına alması için Diatta'ya söz verdiği kahve torbasını taşıyan ve sessizce ayrılan askerleri izleyen Bintum'un bakış açısından görülür. Alegori tarzını kullanarak Sembène geçmişten ve şimdiden görünüşte farklı bir dizi unsuru bir araya getiren bir anlatı lehine sıkı bir şekilde oluşturulmuş anlatıya direnmiş görünür. Askerlerin kendi durumlarını anlamada başarısız olmaları, filmin odağının bildik bir erdemli başarı anlatısı üretmek değil, izleyicinin başarısızlığın anlatısıyla ilgilenme, bu başarısızlığın doğasını sorgulama ve daha da fazlası, şimdide ve gelecekte "zaten kolektif olan ifadeleri" kabul etme olasılığını yaratma kapasitesi olduğunu akla getiriyor gibidir.[50]

Sonsöz

Uzlaşma, iç rahatlatıcı an yoktur —film boyunca sunulan matemin tesellisi hariç. Telafi edici edim yoktur, ancak olaylardan öğrenme olasılığı vardır. Bu film çok büyük oranların bir pedagojisidir. Filmin alegorik yöntemi farklı kültürel ve politik zeminleri —yeni tipte aydınların ve kolektif yaşamın yaratılması olasılığını, tarihselleştirmek için bağımlı insanların yaşamını etkiledikleri haliyle indirgeyici biçimlerin bir eleştirisini, belleğin gücünün incelenişini, aynılığı varsaymanın, yinelemeyi yanlış tanımanın politik içerimleri içinde bir deneme yazısını, ulusa ve egemenliğin yeni uluslararası biçimlerine dair değişen anlayışların bir öyküsünü ve örneğin melodramın folkloruna meydan okuyan yeni bir film-yapımı içinde inceleme yapmayı içerir. Bu film değişimin yararına, ortaya koyduğu sorunlara programatik yanıtlar sağlamayan, bunun yerine "kendinden geçme ya da kriz aracılığıyla, insanların kaybolmuş olan hayalleri olarak kolektif ifadeleri oluşturmak için gerçek zümreleri bir araya getiren bir topluluğu yaratmayı"[51] öneren bir sinema biçimini üretir.

[50] Deleuze, *Cinema2*, s. 224.
[51] Deleuze, *Cinema2*, s. 224.

3

Althusserci Uğrağa Yeniden Dönmek
Deborah Philips

İdeoloji kavramı 1970'lerde bütün sol kültür çevrelerinde bir tartışma alanıydı. Politik gruplar, kültürel incelemeler, dergi sayıları içinde ve film eleştirmenleri ve uygulayıcıları arasında tartışılan bu kavram konferansların ve toplantıların moda sözcüğü ve çağdaş Marksist düşüncenin kaçınılamaz konusuydu.

Bu tartışma Louis Althusser'in kilit bir yazısı etrafında yapıldı: ilk olarak 1970'te Fransa'da yayımlanan ve 1971'de İngilizce'ye çevrilen "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları."[1] Cezayir'de doğan ve Paris'te École Normale Supérieure'de eğitim alan Althusser 1960'ların ortalarında önde gelen Marksist bir filozoftu. Althusser, Marx'ın bu kavramı kullanmasındaki belirsizliği inceler ve ideolojiyi bir "yanlış bilinç" biçimi olarak anlamak yerine, ideolojinin toplumsal pratiklerin *maddi* dizisi olduğunu, yani canlı kültürel pratikler içinde maddi biçimleri üstlendiğini ileri sürer. Bu yazıyı Marksist düşünce için bu kadar önemli hale getiren yan, kavramın klasik Marksist okunuşuna karşı çıkmasıdır ve bu karşı çıkış Jean-Paul Sartre'ın ya da Frankfurt Okulu'nun yazılarında da açıktır. Althusser'in geçmişi Marksist düşünceyi, bu kavramın her basit açıklanışına meydan okumak için o dönemde Paris'te çok etkili olan yapısalcı düşünceyle bir araya getirdi.

Althusser'in ideoloji üzerine veciz alt-başlıkların olduğu yazısı yoğun bir felsefi incelemeledir, ancak bu yazıyı kültürel temsil sorunlarıyla ilgilenenler için çok önemli yapan yan, kavrama dair anlayışta bir değişikliği öne sürmesiydi. Yazının başlıca formülasyonu ideolojinin kapitalizmin hayali ilişkilerini "gerçek" haline getirmesiydi —yani ideolojinin maddi biçimler içinde formüle edilmesi, dolaşması ve yeniden üretilmesiydi. Yazı kendisini notlar biçiminde sunar ve bu tezin kökleri Marx'ın *Kapital*'indedir ve sürekli ona gönderme yapar. Bu tez üretimin maddi koşullarının, sermayenin, üretimin, tüketimin, ücretlerin ve işgücünün birbirine kenetlenmiş sisteminin nasıl yeniden üretildiği ve ideoloji kavramının bu sistemin işleyişinde nasıl merkezi hale geldiği sorunuyla ilgilidir.

[1] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatus: Notes Towards an Investigation," *Lenin and Philosophy, and Other Essays* içinde, çev. Ben Brewster (Londra: New Left Boks, 1971), ss. 127-86 (*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2. Basım, 2006).

Yazının tezi Marx'ın *Kapital*'de taslağını çıkardığı bir kapitalist ekonomi yapısını analizinin doğrudan geliştirilmesidir. Marx kapitalist sistemi bir toplumun bir ekonomik temelden (üstyapıyı [Althusser için "son kertede"] belirleyen altyapıdan), kurumlardan ve kültürden oluşan bir model olarak formüle etmişti. Gramsci'den (Gramsci'nin uzlaşmayla yönetim ile baskı yoluyla yönetim arasındaki ayrımını benimseyerek) ödünç aldığını kabul eden Althusser üstyapının iki düzeyini tanımlar. Birincisi olan "Devletin Baskıcı Aygıtı" (BDA) devletin doğrudan politik ve yasal baskı kurumlarından oluşur (bunlar hükümet kurumlarını, polis gücünü, orduyu, yargı ve cezaevi sistemini içerir). Açık rıza aracılığıyla işleyen başka bir düzey vardır ve Althusser buna "Devletin İdeolojik Aygıtı" (DİA) der. Bu düzey din, (medya dahil) kültürel yaşam ve eğitim gibi isteyerek katılman kurumlar yoluyla dini, etik, politik ve kültürel ideolojilerin üretimi aracılığıyla bir ideolojik uzlaşmayı ortaya çıkarır. Bu iki düzey birlikte egemen sınıfın yararına devlet iktidarının sürmesine ve statükonun devam etmesine hizmet eder. Kamu alanında işleyen tek bir Devletin Baskıcı Aygıtı olduğu halde, özel (sivil toplum anlamında özel) alanda işleyen çok sayıda Devletin İdeolojik Aygıtı vardır ve bu nedenle onlar politik olarak görünmezler. Bunlar kişisel ve tamamen farklı görünen, ancak birlikte bir egemenliği (ya da "egemen ideolojiyi") desteklemeye ve egemen düzenin "doğal" ve birleşik olarak göründüğü (Gramsci'nin terimiyle) bir hegemonyayı sürdürmeye hizmet eden ideolojinin biçimlerini organize ederler. Althusser bu ilkeyi şu başlık altında formüle eder: "İdeoloji Bireylerin Gerçek Varoluş Koşullarıyla Hayali İlişkisinin Bir 'Temsilidir'".[2] Varoluşun gerçek koşulları kapitalist bir toplumda sömürü ilişkileridir ve ideoloji egemen sınıf ve kapitalist sistem çıkarına bu ekonomik temeli yeniden üretmeye hizmet eder.

DİA'ların ideolojik aracılıkları bu nedenle bireylerin dünyayla "gerçek" (ekonomik) ilişkilerinin bir çarpıtılmasını sunar; ancak bu "ideolojiler" yeni bir "gerçeklik" olarak anlaşılır (ve Althusser'in yazısının en tartışmalı yanlarından biri budur); yani bunlar maddi biçim alırlar. Örneğin "adaletin" ideolojisi soyut bir kavram olabilir, ancak mülkiyete saygı ve egemen düzene sadakate dair yasal talepler cezaevi hücrelerinin ve mahkeme salonlarının gerçek tuğlarında ve harcında maddileşirler. Bu sav kavramın kullanımında önemli bir değişimi gösterdi; klasik Marksist formülasyon içinde ideoloji kapitalist üretim tarzını devam ettirmeye hizmet eden aldatıcı fikirler sistemi anlamına gelmişti.

Althusser için ideoloji ritüelin yinelenmesi, gündelik yaşamın "canlı pratikleri" aracılığıyla yeniden üretilir. Althusser'e göre ideoloji kaçınılamazdır (ve bu da birçok Marksist düşünürün kuramda

[2] Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatus," s. 162.

başarısız olmasının nedenlerinden biriydi): herkes ideolojik konumlar içinde yaşar ve onları yeniden üretir, okullara ve kolejlere gider, aileler içinde yaşar ve ticari malları, kültürü ve medyayı tüketir. Althusser üstyapının ideolojik düzeyinin "son tahlilde" ekonomik temel tarafından belirlendiğini ileri sürer, ancak bu düzeyin "göreece özerkliğe" sahip olduğunu, yani ideolojinin ekonomik temelin doğrudan bir yansıması olarak anlaşılamayacağını ve DİA'ların işleyişleri aracılığıyla yeniden üretildiğini ve ona aracılık edildiğini iddia eder. Althusser'in tezinde eğitim sistemi ticari malların üretimi için gerekli olan yetenekleri öğretmek için kısmen altyapının gereksinimlerine göre yapılandırılır. Ancak istihdamın ve toplumsal olarak (okuryazarlık ve matematik becerisine sahip olmak gibi) varlığı sürdürmenin gerektirdikleriyle birlikte, çocuklar "uslu olmaya" dair kurallar ve değerler sistemi içinde eğitim görürler ve bu nedenle egemen ideoloji içinde eğitilirler.

Kültürün, medyanın ve eğitimin Althusser'in ideoloji analizi için merkezi oluşu onun kuramını yüksek eğitimle ve özellikle popüler kültür ve medya analiziyle ilgilenenler için çok uygun hale getirdi. Althusser maddi ve ekonomik ilişkileri gizleyen yanlış düşünceler sistemi olarak ideoloji kavramını, ideolojinin deneyimimizi ve dünyayı algılamamızı gerçekten oluşturan sistem olarak değiştirmişti ve bu da birçok solcu akademisyenin benimsediği bir kuramsal gelişmeydi.

Onun düşüncesinin (birçok Marksist düşünür için onaylanması çok zor olan) anti-hümanist yanı "özne" (subject) kavramı üzerine odaklandı (bireyin hem ideolojik yapının süreçlerine tabi olduğu [subject to] hem de kendi yaşamının öznesi [subject] olarak anlaşıldığı bir kelime oyunu). Bu Lacan'ın psikanalitik görüşlerinden alınan ve özgür irade potansiyeline inanan klasik Marksistler için onaylanması sorunlu bir kavramdı. Öznelliğin yapılarına yönelik bu ilgi daha sonradan çoğu feminist olan ve Freudyen psikanaliz kuramıyla ilgilenen birçok Marksist düşünür tarafından geliştirildi. "Özne" kavramı feminist kuram ve film ve kültürel incelemeler alanındaki feminist çalışmalar için merkezi hale geldi.

Althusser için ideolojinin en önemli işlevi, ideolojinin insanları tek tek "özneler" olarak sınıflandırma ve böylece kapitalist bir toplumun sınıfsal temelini gizleme ve dünyadaki yerimize dair duygumuzu çarpıtma tarzıydı. Bizlerin bireysel bilinci ve tercihi olan özgür özneler olduğu fikri Althusser'e göre kendi içinde bizi kendi kararlarımızın ve potansiyelimizin ekonomik ve sınıfsal belirleyenlerini anlamaktan alıkoyan ideolojik bir inşadır. Althusser kendimizi özne olarak kabul ettiğimiz bu işleme "çağırma" der; "Hey – sen oradaki" sloganının olduğunu ilan panosuna (ya da Althusser'in

verdiği örnekte caddede çağıran polise) cevap olarak kabul etme edimi ideolojik bir çağırma işlemini oluşturur. Bu çağırma aracılığıyla insanlar kendi ideolojik doğalarını kabul etmeksizin ideolojik pratiklerin içine ya da arasına sokulurlar. Toplumsal pratikleri "doğal," "kaçınılmaz" ve değiştirilemez olarak kabul edilmesi ideolojinin içinde tuzağa düşmektir; bu ideolojik inşaları anlamanın ve meydan okumanın tek aracı "gerçeğe," yani ekonomik ve sınıfsal ilişkilere, kültürün ve toplumun yapılarına dair kuramsal bir anlayışa (Althusser dikkatli bir Marksist analizi kastederek "bilimsel" terimini kullanır) sahip olmaktır.

Yerleşik (kapitalist) düzenin kuralları ideoloji aracılığıyla sunulur, onaylanır ve yeniden üretilir. İdeoloji alanı bu nedenle sınıf mücadelesinin çok önemli bir alanı haline gelir; Althusser'in "teorik pratik" anlayışı düşünceler arenasındaki mücadelenin açık bir şekilde kapitalizme karşı savaş için işyerinde haklar, ücretler ve eşitlik için mücadele gibi kampanya konuları kadar merkezi olduğunu öne sürdü. Marksist aydınların politik mücadelenin öncüsü olduğu tezini kanıtlamak, Mayıs 1968'in ardından Paris'te ve Amerika'nın ve Avrupa'nın her yerindeki politik ve savaş-karşıtı öğrenci eylemlerinin yaşandığı hararetli günlerde üniversitelerde çalışan birçok solcu akademisyen için cazipti.

Althusserci düşünce bir dönem Britanya'da Marksist aydınların bir kuşağı tarafından benimsendi ve onlar arasında lisans (üniversite) eğitimini kültür ve medya incelemeleri alanında yapmış olan ilk mezunlar vardı. Bu Mayıs 68'in politik eylemini doğrudan yaşamış, yanı sıra aralarında Barthes'ın, Althusser'in, Kristeva'nın ve Lacan'ın da olduğu Paris'teki entelektüel düşünürlerden ve tartışmalardan bilgilenmiş çok genç bir kuşaktı. Mayıs 68'in etkisi aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, eğitimin hiyerarşik yapısının ve medyanın direnişi temsil etmesinin akademinin hem içinde hem de dışında ateşli bir tartışma konusu olduğu Fransız entelektüel hayatının etrafındaki bir odağı içerdi. Althusser'in tezleri, eğitim ve kültüre vurgu yapmasıyla birlikte, o dönemin Marksist akademisyenlere çok cazip gelmişti, çünkü bu sayede akademi içinde kendi önemlerini ve politik yerlerini haklılaştırdılar ve kuramsal modelleri geliştirme girişimini politik eylemcilik olarak onaylattılar.

Althusser'in bireyin bir ideolojik inşa olduğunu iddia etmesi ve insanın ideolojik sınırlamalardan özgür olmayacağını ima etmesi politik çevrelerde yaygın bir tartışmaya ve bazı önemli Marksist düşünürlerin öfkeli yanıtlarına neden oldu. İdeolojinin kendi özerkliğinin olduğuna dair Althusserci konum ve temsilden *başka* bir şeyin olmadığı iması (ve dilinin muğlaklığı) birçok materyalist düşünürü sersemletti. Bunlardan önemlisi E. P. Thompson'du. Thompson'un adı

Teorinin Sefaleti[3] olan kitabı teorik pratiğin politika olduğunu savunanlara meydan okudu; başlıktaki "teori" açık bir şekilde Althusser'in savunucularına yöneltildi. Thompson ateş püskürerek şunları yazdı:

> Bu özel garabet (Althusserci lik – ç.) özel bir toplumsal *tabakaya*, burjuva *lümpen entelejensiyaya* saplanıp kaldı: Amatörce entelektüel hazırlaklarıyla açık saçmalıklar ve *pratik* karşısında silahsız kalan ve karşı karşıya geldikleri ilk skolastik düşüncenin ağı içinde felç olan arzulu entelektüeller; ve *burjuva*, çünkü onların çoğu devrimci olmayı istediği halde, entelektüellik ile pratik deneyim arasındaki dolaşımı kesintiye uğratan özel bir 'konjonktürün' ürünüdürler.[4]

Bu öfkeli sözler teoriden çok teoriyi benimseyenler kuşağına bir saldırıdır. Thompson isimler vermez, ama onun burada o dönemde saldırdığı, bu tarihsel "konjonktürün" entelektüelleri, "lümpen entelejensiyadır" ve bunların arasında Komünist Parti üyeleri, Troçkist gruplar, Birmingham Centre for Cultural Studies (Kültürel Çalışmalar Merkezi) ve History Workshop'un (Tarih Atölyesi) mensupları ve *Screen* ile *Screen Education* çalışanları vardır. Onun saldırdıklarından Rosalind Coward ve John Ellis de muaf değildir. Bu yazarlar *Language and Materialism* (*Dil ve Maddecilik*)[5] adlı kitaplarında Althusser'in, Lacan'ın ve Fransız göstergebilim kuramlarını savunmuşlar ve bu kitap felsefi ve entelektüel savları olan her Marksist için kilit bir kitap haline gelmişti.

"The Poverty of Theory: or an Orrery of Errors," adıyla ve savıyla kasıtlı olarak kışkırtıcı ve kavgacıydı. Thompson denemeler dizisine Marx'tan uyarı niteliğinde bir alıntıyla başlar: "Yanlışı çürütmeden bırakmak entelektüel ahlaksızlığı cesaretlendirmektir." Açık bir dokundurmayla Althusserci düşünce o yanlışlar arasındaydı ve Thompson onu çürütmeyi kendi sorumluluğu olarak görüyordu. Aklın gücüne sarsılmaz inancı olan Marksist bir tarihçi olmasından ötürü Thompson'un iğneleyici saldırısı tamamen tarihin değerine ve rasyonelliğe bir saldırı olarak gördüğü düşünceye yönelikti. O, Althusserci düşünceyi "Marx'tan daha Marksist olma iddiasında olma" olarak tanımlar. Althusser çevresi ve çok sayıda savunucusu "tarihsicilik"[6]

[3] E. P. Thompson, *The Poverty of Theory & Other Essays* (Londra: Merlin Press, 1978) (*Teorinin Sefaleti*, çev. A. Fethi Yıldırım, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1994).

[4] E. P. Thompson, "The Poverty of Theory: or an Orrery of Errors," *The Poverty of Theory & Other Essays* içinde, s. 195.

[5] Rosalind Coward ve John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977) (*Dil ve Maddecilik*, çev. Veysel Kılıç, İstanbul, Toroslu Kitaplığı, 2008).

[6] Thompson, "The Poverty of Theory," s. 194. Tarihsicilik metinlerin kendi tarihsel bağlamları içine yerleştirilmiş söylemler dizisi olarak incelenmesidir.

üzerine aşırı bir saldırı başlatmıştır. Kitabına önsözde Thompson kendi Marksist düşünürler kuşağı ile daha sonraki sol entelektüeller kuşağı arasındaki mesafeden duyduğu acıyı anlatır ve önceki kuşaktan pek çok kişinin hissettiği şaşkınlığı ve korkuyu ifade eder:

> Bu Solun büyük bölümü bizim tezlerimizi istemiyor ve bizim bağlanmış olduğumuz akılcı, özgürlükçü ve eşitlikçi ilkelere ters düşen düşünceler, tutumlar ve pratikler geliştiriyordu. Biri tez sunsa, biri yanıt veriyordu, ama tezle değil, etiketlerle ('ahlakçılık,' 'ampirizm,' 'liberal yanılsamalar') ya da çoğunlukla bir sonraki tezi engelleyen biyolojik bir reddetmeyle (kuşak farkı).[7]

Thompson yazısı boyunca belirttiği gibi gerçekten Althusser ile uğraştı; "Ve sonunda *karşılık verdim*."[8] Ancak onun zekice ve heyecanlı tezi sonunda soyut bir "akıl" kavramına başvurur; Thompson öznellik kuramları üzerine yeni bir vurguyu kabul etmeye hazır ya da istekli değildi. Feminist kuramın ve psikanalitik düşüncenin Marksist düşünce üzerindeki artan etkisi bu alanı ampirik akıl yürütmeye eski sol inanıştan uzaklaştırmıştı.

Dil ve Maddecilik bu tartışmada ilk yayımlanan kitaplardan biri ve önemli bir müdahaleydi, çünkü akademinin dışında dil ve psikanaliz etrafındaki ve Avrupa politikaları içindeki teorik gelişmeleri işlemeye çalıştı. Kitabın önsözünde Coward ve Ellis Marksist düşünce için ideolojinin önemini okuyucularını kafasına sokar ve teorik doğruluk için önemli iddialarda bulunurlar:

> Dilin ve ideolojinin ifade edilmesi maddeciliğin geliştireceği tek çok önemli alandır. Bunu yapmayı başaramamak 1968'i izleyen yıllarda giderek artan ölçüde hem politik bir eksiklik hem de teorik bir yokluk haline gelmiştir: böylesi bir yokluk son on yılda Avrupa'da politik ve entelektüel gelişmeler içinde açığa çıkarılmıştır.[9]

Coward ve Ellis burada açık bir şekilde "ideolojiyi" kitaplarının hemen başında oluşturdukları bir konum olan hem Althusser'i hem de Lacan'ı okumanın biçimlendirdiği bir kavram olarak kullanırlar. Onların şiarı şudur: "İlk dönem Marksizm'in hâlâ politik gelişmeyi önleyen kaba ekonomizmiyle ve onun beraberindeki dogmatizm, idealist hümanizm vb. gibi mekanik versiyonlarıyla savaşmaya yönelik bir girişim."[10] Dil burada kullanıldı: "kaba ekonomizm" ("kaba ekonomizm" görece kibardır, "vulgar Marksizm" o dönemde daha fazla kullanılan başka bir karşılıktı), "dogmatizm," "idealizm" ve "hümanizm" (Thompson'un teşhis ettiği gibi) politik

[7] Thompson, *The Poverty of Theory*'ye Önsöz, s. ii.
[8] Thompson, *The Poverty of Theory*'ye Önsöz, s. iv.
[9] Coward ve Ellis, *Language and Materialism*, s. 9.
[10] Coward ve Ellis, *Language and Materialism*, s. 9.

toplantılarda ve akademik seminerlerde Althusserci projeyi benimsemiş görünmeyenlere yöneltilen küfür terimleri haline geldiler. Her ne kadar çoğu kez aslında Coward ve Ellis'i, Thompson'u, hatta Althusser'i okumamış olanlar tarafından kullanılsa da, "Stalinist" her iki tarafa da yapılan bir suçlamaydı.

Coward ve Ellis'den gelen uyarıların uzlaşmasız tonu bazı durumlarda bu tartışmalara katılanların belirgin özelliği olan kesinliklerin ve politik özgüvenin belirtisidir. Geriye bakıldığında Coward ve Ellis'in tezinde "keşke teori doğru olsaydı, o zaman doğru politika kaçınılmaz olarak arkadan gelirdi" gibi inatçı bir inanç vardır. Pratikte, teorinin soyut doğası ve çağdaş politik temelle ilişkisinin olmaması giderek bir dizi esrarlı tartışmaya olanak sağladı. Barry Hindess ve Paul Hirst'in kitabı onların adlarını anlaşılması güç akademizm ile eşanlamlı hale getirdi.[11] Onların tezleri, anlaşılması güç olsa da, bu dönemde kapitalist ideolojiye karşı mücadelenin geliştirilmesi için çok önemli olarak görüldü. Bu akademik teorinin doğrulanması, hem teorinin hem de pratiğin politik mücadele için gerekliliğine dair Althusser'den alınan bir nokta olduğu halde, teorik mücadele kendi içinde çok kolayca bir amaç haline gelebilirdi.

Bu aslında genellikle yalnızca akademide olanlar için ve onlar arasında da yalnızca çok iyi Fransızca bilenler için mevcut olan bir tartışmaydı. Coward ve Ellis öznenin önemini tartışmaya Barthes'in *S/Z*'de Balzac üzerine yazılarının bir analizinde devam ettiler.[12] Barthes'in çevirmeni[13] ve film ve kültürel analiz konusundaki bu teorik tartışmaların yapanların arasında kilit bir isim olan Stephen Heath (Coward ve Ellis teorik kesinliğin bir modeli olarak ondan çok alıntı yaptı) başlangıçta Fransız yeni romanı üzerine yazdı.[14] Bu tartışmalar kültür, film ve medya incelemeleri içinde süzülür ve ilerlerken, bu tezler başlangıçta daha geleneksel edebiyat eleştirisi disiplini içinde bilendi.

Bu tartışmaların yapıldığı dönemde İngilizcede orijinal Fransız malzemenin çok azı vardı ve teorik üstünlük her zaman orijinale

[11] Hindess ve Hirst, Althusser'i okumalarının ışığında daha önceki kitaplarını gözden geçirerek değiştirdikleri bir kitap yazdılar: Barry Hindess ve Paul Hirst, *Mode of Production and Social Formation: An Auto-Critique of Pre-Capitalist Modes of Production* (Londra: Macmillan, 1977).

[12] Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1976) (*S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, 2006).

[13] Roland Barthes, *Image/Music/Text*, çev. Stephen Heath (Londra: Fontana, 1977).

[14] Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing* (Londra: Elek, 1977).

en son saldırıları okuyanlarla kurulur. Coward ve Ellis'in Althusser'i okuması (ideoloji içinde "özne" bir inşaydı) tartışmanın en çekişmeli parçası haline geldi, ancak bu nokta medyanın ve kültürel temsillerin analizinde geliştirilen önemli teorik zeminleri bir araya getirmede çok önemliydi. Althusser'in "çağırma" kavramı Lacancı "özne" kuramından yararlanmış ve politik ve felsefi tezleri Freudyen psikanaliz kuramının alanı içine sokmuştu. Coward'ın açıkladığı gibi:

> Dilbilimin ve Freudyen psikanalizin bir araya gelmesinin bir sonucu olarak....bu dönem belki de ilk kez ideolojik varsayımlardan kaçınan ve kendi kesinlik düzeyi ve belirgin etkileriyle bir pratik olarak anlamlamayı belirleyebilmiş bir kuramı sağladı.[15]

Bu dönemde yalnızca dilbilim ile psikanaliz bir araya gelmiyor, aynı zamanda feminist ve eşcinsel kuramda da öznellikle ilgileniliyordu. Althusser ve tarih üzerine bu farklı Marksist konumların gelişmesi bağlamında ve toplumsal cinsiyet ve cinsel politikada "temsil kuramları" politik açıdan önemli hale geldi. Yeni ortaya çıkan kültür, film ve medya incelemeleri alanlarının bu tartışmaların şiddetle sürdürüldüğü yerler olması tarihsel olarak kaçınılmazdı. Hem sinema kuramcıları hem de uygulayıcıları film yapımında gerçekçi biçimlerin ve avangardın yararları konusunda (Brech ile Lucács arasındaki tartışmaya dayanan) bir tartışmaya, açık bir şekilde teori ile pratik arasındaki gizli anlaşmayla ilgili bir tartışmaya girdiler. O dönemde Stuart Hall'un belirttiği gibi: "Film ve medya incelemeleri alanı yeni teorik yaklaşımların oluşturulması için ayrıcalıklı bir alan haline geldi."[16]

Charlotte Brunsdon 1975'te Brimingham Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde inceleme yapmaya geldiğinde yaşadıklarını tanımlamıştır: "Bütün olarak Merkez Marksizm'e bağlılığı, "son kerte"nin belirleyenleri üzerine tutkulu tartışmanın olduğu ve beraberinde Devlet teorilerinin incelendiği ateşli bir şekilde Althusserci uğraktı."[17]

O dönemde Britanya'da kültürel incelemelerin kurucu bölümü olan Birmingham'daki (ilk olarak Richard Hoggart tarafından kurulan) Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin yöneticisi olan Stuart Hall Merkez'deki çalışma için bir manifestoda Birmingham Merkezi'nin

[15] Rosalind Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," *Screen*, vol. 18, no. 1 (İlkbahar, 1977), s. 77.

[16] Stuart Hall, "Introduction to Media Studies at the Centre," Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis (der.), *Culture, Media, Language* içinde (Londra: Hutchinson, 1980), s. 12.

[17] Charlotte Brundson, *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera* (Oxford: Clarendon Press, 2000), s. 8.

ne ile ilgili olduğunun açıklamasını yapmıştır. Hall ideoloji kavramını projenin kalbine yerleştirir:

> Bu proje genel olarak medyanın 'idelojik' rolü olarak tanımlanabilecek bir çerçevedir. Bu sonuncu yaklaşım medyayı önemli bir kültürel ve ideolojik güç olarak tanımladı....Medya ve ideolojilere yönelik bir ilgiye bu 'geri dönüş' Centre'ın medya incelemesindeki en önemli ve tutarlı motiftir.[18]

Bununla birlikte Birmingham Merkezi'nin çalışmalarının yayınlanan cildinde Hall'un Birmingham Merkezi çağdaş Marksist düşüncenin daha anlaşılması zor ve soyut eğilimlerinin bazılarından uzak tutmaya yönelik bir uyarı notunu içeren bir yazısı vardı.[19] Hall bu eğilimden *Screen* ve *Screen Education* dergilerindeki o dönemde yaygın olan tartışmalara gönderme yaparak "ekran teorisi" olarak bahseder. "Ekran teorisi" terimi yerindeydi, çünkü film incelemeleri alanındaki ve *Screen*'in sayfalarındaki bu tartışmalar herkesin önünde ve çok büyük bir şiddetle yapılıyordu. Charlotte Brunsdon'un açıkladığı gibi: "Film incelemeleri, kurumsal olarak marjinal olsa da, 1970'lerde Britanya'da *Screen* dergisinin ünü ve etkisi sayesinde simgeleşmiş, aşırı derecede politikleşmiş ve teorik olarak angaje disiplinlerden biriydi."[20]

Kendisi *Screen*'de yazan Coward da *Screen* dergisinin önemini ve film, medya ve kültürel incelemeler alanlarındaki yaygın tartışmalar için derginin merkeziliğini kabul eder:

> Bu derginin 1970 yılında ilk çıkışı Centre for Contemporary Cultural Studies'in çalışmalarında Marksist teoriye daha yakından bağlanma yönündeki bir değişimle aynı zamana rastlar. Dergi medya incelemelerinde yaygın olarak kullanılır ve bu ülkedeki Marksist 'kültürel' politik kuramın yayılmasında merkezi bir rol oynamıştır.[21]

Screen'in art arda sayılarında yayınlanan en önemli tartışmalarda biri Rosalind Coward ile (bir zamanlar parçası olduğu) Birmingham Merkezi'nin temsilcileri arasında olan tartışmaydı. 1977'deki bir sayıda Geoffrey Nowell-Smith'in başyazısı "gerçekçiliğin epistemolojik eleştirisini" öne sürer ve oldukça iyimser bir şekilde öneride bulunur: "Umuyoruz ki epistemolojik konumdaki farklılıkların netleştirilmesi bu alandaki düşüncelerde verimli bir

[18] Stuart Hall, "Introduction to Media Centre at the Centre," s. 117.

[19] Stuart Hall, "Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note," *Culture, Media, Language* içinde, ss. 157-63.

[20] Brundson, *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, s. 20, dipnot 1.

[21] Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," s. 76.

değişime yol açacaktır."[22] Bunun ardından gelen yazılar verimli bir değişimden çok ideolojik savaşın bir deklarasyonuydu.

Coward'ın uzun ve çok yoğun yazısı "Class, 'Culture' and the Social Formation" (Sınıf, 'Kültür' ve Toplumsal Yapı) film ve kültürel incelemeler alanında "liberal hümanizme" ve "idealizme" karşı Althusserci ve Lacancı lobiden yapılan önemli bir yaylım ateşi ve o dönemdeki Fransız kuramını benimsemeyen Marksist düşünürlere bir saldırıydı. Coward bu yazısında Saussurecü göstergebilimin, Lacancı analizin ve Althusserci ve Marksist teorinin özetini vermeye çalışır. Bu itibarla, yazı çoğu çevrilmemiş Fransız metinlerine göndermeler nedeniyle anlaşılması zordur ve bu tartışmalar için kolaylıkla içine girilebilir bir giriş değildir. Yazının tezi 1968 sonrasında ortaya çıkan muhalif sesleri açıklayan ve feminist ve cinsel politikaları içeren (Coward bu konuda yalnız değildi) bir politika gereksinimi açısından ifade edilir. Ancak bu aynı zamanda Marksist düşüncenin belirli biçimlerine parlak bir saldırıdır; Birmingham Merkezi'nde o dönemde çıkan çalışmaları yeni teorik gelişmelerle yeterince ilgilenmediği için uyarır:

> *Screen*'in de yararlandığı çeşitli temsil kuramlarının sınıfsal analiz düzeyinde ve gerçekten toplumsal yapının kavramsallaştırılması düzeyinde, ideolojik ve politik olanın sonuçta bir sınıfsal çıkarın ya da konumun bir ifadesi olduğuna indirgendiği WPCS[23] (Working Papers in Cultural Studies) metinlerindeki analiz türünü tahammül edilemez hale getiren sonuçları olduğunu öne sürmeyi istiyorum.[24]

Yazı boyunca Birmingham Merkezi'nin alt-kültürler üzerine (üyeleri arasında Dich Hebdige'in de olduğu) çalışma grubu ve güncel olaylar ve televizyon üzerine (aralarında Charlotte Brunsdon ve David Morley'in de olduğu) çalışma grubu köklü hümanistler ve idealistler olarak Lukàcs, Richard Hoggart ve Hegel ile yan yana getirilir. *Screen*'in editoryal konumu, her ne kadar Coward *Screen*'in temsil üzerine çalışmasını isteksizce "aydınlatıcı olarak" kabul etse de, eleştirilir. Glasgow Medya Group "açıkça kültürel incelemelerin varsayımlarından bazılarından etkilendiği" için Birmingham Merkezi'yle ilişkisi nedeniyle kusurlu olsa da, biraz daha iyidir. Althusser'i kullanmak bile yeterli değildir: Coward "Sub-cultures, Cultures and Class"ın (Alt-Kültürler, Kültürler ve Sınıf)[25] yazarlarını Althusser'i "en işlevselci biçimde" kullandıkları için topa tutar.[26]

---

[22] Geoffrey Nowell-Smith, 'Editorial,' *Screen*, vol. 18, no.1 (İlkbahar 1977), s. 6.

[23] Working Papers in Cultural Studies from the Birmingham Centre.

[24] Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," s. 76.

[25] *Resistance through Rituals* adıyla daha sonra kitap olarak yayımlandı, der. Stuart Hall ve Tony Jefferson (Londra: Hutchinson, 1976).

[26] Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," s. 83.

Coward tezini Birmingham Merkezi'nin (daha sonradan Hutchinson'un bir kitap dizisi olarak yayınlayacağı) Working Papers in Cultural Studies'deki yayınlanmış çalışmaları etrafında toplar. Coward Birmingham'ın çalışma projesini "klasik hümanist özneden,"[27] Althusser'in eleştirmeye koyulduğu hümanist özneden etkili bir şekilde "farklı olmayan" bir "özne" görüşü nedeniyle suçlar. Onun Birmingham Merkezi'nde çalışan meslektaşlarına dair bu kuralcı değerlendirmesi Birmingham projesindeki idealist "kültür" görüşünün fazlasıyla ortada olmasının suçlanmasına varır. Bu, özel bir alan ve hepsinden önemlisi, işleyişi anlamların bireysel bilincin üretimi olan bir alan olarak görülür.[28] Bu başarısızlıklara karşı, özenli analizin modelleri olarak Ben Brewster (Althusser'i İngilizceye çevirdi) ve Paul Hirst'e ve aynı şekilde Coward'ın çalışma arkadaşı ve (aynı yıl yayınlanan) *Dil ve Maddecilik*'in ortak yazarı John Ellis'e başvurulur. Bu yazıda onaylanarak bahsedilen feminist yazarlar, ikisi de feminist teorik dergi *M/f* ile ilişkili olan Parveen Adams ve (o dönemde *Screen*'in yazı kurulunun bir üyesi olan) Elizabeth Cowie'dir.

Bu makalede Coward'ın psikanalitik düşünceyi, özellikle de Lacan'ı açıklayan daha gelişkin kuramsal yaklaşımdan ayrı olarak politik olarak neyi öne sürdüğü net değildir. Ancak burada aynı zamanda diyalektik ilerleme olarak materyalizm anlayışının dolaylı bir eleştirisi vardır. Coward burada "proletarya sınıfının ilerlemenin zorunlu taşıyıcısı olarak görüldüğü mantıksal, doğrusal ve hiyerarşik bir süreç" olarak bir Marksizm anlayışını" çürütür.[29] Marx'ta açık olan ilerlemeye dair büyük anlatıya bu karşı çıkış daha sonra Marksizm ile ilgili postmodern tezlerin şiarı oldu.[30]

Birmingham Merkezi'nin temsilcileri *Screen*'in kış 1977/78 sayısında Coward'ın saldırısına karşılık verdiler. Nowell-Smith'in başyazısı[31] bu sayıyı "tarihe ilginin yeniden canlanışına" adadı ve Ken Loach ve Tony Garnett'in filmlerinden beğenerek bahsetti. Bunlar Althusserci eleştirmenleri kızdırması muhtemel filmlerdi; hem Loach hem de Garnett gerçekçi biçim içinde çalışmakta ısrar eden ve daha avangard bir konumun eleştirilerine açıkça direnen yönetmenlerdi. Nowell-Smith yine de tartışmanın aciliyetini ve sertliğini ve "'tarih' teriminin kendisine bir güven krizi olduğunu" kabul eder. Umutla şunları ekler:

[27] Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," s. 87.
[28] Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," s. 85.
[29] Coward, "Class, 'Culture' and the Social Formation," s. 89.
[30] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).
[31] Geoffrey Nowell-Smith, "Editorial," *Screen*, vol. 18, no. 4 (Kış 1977/78), ss. 5-7.

> Bu dönemde klasik Marksiz ile çağdaş söylem ve özne kuramları arasında gergin bir uyum olduğunu kabul ettiğimiz halde, bunu bir verimsizlik olarak görmüyoruz. Tehlike hangi tarafta olursa olsun bir dizi sorunu başka bir dizi sorun içine sıkıştırmak için zorbaca saldırılar yapıldığında ortaya çıkar.[32]

Böylece çatışan konumlar ortamını eşitlemeye çalışarak Nowell-Smith sahneden çekildi ve *Screen*'in editörlüğünden ayrıldığını duyurdu.

Birmingham Merkezi'nin Coward'a yanıtının "Tartışma" başlığı altında işareti verildi ve aynı sayıda Coward'a yanıt için yer ayrıldı. Aralarında (o dönemde Coward'ın özel küçümsemesini başlatan derlemenin editörlerinden biri olan Tony Jefferson ile birlikte Merkez'in yöneticisi olan) Stuart Hall'un da olduğu Bir ingham Merkezi'nin altı üyesi Coward'ın yazısına kolektif bir yanıtı kaleme aldı. Bu yazarlar Merkez'de yayımlanan çalışmanın Althusser'in devletin ideolojik aygıtları üzerine çalışmasıyla açıkça ilgili olan Coward'ın yeri ile ilgili olduğunu belirtirler. Coward'ı "kendisine çok kolayca hedef sağlayan tek bir, monolitik Merkez hattını" oluşturmakla suçlarlar.[33] Bunda biraz haklılık vardı: hem tek tek bireylerden oluşan gruplar tarafından hem de Merkez'in kolektif yazarlığı altında yayımlanan makaleler, dergiler ve kitap dizileri tartışma ve fikir çatışmasının yatağından ortaya çıkmıştı ve asla birleşik bir çizgiyi oluşturmamıştı.

Onların yanıtı lafını esirgemez ve Coward'a (yine biraz haklı olarak) onun yoldaşça olmayan politik tonu nedeniyle saldırır: "bu saldırının yürütüldüğü sekter tarz....yapıcı tartışma olasılığını zayıflatır."[34] Bu yazarların kendilerinde de sekter bir dil vardır; Coward'ı "dolayımsız ve soyut bir teorik arılıkla" suçlamayı sürdürürler ve anlamlı olarak şunu sorarlar: "Coward kendisini Marksist bir problematik içinde çalışıyor olarak düşünüyor mu, düşünmüyor mu; ve eğer düşünüyorsa, o zaman durum "Marksist kuramın, sınıf pratiklerine ve sınıf mücadelesine herhangi bir yerinde ve anlamlı referanstan yoksun bir yeniden işlenişidir."[35]

Birmingham grubu Althusserci ideoloji kuramının kendi açıkça Marksist projelerinde yararlı bir araç olduğunu kabul eder, ancak Lacancı kuramı tarih dışı ve evrenselleştirici olarak gördükleri için, Coward'm tezinin Lacancı yanını değerlendirmekte zorlanırlar. Birmingham Merkezi'nin Althusser'in müdahalesine dair görüşüne göre, özne kuramının ideolojinin işleyişlerini anlamada bir

[32] Geoffrey Nowell-Smith, "Editorial," s. 5.
[33] Ian Chambers, John Clark, Ian Connell, Lidia Curti, Stuart Hall ve Tony Jefferson, "Debate," *Screen*, vol. 18, no. 4 (Kış 1977/78), s. 109.
[34] Chambers, Clarke, Connell, Curti, Hall ve Jefferson, "Debate," s. 109.
[35] Chambers, Clarke, Connell, Curti, Hall ve Jefferson, "Debate," s. 113.

önemi olduğu halde, Lacan'ın kendisinin asla Marksist bir çerçeve içinde çalıştığını iddia etmemiştir. Onlar Lacan'ın bir materyalist olarak anlaşılamayacağını savundular ve bu nedenle Althusser'in Lacancı özne görüşü ile Marksist bir ideoloji kuramını birleştirme girişiminin "çok başarılı olmadığı" sonucuna vardılar. Merkez grubunun tezi Coward'ın Lacancı kuramı savunmasının Marksist projeyi ilerletmediğidir: "Coward'ın sunduğu anlamlama kuramı bizi özel söylemlerin özgüllüğünün içine götürmeyen, Dilin işleyişine dair Lacan'ın özel bir okunuşuna dayanan çok genel, evrenselleştirici ve tarihsel olarak belirsiz bir kuramı geliştirir."[36]

Birmingham Merkezi'nin yanıtı kuramsal bir gelişmeyle biter ve yalnızca Coward'ı değil, aynı zamanda Hindess ve Hirst, Stephen Heath, Ben Brewster ve bir dil kuramının içine sıvışıyor olarak gördükleri herkesi hedefler:

> Giderken basitçe ortaya çıkan 'Marksist' lapayı ödünç alamayız ve baştan savamayız ve istendiği vakit bir araya getiremeyiz ve atayamayız....Üretim tarzına ya da toplumsal yapıya veya konjonktüre gönderme yapmadan, genel anlamda Dil aracılığıyla genel nl mda 'özneyi' genel anlamda 'ideoloji' içine konumlayan bir kuramın, yalnızca eğer kuramın üretimi bütünüyle birbirini izleyen güçlü bağlılık edimlerinden oluşuyorsa, 'Marksist' olduğu ilan edilebilir.[37]

Coward *Screen*'in aynı sayısında yanıt verdi ve tahmin edilebileceği gibi Birmingham grubunu "o yazının merkezi teziyle yakından ilgilenmede" başarısız olmakla suçladı.[38] Ayrıca Merkez'in çalışmasının feminist kuramı önemsemediğini öne sürdü. O dönemde Centre'da çalışanlarının çoğunun kültür ve medya incelemeleri alanında önemli feminist kuramcılar oldukları (ya da olmak üzere oldukları) ve Merkez'in çalışmasının feminist düşüncelerden çok fazla haberdar olduğu kesinlikle açık değildi.

Bu noktada feminizm ile psikanaliz ve Marksist kuram arasında taraflı bir ilişki vardı; Althusserci ve Lacancı kuram hiçbir biçimde feminist politik gruplar tarafından hoş karşılanmadı. Feminizm kadın hareketinin ilk aşamalarında Freud'a düşman olmuştu ve bunun ardından Kate Millett'in *Cinsel Politika*'da[39] Freud'un erkek egemenliğini tanımlaması geldi. Ancak 1970'lerin başında kadınları bilinçlendirme gruplarının deneyimi ve "kişisel

[36] Chambers, Clarke, Connell, Curti, Hall ve Jefferson, "Debate," s. 114-15.

[37] Chambers, Clarke, Connell, Curti, Hall ve Jefferson, "Debate," s. 119.

[38] Rosalind Coward, "Response," *Screen*, vol. 18, no. 4 (Kışı 1977/78), s. 120.

[39] Kate Millet, *Sexual Politics* (Londra: Hart-Davis, 1971) (*Cinsel Politka*, çev. Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1973).

olan politiktir" sloganının keşfedilmesi öznellik kuramlarına ve psikanalitik toplumsal cinsiyet farklılığı kuramlarına ilgiyi ortaya çıkardı ve birçok kişiyi Freudyen kurama ve Lacan'a yöneltti. 1974'te Juliet Mitchell'in *Psikanaliz ve Feminizm* adlı kitabının[40] yayınlanması feminist kuramın Freud'u reddettiğini öne sürmede önemliydi. Bu birçok feminist akademisyenin ve eylemcinin benimsediği bir konum olduğu halde, hiçbir biçimde bir bütün olarak kadın hareketinin özelliği değildi.

Birmingham Merkezi ile Coward arasındaki farklılığı onların feminist kuram üzerine konumlarından ziyade farklı yazı tarzları gösterir. Hall'un medya incelemeleri açıklaması Birmingham'daki girişimi tanımlamak için kolektif bir "biz"i kullanır. Birmingham grubunun çalışmasında yalnızca ortak yazarlı yanıtlarında değil, aynı zamanda kendi tezlerini biçimlendiren işbirliğine dayalı çalışmaya net bağlılıkta da kolektif bir ruh vardır.

Althusser etrafındaki tartışmanın ürettiği acı ve entelektüel enerji bu yazıların ortaya çıkardığı birçok yazıda, *Screen*'in 'Correspondence' bölümündeki mektuplarda, aynı zamanda ülkenin her yerindeki tartışma gruplarına yönelik birçok duyuruda, film merkezlerindeki toplantılarda ve akademik konferanslarda da açıktır. Bunların neredeyse tamamı tartışma konularının arasına ideolojiyi dahil ederler. *Screen*'de okuyucuların bu argümanlarla yakından ilgilenmesi gerektiğine dair bir beklenti vardı; 1977 sayısı Londra'daki *Screen* bürolarındaki "okuyucu buluşmalarını" duyurdu. Konu alanları ve tartışan politik ve entelektüel grupların alanı da tartışmaların kapsamını ve alanını gösterir: o yıl dokuzuncusu düzenlenen Summer Communist University (Yaz Komünist Üniversitesi) hedefinin yeni fikir çatışmaları ve tartışma alanları açmak olduğunu ifade etti, "Kültür ve İdeoloji" üzerine bir uzman kurs ve göstergebilim üzerine başka bir uzman kurs düzenledi. "Kültür" üzerine 1978 British Sociological Association (Britanya Sosyoloji Derneği) konferansı kültür ve ideoloji üzerine (Hindess ve Hirst'in konuşmacı olduğu) bir oturumu içerdi.

Dergiler ve kitaplar bundan sonra açıkça Althusserci tartışmayla ilgilendiler. *Ideology and Consciosness* (psikoloji-psikalaniz-dilbilim-göstergebilim üzerine Marksist bir dergi) Coward'ın yazısının olduğu *Screen*'in aynı sayısında ilk sayısını duyurdu. Birmingham Merkezi'nin çıkardığı *Working Papers in Cultural Studies*'in bir sonraki derlemesi "İdeoloji Üzerine" başlıklıydı ve

[40] Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Londra: Allen Lane, 1974) (*Psikanaliz ve Feminizm*, çev. Ayşe Kurtulmuş, İstanbul, Yaprak Yayınları, 1984).

Merkez'in kolektif yazarlığı altında yayımlandı.[41] Popüler kültür üzerine yeni bir Açık Üniversite kursu biri Gramsci ve hegemonya kavramı ve diğeri de Althusser ve ideoloji üzerine olan iki zorunlu dersi içerdi. Tartışma akademik, kültürel ve film incelemelerinin sınırlarının ötesindeki alanlara yönelirken, tartışmanın dili de daha genel olarak politik ve eleştirel kuramın söylemlerine daldı.

Coward ve diğerlerinin tartışmış olduğu malzemenin (Barthes'in, Lacan'ın ve Althusser ile ortak metin yazan Pierre Macherey'in metinlerinin) çoğunun çevirileri 1970'lerin ikinci yarısında İngilizce'de mevcuttu. Aralarında Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın da olduğu "Yeni Fransız Feministleri" gibi feminist kuramcıların da yapıtları çevrildi. 1980'lerin başında bu isimler ve kuramsal gelişmeler eleştirel kurama dair lisans düzeyindeki eğitimin parçası haline geldi ve film, kültürel, medya ve kadın incelemeleri disiplinlerinin ötesine genişledi. Terry Eagleton'un *Edebiyat Kuramı*[42] ve Toril Moi'nin *Sexual-Texual Politics*[43] adlı kitapları Marksist ve feminist kuramların gelişkin ama popülerleşmiş açıklamalarını verdiler ve onları sonunda ulaşılabilir hale getirdiler (iki metinin de hâlâ baskısı vardır ve akademinin bölümlerinde kullanılmaktadır).

Althusserci uğrak (moment) bu dönemde zirvesine varmıştı. Daha önceki tartışmaların kesinliği ve sertliği Marx'ın felsefi bir okunuşuna bağlılığına dayanıyordu. Doğrudan politik bağlanıma hitap eden ve oradan çıkan bir kültür analizi sunmak için Althusser'in önceli Antonio Gramsci gündeme getirildi. Birmingham Merkezi Althusserci ideolojiden Gramscici hegemonyaya doğru değişimi temsil etti. Charlotte Brunsdon bu değişimi 1970'lerin sonunda Birmingham Merkezi'ne bir lisansüstü öğrencisi olarak geldiği dönemle açıklar: "Antonio Gramsci....hegemonyanın güvenceye alınmasında ortak-duyunun önemini öne çıkardığı için CCCS'in (Centre for Contemporary Cultural Studies) gözde kuramcısı olarak hızla Althusser'in yerini alıyordu."[44] Birmingham Merkezi'ndeki başka bir lisansüstü öğrencisi olan Dick Hebdige de kültürel incelemeler düşüncesinde Althusser'den Gramsci'ye doğru değişimi teşhis etti ve doğruladı:

---

[41] University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, *On Ideology*, (Londra: Hutchinson for Birmingham Centre for Cultural Studies, 1978) (*İdeoloji Üzerine*, çev. Can Şahan, İstanbul, Kuram Yayınları, 1983).

[42] Terry Eagleton, *Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1983) (*Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, 3. Basım).

[43] Toril Moi, *Sexual-Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Londra: Methuen, 1985).

[44] Brunsdon, *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, s. 8.

> Hegemonya kavramı,...RSA'nın (Devletin Baskı Aygıtları) ve ISA'ların (Devletin İdeolojik Aygıtları) işleyişiyle edebiyen (en azından son kertede) kontrol altında tutulan çelişkili bir toplumsal yapıya dair Althusserci modelde ima edilen sınıf egemenliği düşüncesinden ayrıdır.[45]

Althusser'in son yıllarının trajedisi onu hem eleştirenlerin hem de savunanların çoğunu sessiz bıraktı. Onun ruhsal gerileyişi (yaşamının çoğunda manik-depresif hastalık da bilinen bipolar rahatsızlık yaşadı), karısını öldürmesi ve akıl hastanesine kapatılması birçok Marksistin onu ve onun görüşlerini insanın kendisiyle doğrudan ilişkiden vazgeçmek için benimseyenleri tamamen unutmasına neden oldu. İdeoloji hâlâ çok kullanılan bir terim olsa da onu adı unutuldu. Athusser'in kendisi 1990'daki ölümüne kadar Marksist ve kültürel kuramda bir oluşturucu yokluk haline geldi.

Geçmişe bakınca, bu şiddetli ve çapraşık tartışmaların o dönemde ne kadar ciddi politik pratik olarak değerlendirildiğini anlamak zordur, ancak öyleydiler. Bunun yerini Britanya'da Thatcherizm şoku, Avrupa ve Amerika'da sağın yükselişi ve teorik pratiğin kendisinin politik gündemi değiştiremeyeceğinin kabulü aldı. Althusser'in yazısı ve ardından gelen tartışmalar silinmez bir işaret bıraktı. O olmasaydı, kültür ve medya incelemeleri ve sinema kuramı artık bilinen dili kullanamazdı ve göstergebilim ve yapıbozum medya ve kültürel temsillerin analizi için ayrılmaz parça haline gelemezdi. Kültür, film ve medya incelemeleri alanında önde gelen çoğu çağdaş feminist ve radikal düşünürlerin birçoğu o dönemde konumları ne olursa olsun bu tartışmaların varlığıyla biçimlendi.

E. P. Thompson Althusserciliği tanımladığı haliyle "entelektüel moda ucubesine"[46] karşı mücadeleyi kaybetti. "Ekonomizm" ve "ampirizm," sadece birkaç kişi bunun neden olduğunu hatırlayabilirse de, kültür ve medya incelemeleri çevrelerinde aşağılayıcı kavramlar olarak duruyorlar. Günümüzde Foucault, Derrida ve Baudrillard'a kuramcılar olarak başvurulması Althusser'e göre daha mümkündür, ancak onların hepsi kendi kuramlarını onun Marksist kurama müdahaleleri bağlamı içinde oluşturuyorlar. Eğer Marksist entelektüeller bugün ideolojiyi tartışmaktan ziyade hegemonya ve söylem kuramı hakkında konuşma eğilimindeyseler, Avrupa'daki ve Amerika'daki medya ve kültür incelemeleri bağlamında bunlar kaçınılmaz bir şekilde (nadiren kabul edilse de) Althusser'in ideoloji anlayışından ve sonraki tartışmaların tarihinden etkilenen kavramlardır.

[45] Dick Hebdige, "Staking Out the Post," *Hiding in the Light: On Images and Things* içinde (Londra: Routledge, 1988), s.206.

[46] Thompson, 'The Poverty of Theory," s. 195.

4

Jameson, Postmodernizm ve Paranoyanın Yorumlanışı

Mike Wayne

1984'te Marksist kültür kuramcısı Fredric Jameson "Postmodernizm, Or The Cultural Logic of Late Capitalism" (Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı) adlı uzun makalesini *New Left Review*'da yayınladı ve postmodernizm etrafındaki tartışmalara ilk ve çok etkili bir müdahalede bulundu.[1] 1970'lerde öncelikle bir edebiyat kuramcısı olarak tanınan Jameson postmodernizmi sanatlar tayfı içinde ele alan ilk eleştirmendi. Postmodernizmde imgenin öne çıkması nedeniyle görsel sanatlar (film de dahil) onun yazısındaki özel anlama uygundu.[2] 1984 sonuçta bireysel faaliyeti ve özerkliği radikal bir şekilde ortadan kaldıran, tarihi temsil etme kapasitemizi yok eden, neyin gerçek neyin değil, neyin doğru neyin yanlış olduğu arasındaki sınırların yok olması ölçüsünde bilgiyi ve enformasyonu yönlendiren muazzam güçlerin korkutucu bir şekilde kontrol ettiği bir dünyada yaşadığımızı öne süren gündem oluşturucu bir çerçeve ile ortaya çıkmak için uygun bir yıldı.[3] Ancak George Orwell'in *1984*'teki totaliter kontrole dair klasik görüşünün buradaki gölgeleri Jameson'm distopyan analizinde genel olarak devlet ve bürokrasiden (Orwell'in metni kadar Max Weber'in ve Michel Foucault'nun kuramsal çalışmalarında da gücün merkezi yerinden) genel olarak çokuluslu şirket sermayesine ve özel olarak medya sermayesine doğru önemli bir değişim; Jameson'un kendisinin belirttiği gibi[4] kontrolün 'sert' (zora dayalı) biçimlerinden ve 'yumuşak' (soft – kültürel) biçimlerine doğru bir değişim geçirmiştir. *The Matrix*'te (Andy ve Larry Wachowki, 1999, ABD) gördüğümüz ve duyduğumuz ilk

[1] Fredric Jameson, *Postmodernism: Or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Londra: Verso, 1993) içinde yeniden yayımlandı (*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Golcü, İstanbul, Nirengikitap, 2011).

[2] Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (Londra: Verso, 2002), s. 57 (*Postmodernitenin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002).

[3] *New Left Review*'daki yazı, *The Anti-Aesthetic*'te (der. Hal Foster, Port Townsend: Bay Press, 1983) yayımlanan daha önceki "Postmodernism and the Consumer Society" adlı yazının daha geliştirilmiş bir versiyonuydu.

[4] Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* (Londra: Verso, 1998), s. 110 (*Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005).

şeyler arasında bilgisayar ekranındaki yanıp sönen bir imleç ve bir telefon konuşmasının, numaraların aranma yerini tespit edişini seyrettiğimiz sıradaki izlenişidir. Bunlar kontrolün yeni, gerçekten soft (ware – yumuşak/kültürel) biçimleridir. Ancak burada filmin kendisinin medya kapitalizminin sinerjik (eş etkin) stratejileri içindeki merkezi rolü televizyonun ve diğer iletişim sistemlerinin kültürel, politik ve ekonomik gücünün yerine geçme eğilimi taşır. Bu duruma örnek olarak *Devlet Düşmanı* (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998, ABD), *İnternet'te Av* (*The Net*, Irwin Winkler, 1995, ABD), *Edtv* (*Ed TV*, Ron Howard, 1999, ABD), *The Truman Show* (Peter Weir, 1998, ABD), *Yaşamın Renkleri* (*Pleasantville*, Gary Ross, 1998, ABD) ve *Series 7: The Contenders* (Don Minahan, 2001, ABD) filmleri verilebilir. Bu, sinemanın 1950'lerdeki ve 1960'lardaki yeni rakibini ilk küçük görme girişimlerinin bir kalıntısı değildir. Filmin kültür endüstrileri içindeki önemine rağmen, gündelik yaşamın katıksız gerçek yaşamla eş zamanlı oluşları televizyona ve diğer iletişim teknolojilerine filmin gizli anlaşmaları gösterirken sahip olmadığı bir simgesel gücü verir. Bu tip filmlerde medya temsillerinin ve enformasyon teknolojilerinin devasa toplumsal kontrole olanak sağladığı paranoid medya bütünlüklerinin yapısını gözlemleriz. Paranoya bir yandan sermayenin, teknolojinin ve kültürel temsilin birleştiği postmodern senaryoya bir yanıttır, ancak diğer yandan da *her şeyin ilişkili olduğunda* ısrar edilmesi ölçüsünde postmodern-karşıtı bir duyarlılıktır. Noktaları birleştirmede ve yaşamlarımızı belirleyen daha büyük güçler dizisinin parçaları olarak görünüşte farklı göstergeleri okumada, paranoyanın Marksist toplumsal bütün anlayışıyla bazı benzerlikleri vardır. Postmodernizmin (Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault ve Richard Rotry gibi düşünürler tarafından ifade edilen) felsefesi ise tersine "büyük düşünce"den ya da büyük anlatılardan kaçınır. Jameson'ın farklı postmodernizm çeşitlemesindeki gerilim, onun günümüz dünyasının parçalı, heterojen ve göreceli dünyasına yaptığı postmodern vurgu ile bütün bu farklı etkilerin (eğer anlaşılması gerekiyorsa) nihayetinde kapitalist üretim tarzı gibi özetleyici kavramlarla ilişkili olması gerektiği konusundaki Marksist bir ısrarı birleştirmeye çalışmasıdır. Göreceğimiz gibi pratikte, kapitalizmin kendimizi zamanda ve mekanda çevremizdeki daha büyük sosyo-ekonomik ilişkiler içinde konumlama kapasitemizi aynı anda bir yandan bunu yapma olasılıklarını geliştirirken, diğer yandan hayal kırıklığına uğratan benzer bir belirsizliği vardır. Paranoyadaki aşırı ilişki dürtüsü, bu olgunun popüler kültüre dair bir Marksist kültürel analize ilginç gelmesinin bir nedenidir. Ancak daha sonra göreceğimiz gibi paranoya kapitalizmin krizine Marksist değilse de semptomatik bir tepkidir.

Modernizmden Sonra

Jameson'ın 1984 tarihli yazısının başlığı onun temel tezini özetler: postmodernizm yalnızca estetik bir stili ya da estetik özellikleri düzenlemez; daha ziyade kültür ile sermaye arasındaki arabağı, (muhtemelen) tarihsel olarak benzeri görülmemiş bir ölçüde ve derecede kâr birikiminin mantığının kültüre nüfuz etmesini tanımlar. Jameson'ın bir stilin sosyo-ekonomik koşullarına Marksist vurgusu, postmodern ile ilgili tartışmaların postmodernizme gelişigüzel bir şekilde sadece bir stil (örneğin metinlerarası kendini yansıtan [self-reflexive] gönderme yapma) olarak başvurduğu günümüzde özellikle önemlidir. Ancak (genellikle 1960'lardan itibaren başlatılan) postmodern çağda kültür ile sermayenin bütünleşmesinin nasıl belirleyici olduğu meselesi hala tartışmalıdır. Kültür endüstrisinin Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından yapılan daha önceki eleştirisi de bu durumu az ya da çok kültürün endüstriyel sermayenin mantığıyla bütünleşmesi olarak teşhis etmişti.[5] Bu tip eleştiriler kültürün özerkliğindeki gerilemeyi ölçmek için bir estetik standardı gerektirme eğilimi taşırlar. Jameson kültürün geç kapitalizmle bütünleşmesini her şeyden önce bir önceki *modernist* özerkliğe karşı ölçer.

Modernizm sinemada (örn. Eisenstein, Vertov, Buñuel), resimde (örn. Picasso, Rivera, Kandinsky) ve edebiyatta (örn. Joyce, Elliott, Woolf, Dos Passos) yapılan denemelerin temsile ve zamanı, mekanı ve nedenselliği oluşturmaya dair yerleşik (19. yüzyıl) geleneklerini yıktığı 20. yüzyıl başının avangardına yüklenen bir terimdir. Edebiyatta ve sinemada bu tip "gerçekçi" temsillerin modernist esinli bir kuramsal eleştirisi ayrıntılı olarak Colin McCabe tarafından yapıldı. McCabe klasik gerçekçi metin dediği anlatım stratejisinin ilerleyerek ve sonuçta izleyiciye/okuyucuya bilinen gerçek olarak ve anlatının izleyici için (görünmez biçimde) birleştirdiği öykü dünyası hakkında bir bilgi konumunu sunduğunu öne sürdü.[6] Modernist uygulamalar ise tersine izleyiciye çok daha sorunlu bir çok-perspektifli deneyimi sunar. Bu deneyimde anlam-oluşturma göreceli hale getirilir, çünkü özellikle de anlam-oluşturma edimi ve süreci ön plana çıkarılır ve bu nedenle potansiyel olarak tartışmaya açıktır. Ancak klasik gerçekçi metinde insan anlatımın öykünün dünyasını göz önüne sermesini çok kolayca "nesnel" gerçeklik olarak sorgulayamaz. Her ne kadar içerik düzeyinde postmodern olsa da *The Matrix* anlatı stratejilerinde çarpıcı şekilde klasiktir. Neo ger-

[5] Theodor Adorno ve Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception," der. J. Curan, M. Gurevitch ve J. Woolacott, *Mass Communication and Society* içinde (Londra: Open University Press, 1977).

[6] Colin McCabe, "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses," der. Tony Bennett, *Popular Television and Film* içinde (Londra: BFI/Open University, 1981), ss. 216-35.

çek dünyada oluşunun aslında bir yanılsama olduğunu anladığında, *bunun* Neo'nun dünyasının gerçeği olduğu konusunda anlatıma güveniriz. Bu perspektifin modernist problematik hale getirilmesi ya da ön plana çıkarılması veya politik modernizmde olduğu gibi, anlatımın açıkça (kendisi bir tür görecelileştirme olan) politik bir perspektiften anlatılması söz konusu değildir.

20. yüzyılın ilk on yıllarında modernist uygulayıcılar kapitalist medyanın merkezlerinin dışında çalıştılar; sanata ve/veya topluma dair kabul edilmiş uzlaşımlara saldırılarla geleneksel ve muhafazakâr burjuvaziyi şok ve rezil etmek için otantik bir kapasiteyi sağlayan bir marjinallikti bu. Postmodern çağ ise tersine burjuvazinin artık şok edilmeyi bekleyen muhafazakâr kültürel değerleri icat etmemesiyle ve yüksek kültür ile bir yanda avangard ve diğer yanda kitle kültürü arasındaki ayrımların ve sınırların ortadan kalkmasıyla tanımlanır.[7] Postmodern, modernist kültürün geliştirdiği, ancak günümüzde şirket medya sermayesi tarafından üretilen ve dünyadaki izleyicilere dağıtılan popüler türlerle —örn. *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994, ABD), *Olağan Şüpheliler* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995, ABD), *Rastlantının Böylesi* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1997, İngiltere/ABD), *Akıl Defteri* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000, ABD)— melezleşen zamanda, mekanda ve algıda benzer deneyimlerle tanımlanır. Belki de bu anlamda postmodern, kültürün metalaşmasında yeni bir evreyi temsil eder; bu evrede artık pratiğin, çokuluslu sermayenin menzili dışında alanı ve mekanı yoktur. Sermayenin sömürgeleştirici mantığı nedeniyle onun yayılmaya yönelik dürtüsü bir noktada kendi gelişiminin daha önceki bir aşamasında yerleşmiş olan (kitle kültürü ile avangard arasındaki) kültürel üretim ve tüketim ayrımlarını ihlal etmeye mecburdur. Ancak "post" önekinin akla getirdiği kesin anlamda modernizmin (ya da klasik gerçekçiliğin sağladığı daha rahatlatıcı güvencelerin) ötesine geçip geçmediğimiz tartışmaya açıktır. Daha ziyade klasik gerçekçi, modernist ve postmodern stratejiler yeni kombinasyonlar ve mutasyonlar içinde birbirine karışıyor.

Sınıf Bilinci ve Semptomatik Okumalar

Jameson'ın kültürü deşifre etmesi acımasız bir semptomatik okumadır. Bu Jameson'ın her şeyden önce metinde *bastırılmış* olana, metnin stratejik sessizliklerine ve (metnin kavradığı haliyle) yaşamın üzerine kurulduğu temel için fazlasıyla sorunlu ve derinden rahatsız edici olan toplumsal içeriğe karşı isteksizliklerine göz dikmesi anlamına gelir. Metin kendi dilinin ve biçimlerinin kapsamının hemen *ötesinde* olan bu sorunlu içeriği duyumsar ve daha sonra kendi ifadesi içinde o yokluğu ya da dışarıda bırakmayı kaydederek ondan geri çekilmek zorundadır. Metnin bu tür "merkezi kaydırması" kül-

[7] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 4.

türel metinleri onların biçimlerinin ve temalarının uyumlu bütünlüğü açısından değerlendirme eğiliminde olan liberal hümanist anlayışlara karşı çetin bir zaferi gösterdi. Marksist kuram içinde filozof Louis Althusser'in ve edebiyat kuramcısı Pierre Macheray'ın çalışmaları metinlerin, onların sessizliklerini ve çelişkilerini arayan semptomatik okumalarını geliştirmede etkiliydi. Jameson'a göre bütün metinler, estetik kuramlar kadar estetik uygulamalar da esasen kendilerini çözülmemiş ve muhtemelen çözülemeyecek bir sorun etrafında oluşturan anlatılardır. Jameson temel sorunun toplumsal bütünü kavrama, toplumsal yaşamın o ya da bu parçasını çelişkili bir bütün (üretim tarzı) olarak toplumsal yaşamın üretilme ve yeniden üretilme ve o parçaların küresel kapitalizmin geniş soyut alanıyla ilişkilerini somut yerlere yerleştirme tarzıyla ilişkilendirme olduğunu öne sürer. Jameson için, bekleyeceğimiz gibi, modernizm sadece bir dizi estetik özellikten daha fazlasıyla ilgilidir ve kesinlikle yerleşimci sömürgecilik ve dünyanın Batı tarafından yaygın politik ve ekonomik kontrolü çağında (emperyalizm) bu toplumsal bütün veya üretim tarzı meselesine karşı *biçimsel* sorumluluğuyla tanımlanır. Jameson'ın bu kapsamlı (artık ulusal yaşamdan çok daha büyük olan) toplumsal bütünün ortaya çıkardığı ikilemi belirtir:

> Sömürgecilik bir bütün olarak ekonomik sistemin önemli bir yapısal parçasının artık metropolün ötesinde, ana yurdun gündelik yaşamının ve va oluşsal deneyiminin dışında, kendi yaşam deneyimi ve —emperyal gücünkinden çok farklı olan— yaşam dünyası, ait olduğu toplumsal sınıf ne olursa olsun, emperyal gücün öznele i için bilinmez ve tahayyül edilemez olan sömü gele e yerleşmesi anlamına gelir. Bu tip mekansal ayrışmanın doğrudan sonucu, sistemin bir bütün olarak işlev görme tarzını kavrayamamaktır....ulusal edebiyatın zorunlu olarak gerçek içeriği olan metropoldeki gündelik yaşam ve varoluşsal deneyim artık içkin olarak kavranamaz; onun artık kendi içinde anlamı, kendi daha derin nedeni yoktur.[8]

Bu nedenle Jameson, E. M. Forster'in *Howard's End* adlı romanında Bayan Munt'un tren yolculuğunu tanımlayan pasajda bu mekanı temsilin *ötesinde* kaydetmeye yönelik ön-modernist itkiyi bulur. Edebi metin Bayan Munt'un sadece "zavallı Helen'i bu korkutucu güç durumdan" kurtarmaya odaklanan endişeleri ile Büyük Güney Yolu'ndaki geçen trenin penceresinde patlayan, bazen demiryolu hattı boyunca akan ve trenin eski teknolojisinden daha anlamlı bir sonsuzluk olan tarihsel değişimin ve dönüşümün göstergeleri arasındaki mutlak ay ılığı gösterir. Jameson "sonsuzluğun" gösterenini, tasvir etmesi (Bayan Munt'un büyük özel endişelerinin ironik altını oymasına rağmen) *Howard's End*'in kapasite alanının ötesinde olan daha büyük emperyal uzama yönelik işaret olarak kav-

[8] Fredric Jameson, *Modernism and Imperialism* (Derry: Field Day Theatre Company, 1988), ss11-12.

rar. Neredeyse tesadüfi ya da umulmadık bir tarzda görüş alanına giren toplumsal yaşamın bir parçası (Büyük Güney Yolu) ile tesadüfi olmaktan çok uzak olan daha büyük, kavranamaz sosyo-ekonomik belirleyenler dizisi arasındaki gerilim Forster'in zayıf felsefi soyutlamasıyla gösterilir ("sonsuzluk" göstereni).[9] Jameson'ın belirttiği gibi: "Bu, yolları sonsuza, ulusal devletin sınırlarının ötesine uzatan İmparatorluk'tur"[10] Modernizmin anlamı, artık temsil edilemez toplumsal bütünü başka bir estetik stratejiden temsil edemediği halde, eşsiz bir şekilde onun eksik oluşunun ve en azından uluslararası kapitalizmin bu betimlenemez, görkemli alanını kaydediyormuş gibi işlemek zorunda olduğu uzamsal ölçeğin genişliğinin farkında olması ve bu nedenle zaman ve mekan boyunca uzanabilen parçalılığı ve montajı tercih etmesidir. Başka yerde ve uygun biçimde daha modernist bir uygulayıcıyla ilişkili olarak Jameson Dali'nin 'paranoyak-eleştiri' yönteminin yorumlayıcı arzusundan bahseder ki burada altın sarısı kum tanesi ve ağaç dalı üzerindeki ter damlaları, olması yakın açıklamayı vaat edip izler.[11] Yeniden Jameson'ın yorumlama yaklaşımının bu karakteristik özelliğini buluruz. Bu yaklaşımda anlamlayıcı bir parça toplumsal bir anlamla ve olağanüstülükle, daha büyük bir anlama ya da menzilin hemen ötesinde ama semptomatik olarak yani her zaman ertelenen bir "olması yakın açıklama" olarak varolan belirleyenler dizisine neredeyse "paranoid" bir duyarlılıkla dalgalanır.

Jameson ve Köpeklerin Günü

Jameson'ın kültür eleştirisine yaklaşımının bu özelliklerinden bir kaçı onun 1977'de yazdığı etkili makalesi "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon as a Political Film*"deki (Çağdaş Kitle Kültüründe Sınıf ve Alegori: Politik Bir Film Olarak *Dog Day Afternoon* [*Köpeklerin Günü*]) filmle ilgili olarak şimdi verimli bir şekilde değerlendirilebilir. Bu yazı ayrıca Jameson'ın 1980'lerde daha özlü bir şekilde kuramlaştıracağı ön-postmodernist toplumsal ve kültürel eğilimleri yararlı bir şekilde teşhis eder. Yine de onun daha sonra postmodernin şifresini çözmesi boyunca da sürecek olan parlak ve karmaşık okumasında açık olan bazı çok önemli belirsizlikler (buna bastırmalar da diyebiliriz) vardır. Öncelikle Jameson'ın Sidney Lumet'in bir rehin alma senaryosuna dönen bir banka soygununu anlatan 1975 tarihli (ABD) filminde bulduğu ön-postmodernist eğilimlerin, içinde modernizmi saptadığı aynı uluslararası eğilimlerin yeni koşulları altında bir devamlılık olduğunu belirtebiliriz. Özel olarak Jameson (modernist tarzda) daha sonra yine daha büyük bir sosyo-ekonomik belirleyenler dizisinin bastırılmış toplumsal içeriğiyle yankılanacak bir "anlatı parçasına" gözünü dikecektir. Jameson'ın 1992 tarihli kitabı *Geopo-*

[9] Fredric Jameson, *Modernism and Imperialism*, s. 15.
[10] Fredric Jameson, *Modernism and Imperialism*, s. 17.
[11] Jameson, *The Cultural Turn*, s. 108.

litical Aesthetic'te belirttiği gibi, "geç kapitalizmde parçanın mesajı her zaman bütünün kendisi ve dünya sistemidir."[12]

Eğer modernizm koşullarında "bir bütün olarak ekonomik sistemin önemli bir yapısal parçası metropolün ötesinde, ana yurdun gündelik yaşamının ve varoluşsal deneyiminin dışında" ise, o küresel ekonomik sistem o kadar büyük, güçlü ve devingen olmuştur ki, metropolün önemli alanlarını ilk olarak içi temizlenen ve gettolaştırılılan "eski kent semtlerine" dönüştürür[13] ve daha sonra da bağımsız küçük işletmelerinden kalanları kovar ve yerlerine "otoparkları ve mağaza zincirlerini" geçirir.[14] Küçük burjuvazinin kaderi Jameson'ın depreşen kaygısıdır,[15] çünkü onu bağımsız kültürel üretimin ölümünün aynası olarak görür.[16] *Köpeklerin Günü*'nde filmin gece geçen finalindeki havaalanı (ulusal mekanın küresel mekanla buluştuğu alan) parçasının önemi, 'post-ulusal' kapitalizm içindeki en gelişkin eğilimleri, baştan sona uzak ve soyut,

> ürkütücü ve gayrı şahsi bilim kurgu manzarasını,.... insanların olmadığı tamamen teknolojikleştirilmiş ve işlevsel bir ortak mekanı, kentin ve benzer biçimde kırın ötesindeki —yine insanların olmadığı otomatikleşmiş ve bilgisayarlı, yine eski ütopyan ya da distopyan çığlığın olmadığı kolektif bir yeri göstermesidir.[17]

---

[12] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Londra: Indiana University Press ve BFI, 1992), s. 108.

[13] Fredric Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film," *Signatures of the Visible* (Londra: Routledge, 1992), s. 44.

[14] Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture," s. 46.

[15] Bkz. onun "Reification and Utopia in Mass Culture," *Signature*, ss. 28-9'da *Jaws*'daki (Steven Spielberg, 1975, ABO) küçük, özel ve yerel ticaretin temsilcisi olan Quint karakterinin analizi. Tehdit altındaki ve gerileyen küçük ticari pratikler ile büyük şirket çıkarları arasındaki gerilim Amerikan politik popülizm geleneğinden ortaya çıkar. Bu durum fahişe Bree Daniels'in müşterilerinden birinin giyim fabrikası sahibi yaşlı Yahudi olduğu *Klute*'ta da (*Fahişe*, Alan Pakula, 1971, ABD) görülebilir. Adamın Bree'yi (Jane Fonda) soyunurken seyretmekten ibaret 'zararsız' cinsel arzuları bir şirket yetkilisinin ölümcül, yırtıcı, psikopat cinselliğine karşıtlık oluşturur. Filmin finalinin giyim fabrikasında geçmesi anlamlıdır. Şirketlerin küçük ticari pratiklere yönelik tehdidi *You've Got Mail* (*Mesajınız Var*, Nora Ephron, 1998, ABD) gibi daha yakın filmlerde devam etmektedir, ancak burada büyük sermaye bir tehdit olarak değil de daha çok bir 'ilerleme' olarak düşünülür ve *Kontrol Dışı* (*Antitrust*, Peter Howitt, 2001, ABD) paranoid medya gözetiminin başka bir örneğidir.

[16] Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1974), s. 104 (*Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997).

[17] Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture," s. 51.

Havaalanının çokuluslu sermayenin insana, somut ve yerel olana kayıtsızlığının göstereni olarak bu okunuşu aynı zamanda Michael Mann'm filmi *Büyük Hesaplaşma*'nın (*Heat*, 1995, ABD) sonuna önemli ölçüde uygun görünür. Bu filmde (*Köpeklerin Günü*'nün yıldız oyuncusu) Al Pacino arkadaşı metot oyuncusu Robert De Niro ile son kez karşı karşıya gelir. Onların buradaki yer değiştirmiş eşcinsel erkek anlayışları havaalanının çelik konteynırları, uçak pistleri ve baş üstünden geçen ve küresel bir ekonomide uzak mekanlardan gelen ve oralara giden duygusuz uçakların arasında (filmdeki bütün ilişkilerde olduğu gibi) insani ilişkinin çaresizce tarih hatası ve imkansız bir jesti olarak görünür. Uçakların bölgenin periyodik olarak ışıkla aydınlatılması sonucu kahramanlar arasındaki mücadelenin sonucunu etkilemesi sadece küresel bir sistem ile adeta zemindeki yerel alanları işgal eden insanlar arasındaki duygusuz nedensel ilişkinin altını çizer. İnsan ilişkilerinin herhangi bir anlamlı bağdan yoksun kılınması Jameson'un *Köpeklerin Günü*'ne ilişkin Al Pacino'nun canlandırdığı banka soyguncusu Sonny ile FBI ajanı Sheldon (James Broderick) arasında oluşturduğu yan yana getirmeyi inceleyen analizinin merkezindedir. Jameson'a göre bu karakterler iki farklı özne tipini ya da modelini, gelişmiş kapitalizm içinde bir birey olmanın ne anlama geldiğine dair iki çatışan modeli temsil ederler. FBI ajanı gelişiminin son aşamasındaki kapitalizmle işlevsel olarak birçok yönden daha uyumlu ve Al Pacino'nun temsil ettiği "anti-kahraman ve metot oyuncusuna dair eskimiş paradigma" karşısında baskın olan yeni bir karakter tipini temsil eder.[18]

Al Pacino (en yeni kuşaklarını Edward Norton ve Daniel Day-Lewis gibi oyunculardan bulan) metot oyunculuğu ekolünün kuşkusuz önde gelen temsilcisiydi ve belki de hâlâ öyledir ve Hollywood filmlerine meşru bir stil olarak ilk girdiği 1950'lerde metodun önde gelen temsilcisi Marlon Brando'nun giydiği tacın otantik mirasçısıdır. Daha sonraki bir temayı öngörüşünde Jameson 1950'lere geri dönüşü tüketim kültürü içindeki yaygın bir nostaljinin, "yeterince çağdaş ya da çağdaş-sonrası stillerin yerine pastişin ve eski stillerin taklidinin kasıtlı geçirilmesinin" bir örneği olarak görür.[19] Nostaljik bir geri dönüş görüşü, metot tarzının gelişen ve yayılan etkisinde gerçekten bir *kırılma* olmadığı için burada sorunludur. Gerçekten de Brando'nun ve Pacino'nun kariyerleri 1970'lerde çakıştı. Geçmiş stillerin taklidiyle mi yoksa yerleşmiş stillerin devamıyla mı ilgileniyoruz sorusu aslında çok önemli bir noktadır. Eğer ikinciyle ilgileniyorsak (burada durum bunu gösteriyor), o zaman kültürel oluşumların *eşitsiz gelişmesi* ile ilgilenmeli ve kendimizi çoğu kez "postmodernizm" terimiyle ilişkilendirilen net kopmalar, nostaljik geri dönüşler ve yeni egemen oluşumlar gö-

[18] Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture," s. 42.
[19] Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture," s. 42.

rüşüne karşı uyarmalıyız. Bununla birlikte Jameson'ın tezine geri dönersek, onu Al Pacino'nun metot oyunculuğu ekolü ile Sheldon rolündeki James Broderick'in kullandığı oyunculuk kodları arasındaki *biçimsel* karşıtlıktaki politik bir alegoriyi değerlendirirken buluruz. Pacino'nun stili bireyciliği, psikolojik derinliği ve karmaşayı bireyin *içinden* fışkıran bir şey olarak tanımlama girişimine ve duygunun ifadesine yatırım yapması nedeniyle Jameson'ın (bugün bile etkili olsa da) "eskimiş paradigma" olarak gördüğü stile aittir. Toplumsal çevre içinde geçerli olan kapitalizmin kolektif güçleri ise tersine bu tip oyunculuk stilini baypas eder, kendi temel önemlerini gösterir ve kendi egemen ve uygun ifadelerini televizyon sözleşmeli bir oyuncu olan James Broderick'in göreceli olarak özerk ve kararlılıkla duygusal olmayan oyunculuğunda bulurlar. Sonuçta televizyonun yalnızca postmodernin temsillerinde değil, aynı zamanda genellikle televizyonu mükemmel bir postmodern araç/ortam olarak gören postmodern kuramda oynadığı rol nedeniyle de bu önemlidir. Sheldon'un "teknokrat uzmanlığı" ve profesyonelliği geç kapitalizmin "gerçek gayrı şahsiliğini ve post-bireyci yapısını" temsil eder.[20] Bu nedenle film Pacino/Sonny'nin temsil ettiği eski, bireyci, görünüşte özerk özne modeli ve eşit derecede duygusal olarak hiddetli ve telaşlı yerel polis şefi Marinetti (sonradan yerini FBI ajanı alır) ile uzaktan öngörülemez olduğu kadar insani duygu, vicdan, şefkat, nefret, suç vb. gibi bir şeylere alışamayan bir sistemin, bir ağın bir bileşeni olan yeni model (Sheldon) arasındaki mücadelenin altını çizmek için sinema ve televizyonun kurumsal olarak üretmiş olduğu oyunculuk gramerinin kendini-yansıtıcı (self-reflexive) kullanımını gerçekleştirir. 1984 tarihli yazısında Jameson bireye dair (psikolojik derinliğe ve biricik olmaya yatırım yapan) eski bir modelden duygudan, psikolojik derinlikten ve bireysellikten yoksun postmodern özneye doğru değişimi göstermek için yine yan yana getirmeyi kullanacaktır. Burada onun örnekleri Edward Munch'un "yabancılaşmaya, dışlanmışlığa, yalnızlığa, toplumsal bölümlere ayrılmaya ve tecride dair büyük modernist temaların mükemmel ifadesi olan"[21] resmi *Çığlık* ve Andy Warhol'un insan figürünün medyada yeniden üretimini vurgulayan Marlin Monroe baskıları gibi postmodern ürünleridir. Warhol'un Monroe'ları sorunlu birey Monroe'dan bir iz taşımaz; bu saf imgedir ya da daha doğrusu "biricik" bireyin ya da gönderme yapılan Monroe'nun görünümünün yok olduğu çok sayıda imgenin keyifli farklılaşmasıdır.

Ancak sinemaya ve Jameson'ın *Köpekleri Günü*'nü okumasına geri dönersek, Jameson'ın popüler bir kültürel metinden sınıfsal bilinci nasıl çıkardığını, çokuluslu kapitalizmin ana hatlarını hissettirmek için (anlatının son üçte birine kadar anlatıda marjinal

[20] Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture," s. 48.
[21] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 11.

olan) Seldon figürü ya da havaalanı gibi anlatı parçalarına nasıl gözünü diktiğini görmüştük. FBI'ın bu okunuşu, her ne kadar daha özbilinçli olsa da, *The Matrix*'de yeniden ele alınır. Bu filmin başındaki bir sahnede Ajan Smith ve ona benzer biçimde giyinmiş FBI'dan meslektaşları hızla görevi yerel polisten alarak Trinity'nin peşine düşerler. Smith'in kulaklığı ona komutları ve enformasyonu veren daha büyük bir sistemin bir bileşeni olarak onun rolünün görsel göstereni-dir. Kuşkusuz, *Köpeklerin Günü* ile *The Matrix* arasındaki bir fark, ikinci filmde sistemin içi boş öznesi/ajanıyla yan yana konacak verimli, bireyleşmiş, psikolojik olarak karmaşık bir kahraman yoktur, yalnızca Keanu Reeves'in canlandırdığı neredeyse eşit derecede boş ve ifadesiz kahraman vardır. Bu filmin anlatının aracısı olarak *bireye* ve tematik düzeyde yeni Mesih olarak Neo'ya yaptığı yatırım ile sisteme karşı bireyin zaferini göstermesi beklenen karakterin boşluğu arasındaki biçimsel karşıtlık çağdaş kapitalist kültürün ve onun devam eden eşitsiz gelişimi içindeki önemli bir fay hattının belirtisidir.

Kapitalizm ve Şeyleşme

Bu noktada bir yandan kendi sınıfsal yapısına dair bilinçlenmeyi güçleştirirken, diğer yanda da paradoksal bir şekilde bunu olanaklı hale getiren (Jameson'm çalışmasında bu sınıf bilinci yalnızca oldukça zekice semptomatik okumalar aracılığıyla kazanılsa da) kapitalist üretim tarzının ne olduğundan biraz bahsetmeye değerdir. Yukarıda Jameson'ın bir biçim olarak modernizmin hem ulusal uzamın daha büyük bir uluslararası sistem içinde oluşturulduğuna dair artan bir bilinci hem de bu büyütülmüş referans çerçevesini somut bir şekilde temsilin içinde getirmenin güçlüklerinin bir onayını gösterdiğini öne sürdüğünden bahsetmiştim. Güçlükler yalnızca kapitalizmin iş gördüğü uluslararası ölçek nedeniyle değil, aynı zamanda kapitalizmin bir üretim tarzı olarak sahip olduğu *özel* nitelikler nedeniyle de ortaya çıkar. Temsilin krizi (ve olasılıkları) bu niteliklerden kaynaklanır. Üretim tarzı kavramı bir temel ikiliden oluşur: toplumsal ilişkiler ve üretim güçleri. Biriken ve miras alınan bilgi, servet ve teknoloji insanın işgücüyle birlikte üretim güçlerini oluşturur; onların üretim araçlarının (sermaye) sahipleri ile o araçların (işgücü) işçileri arasındaki belirli ilişkilere göre hareketliliği toplumsal üretim ilişkilerini oluşturur. Sermayeyi biriktirmeye yönelik hareketli arayışında bu üretim tarzı sürekli olarak üretim araçlarını devrimcileştirir ve sermayenin gücünü ve menzilini genişletir. Marx'm yazdığı gibi:

> Kendi ürünleri için pazarı sürekli olarak genişletme gereksinimi dünyanın her yerinde burjuvaziyi takip eder. Her yere sokulmak, her yere yerleşmek, her yerde bağlantılar kurmak zorundadır.[22]

[22] Karl Marx ve Friedrich Engels, *The Communist Manifesto* (Harmondsworth: Penguin Boks, 1985), s. 83 (*Komünist Manifesto*, çev. Levent Kavas, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006, 3. Basım).

Burada kapitalist üretim tarzının büyük çelişkisiyle karşılaşırız. "Daha büyük ve daha muazzam üretim güçlerinin" gelişmesi büyük bir koordinasyonu, işbirliğini ve ilişkilerin düzenlenmesini, insanların ve yerlerin daha karmaşık bir *karşılıklı bağımlılığın* içine çekilmesini, kısacası *üretim tarzının toplumsallaşmasını* gerektirir. Burada küresel pazarın kendisi kadar geniş bir şekilde yayılan bir sınıf bilincinin maddi temeli yatar. Daha sonra göreceğimiz gibi Jameson komplo teorilerinin o toplumsallaşmış bilincin *çarpıtılmış* bir çeşitlemesi olduğunu öne sürer. Ve yine kuşkusuz üretimin bu toplumsallaşması, bir yandan kapitalizm için kesinlikle zorunlu olduğu halde, diğer yandan kapitalizmin korktuğu ve ürktüğü, sınıflı toplumun varlığını tehdit eden ve bastırılması, dar parametreler içinde sınırlandırılması ve (magazin basının şevkle desteklediği kamusal harcamanın tek biçimi ve yıkıcılığına rağmen korkunç bir işbirliğini gerektiren savaş gibi) sermayeyi tehdit etmeyen etkinliklere yöneltilmesi gereken gerçek bir olgudur. Bu nedenle üretimin toplumsallaşması kapitalist üretim tarzına egemen olan *toplumsal olmaktan çıkma* (de-socialisation) ile çelişir. Bu çelişki üretim süreci içindeki hiyerarşik düzenlemeleri, genel olarak üretim araçları üzerinde halkın kontrolünün olmamasını, seçkinlerin hesap vermesinin söz konusu olmamasını, bastırılamaz kâr arzusunun gerektirdiği (işbirliğine karşı gelen ve onu zayıflatan) rekabeti, pazardaki alıcılar ve satıcılar arasındaki ayrı *izole* edimlerin olduğu gündelik alışverişleri (bu alışverişlerin diğerleri üzerindeki etkisini reddetmeyi) içerir. Bu toplumsal olmaktan çıkma kültürümüzün ve bilincimizin derinlerine nüfuz eder. Jameson geç kapitalizmde tarihsel olarak düşünme kapasitemizin tehlikede olduğunu iddia eder. Örneğin Jameson'ın adlandırmasıyla nostalji filmi tarihle ve geçicilikle daha sahici bir şekilde ilgilenmek yerine tarihin stereotipleriyle ve pop imgeleriyle doldurulur.[23] Bir zamanlar film starlarının ayrıcalıklı tercihi, ama günümüzde popüler kültürün parçası olan estetik ameliyat bireysel biyoloji düzeyinde tarihin benzer bir inkarını yürürlüğe sokar, en dikkat çekenleri olan yüze uygulanan estetik operasyonlarla ve Botox'la bizi olduğumuz insanlar yapan yaş ve yaşam deneyiminin kanıtını silmeye çalışır. Hollywood içinde zirvedeki yönetmenlerin yaygın cerrahi nedeniyle yüz ifadesini gösterebilecek kadın oyuncuları oynatmayı zor buldukları söylenmiştir (erkeklerin yaşlanmalarına daha fazla izin verilir). Bu uydurma bir öykü olabilir, ancak bu öykü bedenin kendisi düzeyinde Jameson'ın aynı zamanda bölünmez birlik (monad) olan öznenin ölümüyle ve bu bireylerin tüketim kapitalizmiyle (gerçek derisi de dahil) bütünleşmesiyle ilişkilendirdiği duygulanımın ve duygusal ifadenin azalışını hoş bir şekilde gösterir.

[23] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 19.

Tıpkı zamansal süreci değerlendirme gücümüzün azalması gibi, herhangi bir zamandaki toplumsal süreçlerin farklı yanları arasında mekansal ilişkilere uyum sağlama becerimiz de taşlaşıyor. Yalnızca önemli bir entelektüel çabayla toplumsal bütünü oluşturan "görünüşte özerk ve ilişkisiz o alanlar arasındaki gizli yakınlıklar"[24] ya da bağlantılar yeniden kurulabilir. Böylesi bir entelektüel çaba liberal-ampirik düşünce tarzına karşı koymak zorundadır.

> Farklı biçimleri ve maskeleri içinde liberal-ampirik düşünce tarzı gerçekliği hava geçirmez kompartımanlara bölmeye, dikkatli bir şekilde politik olanı ekonomik olandan, yasal olanı politik olandan, sosyolojik olanı tarihsel olanda ayırmaya dayanır, böylece herhangi bir sorunun tüm içerimleri asla görüş alanına gelemez.[25]

Marksistler, düşüncenin (ve uygulamaların) bu parçalara ayrılışını *şeyleşme* olarak tanımlarlar. Kapitalizm içinde örtük/gizli olan işbirliği ve koordinasyona daha gelişkin ve bilinçli bir biçim getirmeye adanmış politika genellikle sosyalizm olarak bilinir. Jameson'ın edebiyat ve film analizinde şeyleşmiş metinsel parçayı gündelik kompartımanlaşmış deneyimimizin ötesinde bekleyip duran toplumsal bütün (*Karanlık Yolculuk*'ta [*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001, ABD] kahramanın evinin çatısına [bir kez daha yolculuğun bir gösterenine başvurmak için] bir jetin kanat motorunun çarpmasında olduğu gibi, bazen metonimik bir şekilde rutin yaşama beklenmedik ve korkunç bir şekilde çarpmayı getiren bir bütün) ile nasıl *yeniden ilişkilendirmeye* çalışacağını görmüştük. Bu olay (Donnie'nin sağ kalması gerçeği nedeniyle) olaylar dizisini başlatır ve film kazalar, tesadüfler ve aksilikler aracılığıyla Donnie'nin kız arkadaşı Gretchen'in ve kaza eseri Gretchen'i arabayla ezen genç erkek Frank'ın ölümüyle sona erer. Rastgele şansa dayanan bir anlatı hem bu kronolojiye bir düzen ve anlam yüklemeye hem de bireysel tercih ve özneliğe yönelik alan üzerine düşünmeye çalışan film içinde kaçınılmaz olarak Kader ya da Tanrı üzerine metafizik bir söyleme başvurur. Bu kaygılar, Donnie kaderin uyarılarının nasıl acımasızca ortaya çıktığını anlayarak zamanı geri sardığında ve jet motoru yaklaşırken yatakta oluşunu garantileyip kendini (İsa gibi) kurban ederek bütün sekansı iptal ettiğinde birleşir. Her ne kadar Middlesex'in küçük kasabasının "ötesinde" bir yerlerden garip, davetsiz ve öldürücü bir şekilde gelse de o jet motoru başka bir söylemi de destekler ve aslında daha büyük bir *insan-yapımı* sosyo-ekonomik sistemin en güçlü simgesidir. Bu durum Donnie'nin evinde TV ekranında görülen 1988 başkanlık seçimleriyle ve bu olayı örtbas etmenin kötü kokusunu dışarı salan hava endüstrisi regülatörleri kazasından sonra yaşanmasıyla desteklenir. Ve yine kazalarla tamam-

[24] Jameson, *The Cultural Turn*, s. 35.
[25] Jameson, *Marxism and Form*, ss. 367-8.

lanan olay örgüsü sağcı küçük kasaba değerlerinin mükemmel bir eleştirisine olanak sağlarken, jet motorunun ortaya çıkmasıyla dolaylı olarak işaret edilen *sosyo-ekonomik belirleyenler* sonradan şans ya da metafiziğe yönelen olay örgüsüyle çatışma içindedir (başka bir deyişle metin çelişkilerle doludur). Belki de bütün bunlar gelişmiş kapitalizmde özel ile kamusal, yerel mekan ile küresel sistem arasındaki uçurumun üzerine köprü kurmanın büyük zorluklarını onaylar.

Ancak belki de semptomatik okumaların kendileri bir şeyleri baskılamaktan suçludur: şöyle ki, gerçek Jameson'ın semptomatik okumalarda ısrarının akla getirdiğinden daha fazlasını ortaya çıkarır. Ne de olsa 1970'lerde yapılan birçok Amerikan filmi güçlü kapitalist şirket öznelerinin temsilleri içinde ortaya çıkmaları açısından okunabilir —bu, *Köpeklerin Günü*'nden— büyük bir yorumlama yeteneğini gerektirse de —güç bela çıkarılabilecek bir şeydir.[26] Kuşkusuz 1960'ların sonu ve 1970'ler hem Hollywood için endüstriyel/ekonomik düzeyde hem de nüfusun geniş kesimleri arasında önemli bir politikleşmeye tanık olan egemen toplumsal düzen için politik/kültürel düzeyde bir kriz dönemiydi. Jameson Hollywood'un kriziyle ilgili hiçbir şey söylemez ve genel politik konjonktür ile ilgili görece olumlu çok şey söyler ve bu tutumu bu dönemde solun büyük bölümünün, liberal ve ilerici güçlerin az ya da çok analiz ve eleştiri için önemli bir kategori olarak sınıfı terk ettiğini akla getirir. Jameson toplumsal analizin bu düzeylerine ve onların değişikliklerine ilgi duymaz. Jameson için yöntembilimsel kategoriler olan endüstri ve politika, analiz konuları olarak toplumsal bütünü kavrayabilmek için[27] analizin ayrı disiplinleri ya da "hava geçirmez kompartımanları" (politik ekonomi ve politik tarih) içinde yeniden daraltılması açısından fazlasıyla "mantıklı", fazlasıyla "diyakronik (artzamanlı),[28] fazlasıyla meyillidir. Ve yine şeyleşme gerçekten yöntembilimsel güçlükler sunduğu halde, analiz endüstri, politika ve üretim tarzı arasında ileri geri iz sürmediği sürece, üretim tarzı akılda içsel eğilimlerinin kendilerini acımasızca tükettikleri belirgin bir işlevsel nitelik kazanma eğilimindedir. Kültür endüstrilerinin iş-

[26] Örneğin bkz. Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1988). (*Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, 2. Baskı, İstanbul, Ayrıntı, 2010).

[27] Bu örneğin Jameson'm kültürel kurumların tarihine daha fazla dikkat ettiğini öne süren eleştirmenlere yanıtında onun tezinin ana fikridir.

[28] Diyakronik analiz incelenen konunun ayrıntılı zamansal gelişimine odaklanır. Bu analiz inceleme konusunu belirli bir dönemdeki içsel yapısına ve bileşenlerine odaklanmak için donduran senkronik (eşzamanlı) analizin zıttıdır. Jameson'ın analiz tarzı, her ne kadar ikisi arasında açık bir şekilde kesin bir ayrım olmayıp, daha çok bir vurgu konusu olsa da, diyakronikten çok senkroniktir.

leyişlerine, belirli metinlerin (film) üretilmelerinin özel koşullarına ve daha büyük politik bağlamlara daha büyük bir dikkat gösterme, analizi ilerici medya uygulamalarına sürekli değişen müdahale alanına ve noktalarına daha duyarlı hale getirirdi.

Jameson'ın kullanımı içinde üretim tarzında insan faaliyeti yok değildir; sadece bütün faaliyetler sermayenin canlı örneklerine ait görünürler. Jameson'a göre *Köpeklerin Günü*'nü kendi analizinde sınıfı görünür kılan şey, bağımlı olanın faaliyetlerinden çok egemen sınıfın etkinlikleridir (mutasyonudur). Ancak kalabalığı yönlendirerek ve banka içindeki aksiyon ile (yerel polis şefi rehine krizini çözmeye çalışırken) olayları arka planda izleyen FBI ajanı Sheldon arasındaki birkaç bağlantıya tanık olan insanlara yakın tarihli polis vahşetini[29*] hatırlatıp, sıradan bir banka soygununu politikleştiren kesinlikle Sonny'nin girişimleridir. FBI ajanının kalabalığın Sonny ile özdeşleşmesindeki gizli politikayla Jameson'dan daha fazla ilgilenmesi, Jameson'ın politik mücadele ve olaylar gibi üstyapısal etkinleri baypas ederken, kültürel konuları üretim tarzının temellerine bağlamayı tercih etmesinden kaynaklanır.[30] Ancak politik konjonktür üretim tarzını okuma ya da deşifre etme olasılıklarını tanımlamada çok önemli bir aracılık rolü oynar. Eğer üretim tarzı üretimin gerçek koşullarını oluşturuyorsa, politik konjonktürün doğası da, ister ona yardımcı bir egemen sınıf hegemonyası egemen olsun isterse (entelektüel ve ahlaki liderlik anlamına gelen) hegemonya önemli bir meydan okuma karşısında olsun, kültürel metinlerin faal haldeki gerçek sınıfsal güçlere nüfuz edebildiği koşulları oluşturur. Bu nedenle Jameson'ın 1990'ların başında çalkantılı 1970'lere dönmesi ve küresel sistemin özellikle açık seçik ifadeleri için Alan J. Pakula'nın yaptığı paranoya filmleri üçlemesini kullanması anlamlı ve önemlidir.[31]

Şimdiki politik konjonktürümüzün, Jameson'ın postmodernizm üzerine ilk olarak yazı yazdığı ve gelişmiş kapitalizmin yeni çokuluslu evresi ile Yeni Sağın (Reaganizm, Thatcherizm) görünüşe göre meydan okunamaz politik hegemonyasınının yaşandığı 1984'dekinden oldukça farklı olduğunun belirtilmesi gerekir. Ve gerçekten belki de o politik konjonktür Jameson'm postmodernizmi onaylanmamış yollarla izah etmesinin üstü kapalı karamsarlığını biçimlendirdi. 1990'ların sonu ise tersine Yeni Sağın yükselişiyle mücadele etmek için ortaya çıkan yeni güçlerin ilk işaretlerini gösterdi. Eğer örneğin 1960'larda ve 1970'lerin başındaki Amerikan emper-

[29] * Eylül 1971'de Attica Cezaevi'nde çıkan isyan ve bastırılması olayı (Ç.)

[30] Marksist kuramda üretim tarzından bazen altyapı/temel olarak bahsedilirken, politika, kültür, eğitim, din, medya, devlet vd. alanları altyapının/temelin desteklediği üstyapı olarak anlaşılır.

[31] Jameson *Geopolitical Aesthetic*'te Pakula'nın *Klute* (1971), *The Parallax View* (1974) ve *All The President's Men* (1976) filmlerini tartışır.

yalizmine karşı Vietnamlıların mücadelesinin ortaya çıkardığı uluslararası dayanışma ile yakın dönemde ortaya çıkan küresel kapitalizm eleştirisi karşılaştırılırsa, öncekinin aslında bir *ulusal* kurtuluş dönemi olan eski dönemden son kalıntı iken, kapitalizmin eleştirisinin işlemesi gereken ölçeğin gerçekten küresel olduğu ve yalnızca öncelikle (sömürge-karşıtı ulusal mücadelelerde olduğu gibi) politik temsil sorunlarıyla değil, ekonomik ilişkilerle ve organizasyonlarla (IMF, Dünya Bankası, General Agreement on Tariffs and Trade (GATT), General Agreement on Trades in Services (GATS), yapısal düzenleme programları vb.) ile de ilişkili olduğu görülür. O halde buradaki, küresel sermaye ve işleyişlerine düşmanlık içindeki, hâlâ embriyon halinde olsa da, gelişmekte olan sınıf bilincini ortaya çıkaran küresel kapitalizmin çokuluslu yapısının bir örneğidir.

Jameson'm çalışmasında postmodernin sermayenin gerçek ilişkilerinin görülür hale geldiği bir dönem mi, yoksa o gerçek ilişkilerin tamamen temsilin daha da ötesine itildiği bir dönem mi olduğu sorunu, eleştirel olasılıkları kabul eden ve çekip çıkaran yorumbilim yöntemleriyle çözülür, bu da ancak yalnızca özenli zekice okumaların küresel kapitalist üretim tarzının bastırılmış yapısını gün yüzüne çıkarmasından sonra mümkündür. Sean Homer'in Jameson'ın çalışmasıyla ilgili olarak öne sürdüğü gibi:

> bütün kavramı yöntembilimsel bir standart, bir gerçekleştirme olasılığından çok düşüncemizin sınırlarını gösteren bir temsil edilemez ufuk olarak işlev görür. Bu nedenle bütün kavramı her zaman zaten bir sınır olarak söylemimize kaydedilir.[32]

Kuramsal olduğu kadar kültürel de olan bütün söylemlerdeki semptomatik sessizlikleri ve bastırmaları gösteren "temsil edilemeyen ufuk" olarak işlev gören toplumsal bütün fikrinin, eleştirel yetilerimizi temsillerimizin kusurlu oluşuna hassas tutmada kesinlikle değerli bir rolü vardır. Ancak Lacancı psikanalizden etkilenen (ne yazık ki Jameson'm da dahil olduğu) çağdaş kültür kuramının büyük bölümünün izlediği yolu izlememe[33] ve bu tip bastırmaları her zaman ve her yerde göstergelerin ve anlamların ontolojik bir koşulu olarak

[32] Sean Homer, *Fredric Jameson, Marxism, Hermeneutics, Postmodernism* (Cambridge/Oxford: Polity Press/Blackwell, 1998), s. 20.

[33] Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Londra: Methuen, 1981). (*Siyasal Bilinçdışı*, çev. Yavuz Alogan, Mesut Varlık, İstanbul, Ayrıntı, 2011). Jameson tarih "temel olarak anlatısal ve temsili değildir" diye yazar, s. 82. Bu ise tarihsel malzemenin anlatılaştırılmasının ve temsil edilmesinin ontolojik olarak bir baskılama uygulaması olduğu anlamına gelir. Bu da Althusser'in Jameson üzerindeki etkisini gösterir. Althusser'de olduğu gibi bu aynı zamanda anlatı ile temsil arasında kesin bir ayrım olduğunu ve Jameson için dünyanın bilgisinin genelleştiği yerde kavramsal sosyal ve siyaset bilimlerini akla getirir.

temsil içine kaydedilen homojen bir örtüyle kaplamama konusunda dikkatli olmalıyız. Aksine herhangi bir söylemin sınırları toplumsal ilişkilerin ve mekanların tarihsel olarak değişebilir bir ürünüdür ve bu da bazı temsillerin diğerlerine göre toplumsal bütüne ilişkin daha fazlasını ortaya koyacağı anlamına gelir. Jameson'ın temsilin *sınırlarına* vurgu yapmasıyla ilgili sorun, temsilin sınırları *içinde* gerçekten sunulanın politik önemini ve olasılıklarını önemsememe eğilimi taşımasıdır. *Eleştirel* bir postmodern metnin erken bir örneği (belki de 1970'lerden kalan radikalizmin son örneği) olan *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982, ABD)[34] ve yeni politik konjonktürde ortaya çıkan daha yakın tarihli filmler, popüler kültüre ilişkin bu tür "semptomatik" okumaların genel olarak şirket sermayesinin ve özel olarak medya sermayesinin kötü niyetine dair yaygın bir erken-politik anlayışın olduğunu fark etmeyebileceğini akla getirir. Bu, metin içindeki stratejik sessizliklerin ve bastırmaların semptomatik okunuşunun artık geçerli olmadığını söylemek değildir, ama aksine bu tip bir şifre çözme işlemiyle popüler kültür içinde radikal ya da en azından ilerici kavramalar ve hazlar olasılığını kabul etme arasında bazen daha iyi bir denge olduğunu akla getirir.

Paranoya ve Medya

Jameson'ınki gibi metinsel parçaları hedefleyen bir şifre çözme stratejisi ile bastırma modeli arasında yakın bir ilişki vardır. Jameson'ın değerlendirdiği küçük, belki de oldukça marjinal anlamlama birim(ler)i ile bu göstergelerin ilişkili olarak okunduğu emperyal ya da çokuluslu kapitalizmin geniş sosyo-ekonomik ilişkileri arasındaki ters ilişki kaçınılmaz bir şekilde birincisinin büyük ölçüde temsil edilememiş, belki de temsil edilemeyen ikincisinin bir semptomu olduğunu akla getirir. Ancak bir metne kendisinin dışındaki büyük toplumsal bütünü, yoğun (kurmaca) bir bütünü biçimlendirerek temsil etme olanağını sağlarsak, o zaman zorunlu olarak herhangi bir metnin sessizlikleri ve bastırmaları sorunundan vazgeçmeksizin, metnin gerçekten temsil ettiğine daha büyük önem verebiliriz.[35] Medya ve kapitalizmin bir noktada birleşmesi, metonimik bir iktidarı, medyanın çok önemli bir parçası olduğu sistemin daha büyük bütününü gösteren *The Truman Show* ve *Series 7: The Contender* gibi filmlerin paranoid bütünlüklerini verir. Bu tip filmler medyaya ve kontrolün kültürel biçimlerine büyük bir önem ve güç verdikleri ölçüde postmoderndirler. Ancak bunlar paranoid duyar-

[34] Bkz. Nick Hefferman'ın kendi kitabı *Capital, Class & Technology in Contemporary American Culture*'de (Londra: Pluto Press, 2000) bu filmi mükemmel okuması.

[35] Büyük) toplumsal bütün ile bir metnin kendi yoğun toplumsal bütününü oluşturmak için icra ettiği anlamlama edimi arasındaki ayrım önemli Macar edebiyat kuramcısı Marksist Georg Lukács'tan gelir. Bkz. *Writer and Critic* (Londra: Merlin Press, 1978), s. 38.

lılığın, gündelik yaşamın parçalı ve görünüşte farklı göstergelerini (örneğin *The Truman Show*'daki bir sağanak yağış ya da bir reklam sözü) uzaktaki Ötekiler tarafından kontrol edilmenin ve yönlendirilmenin korkutucu bir sistemli bütünü içinde yeniden kodladığı ölçüde postmoderne ilişkin çoğu tanımlamanın dışına düşerlerdi.

Jameson'a göre komplo gerilimleri içinde bilgisayar ağlarının ve enformasyon sistemlerinin temsilleri gelişmiş sermayenin "merkezi belli olmayan küresel ağının" bir "çarpıtılmış şekli" olarak işlev görürler.[36] Yine belirgin biçimde Jamesoncu postmodernin Marksizm ile birleştirilmesine sahibiz (merkezi belli olmayan ağlar/sermaye). İleri teknoloji paranoyaları ve komplo teorileri "gelişmiş teknolojinin tanımlanışı aracılığıyla çağdaş dünya sisteminin imkansız bütününü düşünmeye yönelik kısıtlı bir girişim olarak görülmelidir."[37] Postmodernizmi ve Marksizmi birleştirmedeki gerilimler burada çok açıktır: neden bütünün (Marksist bir çaba) imkansız olduğunu (postmodern sonuç) düşünüyoruz? Jameson'a göre komplo, "sistemi küresel ölçekte hayal etmenin" bir aracıdır.[38] Hayal etme kapasitelerimizi bu ölçeğe genişletmeye çalışan egemen film kültürü hâlâ büyük ölçüde bireysel olan anlatı yapıları içinde genel olarak tuzağa düşüyor. Jameson bunu kabul eder, gerçekten de bunun "yeni küreselleştirici temsillerin temel biçimi-sorunu olduğunu" söyler.[39] Ancak eğer böyleyse, bu postmodernin kültürel olarak egemen olmadığını akla getiren bir eşitsiz gelişmeye işaret eder. Yine de klasik gerçekçiliğin biçimsel mimarisi ve onunla birlikte bireysel nedensel etkinliğin merkeziliği bozulmadan duruyorsa da, bireysel etkinliklere yeni bir toplumsal ve kolektif tını kazandıran birçok içsel değişiklikler ve tematik eğilimler vardır. Jameson'un yakın tarihli komplo filmleriyle ilgili olarak belirttiği gibi, "artık tek bir kurban yoktur, herkes kurbandır; tek bir kötü yoktur, ama her yerde olan ağlar vardır; özel bir görevi olan tek bir dedektif yoktur, tıpkı herkesin yaptığı gibi her şeyde hata yapan birileri vardır."[40] Bunun yerine Jameson *Videodrome*'da (David Cronenberg, 1982, ABD) James Woods'un canlandırdığı karakterin anlatı boyunca kötüye, kurbana ve dedektife dönüşmesinin aynı zamanda artık kendi etkinlikleri nedeniyle yeri sabit olmayan, ama daha büyük güçler tarafından roller içinde biçimlenen bireysel karakterin bir toplumsallaşmasını gösterdiğini öne sürer.[41] *The Truman Show* ve *Series 7: The Contenders* gibi filmlerde komplonun artık sır değil, açık ve herkesin katıldığı, belki de kolektif sorumluluğa ve danışıklı dövüşe dair uyanan bilincin başka

[36] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 37.
[37] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 38.
[38] Jameson, *Geopolitical Aesthetic*, s. 9.
[39] Jameson, *Geopolitical Aesthetic*, s. 33.
[40] Jameson, *Geopolitical Aesthetic*, s. 34.
[41] Jameson, *Geopolitical Aesthetic*, s. 34-5.

bir göstergesi olduğunu belirtmeye değerdir.

Jameson'ın için bu tip paranoid temsillerin hangi tarzlarda çarpıtılmış olduğu daha az nettir, ancak biz Marksist bir bakış açısından birkaç sorunu teşhis edebiliriz. Popüler kültür içinde paranoya, çoğu Yahudilerden ya da daha yakın tarihte Müslümanlardan ırkçı korkuları artık gizlemeyen politik değerler alanıyla iç içe geçiyor. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD içinde paranoya çoğu kez anti-komünizm biçimini aldı. Richard Hofstadter'in Amerikan politikasındaki paranoid bir "stili" teşhis etmesi meşhurdur.[42] Böylesi bir sağcı paranoyayı, dikkati insanların yaşamlarının belirlenmesinden sorumlu olan temel nedensel ağlardan, dünya sistemi içindeki belirlenmiş konumları gizli olan öteki, çoğu kez marjinal ve görece terimler içinde güçsüz ve kenardaki gruplara yönelttiği için *yer değiştirmiş* korkunun hükmetmesi olarak tanımlayabiliriz. Ancak medya odaklı filmlerde ilgilendiğimiz paranoya kaçınılmaz olarak gerçek güç komplekslerini ele verir ve bu nedenle bunlara bir *kontrol* paranoyası örneği denebilir. Yine de burada bile paranoya ile ilgili sorun küçük bir grubun ya da seçkinlerin üzerine aşırı kontrolün yansıtılmasıdır. Bu kuşkusuz ekonomik ve politik seçkinlerin kapitalizm içinde büyük bir güce sahip olduğunu ve kurumsal mekanizmaları kendi yararlarına yönlendirmeye yönelik fırsatları büyük ölçüde artırdıklarını yansıtır. Bu seçkinler bizden o kadar uzak ve kâr ve güç peşinde koşmada o kadar kararlıdırlar ki, David Icke'm dünyanın başka bir gezegenden kertenkele insanlar tarafından yönetildiğini hayal eden paranoid fantezilerinde olduğu gibi, neredeyse insan-olmayan ya da insan-karşıtı olarak görünebilirler. Bu tip fantezilere bir yanıt, gazeteci Jon Ronson'un *Them: Adventures with Extremists* adlı kitabında yaptığı gibi, onlarla dalga geçmektir. Ancak bu basit bir nedenle tatmin edici değildir, çünkü bu tip paranoid fanteziler, derinden ilgili oldukları fazlasıyla rasyonel olan sorunlara irrasyonel tepkilerdir. Bunlar yoksulluğun, kaynakların saçma tahsis edilmesinin, savaşın ve ekolojik krizin dünyasıyla karşılaştığında sessizlik ve kayıtsızlıkla tanımlanan bir haberler ve enformasyon medyasına tepki olarak kültürel bir çığlıktır.

Kesinlikle kapitalizm içindeki bu kaçınılmaz çelişkiler nedeniyle seçkinler paranoid duyarlılığın gerektirdiği sorunsuz ve pürüzsüz tarzın kontrolünde değildirler. Gerçek dünyamızda bütün bu çelişkiler patlıyor ve çağlıyor, günbegün medyanın ideolojik yöne-

[42] Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* (Londra: Jonathan Cape, 1966). Paranoid stille ilgili ayırt edici şey, onun bileşenlerinin komploları tarihte orada ya da burada görmesi değil, ama "çok büyük" ya da "devasa" komploları tarihsel olaylardaki *harekete geçirici güç* olarak görmesidir.

timine ilişkin büyük karşı çıkışları sağlıyor.[43] Bu tip medya yönetiminin zorluğu *The Matrix*'in, *Yaşamın Renkleri*'nin ve *The Truman Show*'un kültürel kontrolün fiilen eksiksiz olduğu simüle edilmiş dünyaları içinde bastırılır. Bu filmler aynı zamanda medyanın inşa ettiği yapay dünyalara giren ve onları rahatsız eden dışlanmış(lar) a, küçük gerilla grubuna bir yatırımı paylaşırlar. Bu da yalnızca kontrol eden bir seçkinler grubuna değil, aynı zamanda bir biçimde sistemin pürüzsüz işleyişinden kaçmayı başaran ve onunla savaşan birkaç seçkin bireye yatırım yapan paranoid duyarlılığın tipik bir özelliğidir. Güç sahibi seçkinler ile sistemin dışında olan seçkinler arasında bulunan ortadaki büyük çoğunluk paranoid bakış tarafından edilgin ve yönetilen olarak görülür. O halde bireyin merkeziliği (yukarda belirtilen değişikliklere ve yeni kolektif tınılara rağmen) paranoid bakışı, bu filmlerin (özellikle yıldız oyuncu sistemiyle desteklendiğinde) postmodern temalarına rağmen çoğunlukla bağlı oldukları klasik anlatı biçimlerine fazlasıyla uygun hale getirilir.

Series 7 ve Postmodernin Sınırları

Paranoid medya bütünlerini tanımlayan filmler postmodern temalarla ilgilidir, ancak onlar bir postmodern konumdan ifade edilmezler. Bu yalnızca onlar kontrol bütünleriyle ilgili oldukları için değil, ama aynı zamanda postmodern üzerine satir oldukları için doğrudur. 1984'teki yazısındaki tezin ardından giden Jameson parodi ve satir kapasitemizin tükenmiş ve onların yerine postmodern pastişin almış olduğunu öne sürdü.

> Pastiş, parodi gibi, özel ya da biricik, özelliği olan bir stilin taklidi, dilsel bir maskenin takılması, ölü dilde konuşmadır. Ancak bu, bu tip taklidin parodinin gizli niyetlerinden herhangi biri söz konusu olmadan, satirik itkiden koparılmış, gülmekten ve bir an için ödünç aldığınız anormal dilin yanında sağlıklı dilsel normalliğin hâlâ varolduğuna ikna olmaktan kaçınan tarafsız bir uygulanışıdır. Bu nedenle pastiş anlamsız parodidir.[44]

Bu açık bir şekilde, aralarında en karmaşık ve radikal olanının görece olarak küçük-bütçeli (ve anlamlı bir şekilde yıldız oyuncuların olmadığı) *Series 7: The Contender* olduğu bu filmlerle ilgili bir durum değildir. Bu film açıkça reality televizyon şovlarının dilini ve geleneklerini benimseyen, ancak onların kamusal alan ve kültür üzerindeki etik aptallığını ve aşındırıcı politik sonuçlarını sergileyen bir satirdir. Bu filmde seçilmiş rakipler "kazanmak" için birbirlerini öldürmeye çalışırlar. Ancak filmin kendi satirik eleşti-

[43] Her ne kadar tartışılabilirse de, bu durum medyanın demokratik dünyadaki başka yerlerden daha fazla olarak politik seçkinlerle iç içe geçmiş güçlü şirketler içinde yoğunlaştığı Amerika için daha az geçerlidir. Amerikan medyasının Başkan George W. Bush'un Irak'taki önleyici savaşının sorgusuz sualsiz destekçisi olduğu yaygın olarak belirtilmiştir.

[44] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 17.

risini sergileme tarzı *Yaşamın Renkleri*, *The Truman Show* ve *Ed TV* gibi filmlerden farklıdır. Parodisi yapılan şovun geleneklerinin dışında görünmez bir meta-anlatı yoktur ve bize izleyicinin iyi kahramanları ve kötü kahramanları ayırt edebildiği ya da anlatının ve öykü dünyasının, yargıları ve sorunsuz özdeşleşmeleri güvenli hale getirmenin tersine, o dünyanın gerçeği olarak gelişmesine güvenebildiği bir bilgi konumunu sunar.

Örneğin *The Truman Show*'da bize klasik bir anlatı konumu sunulur, bu sayede biz izleyiciler Truman'm dünyasının gerçeğini ve anlatının önemli bir bölümünün onun duruma dair kısmi ya da hatalı bilgisinin, bizim onun yaşamıyla ilgili daha tam bilgimizle bir noktada birleşmesi üzerine olduğunu "biliriz." *Series 7* daha karmaşıktır, çünkü biz izleyiciler şovun söylevi içine kilitleniriz, bizim için "dışarısı" ve bu nedenle bize gerçeği göstereceğine güvenebileceğimiz bir anlatıcının söylevi yoktur. Film, izleyicileri bu televizyon programının şiddet dolu yapısıyla ilgili olarak uyaran bir yazının olduğu *medya araştırmasıyla* başlar. Daha sonra programın jenerik yazıları akmadan önce bir markette rakibini öldüren başroldeki yarışmacı Dawn'ın eleştirisine geçeriz. Bir düzeyde, filmin bizi kaçışın olmadığı bir medya söylevine kilitlemesi üst düzeyde postmodern görünür, ancak aynı zamanda da bu söylev hicvedilir ve bu da bu nedenle söylevin hicvedilmesi yoluyla tanınmayan bazı normal yargıları (Jameson'ın "sağlıklı dilsel normalliği"ni) ima eder. Açık bir şekilde bir yandan bu toplumun yapısı konusunda endişelenmemiz ve şovun kendini sunması ve açıklamaları ile neyin toplumsal olarak arzulanabilir olduğunu düşünmemiz arasındaki yarığı eleştirmemiz, aynı zamanda da diğer yandan bunu bugünkü toplumumuzun içindeki belirli eğilimlerin bir eleştirisi olarak görmemiz amaçlanır. Şov bize yarışmacıların devlet kimlik numaralarına göre seçilmiş olduğunu anlatırken ve biz gülümseyen bir televizyon sunucusunun idare ettiği piyango benzeri topları izlerken, medya sermayesi ile devlet arasındaki ilişkilerin karanlık bir şekilde endişe verici olarak okunması beklenir. Şovun söylevi içine kilitlenmemize rağmen (ve kuşkusuz bunun şovun yedinci bölümü olması ve şovun tarihini ya da gelişiminin arka öyküsünü asla bilmiyor olmamız önemlidir) yarışmacıların sergilediği çelişkilerden ve aykırılıklardan ortaya çıkan satiri algılarız. Örneğin rahibe hemşire Connie itiraf etmeye gittiğinde tahammülsüzlüğe, küfürbazlığa, belirli bir televizyon kişiliğine yönelik bir çift yalana ve kirli düşüncelere izin verir. Ancak şovdaki iki insanı zaten öldürmüş olduğu gerçeğini unutur. Ayrıca şov kendi anlatısını oluştururken şovun söylevi içinde aykırılıklar ve çelişkiler vardır ve şov sürekli olarak kendi haklılaştırmak ve meşrulaştırmak için olayların zorunlu ideolojik idaresini sergiler. Yarışmacılardan biri kaçmaya çalıştığında, "hain korkak" olarak tanımlanır ve Dawn'ın yeni doğan bebeği şov çalışanları tarafın-

dan ondan alınırken, anlatıcı bize bunun (Dawn'ın yakarmalarına ve protestolarına rağmen) annenin ve bebeğin "fiziksel ve duygusal güvenliği" için olduğu bilgisini verir.

Bununla birlikte şovun söylevine önemli bir meydan okuma Dawn ve (bir zamanlar aşkı olan) yarışmacı arkadaşı Jeffrey aniden kameramanlara saldırarak yayını durdurdukları ve özgürlük için çabaladıkları zirvede ortaya çıkar. Bu noktada şov CCTV'nin kamusal alanlarla ilişkili filmleri ve (şovun bölümlerinde ve açık komplosunda suç ortaklığı yapan) izleyicinin şahitliğini kullanarak kendi mekanizmalarını yeniden oluşturur. Onlar sonunda bir sinemaya giderler (başka bir, ancak televizyonun gerçek zamanlı olanaklarının olmadığı medya seyirliğinin araya girmesi) ve izleyicileri rehin almaya çalışırlar. Şov tarafından bize bu sahnenin onların çalınmış kameralardan birine kaydedildiği, ancak daha sonra olanların kaydının "teknik bir hata" nedeniyle kaybolduğu anlatılır. Böylece oyuncularla birlikte dramatik yeniden inşa ile zirve yeniden canlandırılır ve bu zirve şovun deneyimli bir kahraman yetkilisinin Dawn ve Jeffrey ile müzakeresini içerir. O zaman "gerçekten" olanlar bizim için erişilebilir değildir. Sonuna kadar izleyici (görülmeyen) bölüm yapımcıları tarafından oluşturulduğu haliyle bu medya seyirliğinin içine kilitlenirken, bu şovun, yarışmacılarının, izleyicilerin ve daha büyük toplumun bir eleştirisine girişilir. *The Truman Show*'da Truman'ın toplumsal olarak belirleyici bütünü göstermek için etrafındaki bildiğini sandığı dünyanın Jamesoncu bir şifresini çözmeyi icra edişini izleriz, ancak biz izleyiciler güvenli bir şekilde bir anlatıcının inandığımız söylevine erişime sahip olarak konumlanırız. *Series 7* daha radikaldir, çünkü filmi bir satir olarak okumak için yarışmacıların ve onların (aracılık edilen) evrenlerinin bastırmalarının, tutarsızlıklarının ve çelişkilerinin Jamesoncu bir şifresinin çözülmesini biz izleyiciler icra etmek zorundayızdır. Filmin reality televizyon geleneklerini yansıtıcı kullanımı, perspektif politikalarının ve söylevin oluşturulmuş yapısının bilincinde oluşu ve politik ve etik eleştirisi bu filmi postmodern ya da klasik anlatı geleneklerinden ziyade modernist gelenek içine yerleştirir.

Sonuç

Postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı haline getirerek Jameson postmodernizme hâlâ büyük ölçüde zamana, mekana, mantığa ve nedensel aracılığa ilişkin (biraz değişmiş olsa da) "klasik" anlatı düşüncelerinin yanı sıra metot oyunculuğu gibi diğer klasik paradigmaların egemen olduğu ya da hâlâ *Series 7* gibi önemli modernist köklere sahip filmler üretebilen popüler film kültürü olarak görülmesi gerçekten zor olan bir egemenlik atfeder. Yukarda tartışılan filmlerin çoğunun "postmodernizmi" genellikle biçim düzeyinden ziyade, algısal ve kültürel devrimin çok temel belirtile-

rini bulmayı beklediğimiz içerik düzeyinde varolurlar. Postmodernizm günümüzde oyundaki birçok kültürel kaynaktan biridir, ancak Jameson'm öne sürdüğü gibi onun kültürel bir *egemen* (dominant) olduğunu düşünmüyorum. İnsanın postmodernizmin kültürel olarak *önemli* (bu egemen ile aynı şey değildir) olduğunu öne sürmesindeki anlam, ona gelişmiş kapitalizm içindeki belirli eğilimlere, yani medya kültürünün önemine ve sermayenin küresel/mekansal menziline özel olarak açık bir ifade kazandırmaktır. Jameson modernizmin 20. yüzyılın ilk on yıllarında tekelci kapitalizmde kültürel egemen olduğunu öne sürer. Jameson'ın modernizmi sermayenin kendi endüstrileşmiş emperyal aşamasında, ulusal sınırın sermaye tarafından giderek artan oranda aşıldığı (tüketim malları ya da yatırımlar) bir aşamada, sermayenin uluslararası ölçeğine yönelik dolaylı (bastırılmış) bir hareket olarak okuduğunu görmüştük. Ancak Hollywood filmlerine akın eden, günlük gazete ve ucuz karton kapaklı romanlar okuyan milyonlarca insan için modernizm onların uzaktan kültürel *egemeni* değildi. Bu Jameson'ınkidir, çünkü Jameson modernizmin sistemin içindeki en ön kısımlardan bir şeyleri ifade ettiğini öne sürer: şöyle ki, modernizmin soyutlaması, coğrafi terimler içinde sermayenin içinde dolaşmaya çalıştığı büyütülmüş mekana gönderme yapar. Ve bu nedenle (Forest'ın *Howard's End* adlı romanındaki) Büyük Güney Yolu ve tren ve (*Köpeklerin Günü*'ndeki, *Büyük Hesaplaşma*'daki ve *Donnie Darko*'daki) uçak küresel bir hareketli soyut güç olarak sermayenin güçlü simgeleridir. Popüler kültür paranoyanın objektifinden bu küresel hareketliliğe ve soyut güce bazı somut temsiller kazandırmaya çalışır. O halde buradaki uçaklar, trenler ve otomobiller ile medya arasındaki bağlantıdır. Sermayenin simgeleri olarak bunlar fiziksel etkinlik yoluyla nakliye ve iletişim araçlarından temsiller ve enformasyon yoluyla iletişim araçlarına doğru bir değişimi gösterirler. Ve bu sonuncusu daha da büyük bir menzile ve hıza sahip daha gelişkin, olgun bir sistemin göstergesidir.

Paranoya ile Jameson'ın şifre çözme stratejisi arasında, metnin dikişsiz/pürüzsüz birliğini bozan, onu (bazıları daha büyük görünmeyen ama etkileyen sosyo-ekonomik güçlerle ilişkili olabilen) parçalara ayıran bir çakışma vardır. Ancak Jameson (çelişkiyi vurgulayan) Marksist toplumsal bütün görüşünün popüler kültürün paranoid görüntüleriyle ya da Max Weber, Michel Foucault ya da Jean Baudrillard gibi bazı toplumsal ve kültürel karamsarların kuramlarında egemen olan bir "bütünsel sistem"e dair işlevselci görüşlerle aynı olmadığı konusunda nettir.[45] Ancak Jameson'ın diğer toplumsal düzeyleri dışarıda bırakarak en soyut ve uzak haliyle sermayeye vurgu yapmasının çelişkilerin ve mücadelenin yumuşatıldığı ve bir saf mantığın kendini gösterdiği belirli sonuçlara yol açma eğilimi vardır. Örneğin modası geçmiş

[45] Jameson, *The Political Unconscious*, ss. 90-1.

bir paradigma olarak metot oyunculuğu ekolü görüşü, dönemlerin gerçek birleşik ve eşitsiz gelişimini yumuşatan doğrusal bir kültürel gelişimi akla getirir. En küresel soyut tarzları içindeki sermayeye karşı yargılanan bir öznellik modeli olarak bireyin açık bir şekilde başı beladadır. Ancak diğer kültürel ve ekonomik eğilimlerin aleyhine yargılanan metot okulu ve eski bölünmez birlik/özerk özne önemli bir kültürel direnç gösterir. Gerçekten metot okuluyla (duygusal gereksinimlerin ve taleplerin ayrı bir birimi olarak "ben") aynı kültürel kaynaktan çıkan bütün terapi işi (ne yazık ki) biraz sonuna yaklaşma işaretini gösterir.

Ben aynı zamanda Jameson'ın yöntembiliminin bir tarafının, yani kültürel kurumlar ve politik bağlamlar gibi farklı toplumsal düzeyler arasında ayrıntılı bir aracılığın olmayışının, Jameson üretim tarzının acımasız gelişiminin haritasını çıkarırken belirgin bir karamsar işlevselciliğe neden olma eğilimi taşıdığını öne sürdüm. Belki de her kuşak için sermayenin metalaştırma güçlerinin en son yayılması kesinlikle bir şeylerin sonu anlamına geliyor gibi görünür. 19. yüzyıla dönersek, Marx erdem, sevgi, fikir, bilgi ve vicdan gibi niteliklerin artık satılık olduğunu yazmıştı. Jameson 1984 tarihli yazısında postmodernizmi "değişim değerinin kullanım değerinin anısının yok olduğu bir noktaya kadar genelleştiği" bir kültür olarak tanımlar.[46] Bu etkili bir saçmalıktır ve inkar edilemez şekilde faal haldeki büyük baskılara, güçlere ve tehlikelere değinir. Ancak kulağınızı zemine biraz daha yaklaştırın, üretim tarzı gibi (köklü bir şekilde gerekli olsa da) soyut bir kavramdan uzaklaşın, o zaman davet edildiklerinde, örneğin radyo ve televizyon programlarında konuşan insanların homurdanmalarını duyacaksınız ve onların çoğu için açık bir şekilde erdem, sevgi, fikir, bilgi ve vicdan, hırpalanmış ve zedelenmiş olsalar da, hâlâ bir şeyler anlamına gelir, onlar yalnızca başka bir şey (örneğin çoğu politikacının durumunda olduğu gibi bir kariyer) için değiştirilecek ticari ürünler değildir. Bu noktada da politik bilinçdışının semptomatik okumalarına aşırı güvenme tehlikesi vardır, çünkü açık bir şekilde yorumlayıcı keşifte uzmanlaşan eleştirmenin rolüne ayrıcalık tanır ve popüler kültürün (her zaman belirli sınırlar ve parametreler içinde olsa bile) gerçekten dünyaya ilişkin eleştirel bilgileri ifade edebilme boyutunun önemini azaltır. *Series 7*'deki karakterler için eleştirel bilgiler oluşturma ya da eleştirel mesafe kapasitesi gerçekten körelir. Onlar için "sermayenin muazzam varlığı"[47] gerçekten zafer kazanmıştır. Ancak bu seyreden izleyicinin sorunu değildir. Belki de postmodernizm, *Series 7* gibi, bir uyarıdır. Ancak henüz oraya varmadık. Asla varmayacağımızdan emin olmak için hâlâ vakit var.

[46] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 18.
[47] Jameson, *Postmodernism: Or*, s. 48.

5

"Başarmak": *Ateşli Geceler* ve *Beyaz Şeytan* Filmlerini Artık ve Duygu Ekonomileri Olarak Okumak

Anna Kornbluh

"İdeoloji" kavramı Marksist kültür eleştirisinin olanak sağlayan engelidir. İnsanların kendilerine egemen olunma koşullarına neden onay verdiklerinin bir formülü olarak, "kültürün" ekonomi politik işleyişini aydınlatır. Burada kültür gündelik yaşam pratikleri ile bu pratiklere duygu maskesini takan anlatıları içerir. Ancak bu formüle dayanan kültür eleştirisi ister folklor, ister şiir, isterse film olsun yaratıcı metinleri inceleme sorumluluğunun —kesinlikle belirli bir metni onun ekonomi politik işleyişine indirgemenin imkansız olduğu anlamına gelen— anlaşılması zor olma ve yaratıcılık unsurlarını kabul etmek olduğu gerçeğiyle karmaşık hale gelir. Louis Althusser ideolojiyi toplumsal uzlaşmazlığın *simgesel* çözülmesi olarak formüle etti. Burada "simgesel", sınıfsal çatışmayı yatıştırmak için radikal toplumsal yeniden yapılanmaya yetmeyen anlatı, mit ve fantezi gibi stratejilere gönderme yapar.[1] Slavoj Žižek ve Douglas Kellner gibi çağdaş düşünürlerin müdahalesinin ardından kültürel metinlerin Marksist yorumunun zorunlu olarak bu simgesel çözülmenin belirsiz niteliğini kaydetmesi, mantıksal bir ikiliği ele alması gerekir.[2] Bir yandan belirli bir metin bu simgeselleştirme işlemine katılır ve toplumsal ilişkileri ve uzlaşmazlığı görece olarak tutarlı bir biçim ya da anlatı içinde birleştirir. Diğer yandan bu metin simgeselliğin dikişsizliğini ya kendisine yaratıcı bir metin olarak dikkat çekerek ya da yaratıcı bir şekilde karşı-simgesel bir eleştiriyi savunarak kesintiye uğratır. İyi bilinen bir örneği alırsak, birçok Hollywood filmi, bireyler arasındaki gerçek sevgi aracılığıyla üstesinden gelinen yoksulluk gibi büyük bir toplumsal soruna bireysel bir çözüm etrafında döner. Belirsizlik bu tür öykülerin politik eylemciliğin gözünü korkutmaktan ("İşçi haklarına değil, sadece zen-

[1] Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 2001).(*Lenin ve Felsefe*, çev. Bülent Aksoy, Murat Belge, Erol Tulpar, 3. Baskı, İstanbul, İletişim, 2011).

[2] Althusser, *Lenin and Philosophy*, Douglas Kellner, *Media Culture* (New York: Routledge, 1994), Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (Londra: New York: Verso, 1989) (*İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, 4. Baskı, İstanbul, Metis, 2011)..

gin bir kocaya ihtiyacım var") ortaya çıkar, ancak kolayca farkında olmadan anlatı içinde sunulan sınırlı simgesel yanıttan ikna olmamış izleyicide eleştirel bir bilinci ateşleyebilir ("Öykü gerçekçi değildi ve zengin koca da akıllı değildi ki, neden evlilik kadının gettodan çıkmak için tek şansı olsun?"). Bu konumlardan birinin benimsenebilme riski ideolojinin merkezindedir; bir metnin ideoloji-eleştirisi, ideolojinin "dışında" (olması) imkansız bir bakış açısından yanlış bilinci ortaya koymaya değil, ama daha ziyade filmin anlatısının ve biçiminin bu riski nasıl kontrol ettiğini incelemeye dayanır.

Temsil ve ideolojiye ilişkin bu sorunların bazılarını incelemek için, aşağıdaki tartışma Amerikan kapitalizmi içinde yapısal bir geçiş dönemi olan 1970'lerle ilgili bir grup filme odaklanıyor. Bu filmlerin aynı anda kapitalizm içinde (bazıları için) artık ürünün ve duygusal karşılığın asimetrik doğasına dikkat çekerken, sınıf mücadelesinin ideolojik ve kişisel çözülmesini sunmak için bir aşırılık sözcükçesini, gayrımeşru endüstrileri ve doyumsuz anne figürlerini oluşturduğunu öne sürüyorum. Bu tezi oluştururken çağdaş kapitalizm için çok önemli olan 1970'lerin ekonomi politiğini tartışacağım, prototip 1970'ler filmi *Cumartesi Gecesi Ateşi*'ni (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977)[3] inceleyeceğim ve bu on yıla özlem duyan iki milenyum film olan *Ateşli Geceler*[4] ve *Beyaz Şeytan*'a[5] döneceğim.

Hollywood filmine ilişkin ideoloji-eleştirisi hem yanılsatıcı bir gerçekliğin varlığını[6] elde eden çekim yapısı, kurgu ve ışık gibi teknik uzlaşımlara hem de öyküye, yani bir anlatıyı tanımlanmış anlaşılabilirlik parametreleriyle biçimlendirmek için olay örgüsündeki olayların, bu tip öykülerin gündelik yaşam anlatılarıyla birleştirilmesiyle birlikte, bir araya getirilme tarzına odaklanır. *Ateşli Geceler* ve *Beyaz Şeytan*'daki öyküler ekonomik güçlükleri duygusallaştırmak için anneler ve oğulları arasındaki Oedipal çatışmayı kullanarak, yasadışı pornografi alanının ve uyuşturucu ticaretinin yeraltı dünyasının aşırılık ekonomilerini gösterir. Bu temsiller kendi dönemlerinin gerçeklerini gölgelemek için zenginler ve yoksullar arasında sürekli büyüyen bölünmeye dayanan artık ekonomisindeki makro-yapısal bir dönüşüm dönemi olan 1970'leri hatırlatır. Dahası aşırılık ekonomileri ile ahlak ve psikolojik mücadele arasında ilişki kurarak, bu

[3] Norman Wexler, 'Saturday Night Fever', Yönetmen John Badham (Paramount, 1977).

[4] Paul Thomas Anderson, 'Ateşli Geceler', Yönetmen Paul Thomas Anderson (New Line Cinema, 1997).

[5] Nick Cassavetes, 'Beyaz Şeytan', Yönetmen Ted Deme (New Line Cinema, 2001).

[6] Bu tür kuramların bir genel açıklaması için lütfen bkz. "The Classic Realist Text," Robert Stam, *Film Theory: An Introduction* içinde (Malden: Blackwell, 2000).

filmler aşırılığa dair toplumsal sorunlara yanıtın bireysel olduğunu öne süren bilinen ideolojik stratejiyi kullanırlar —düşkünlükten sakındığımız ve başka birine sevgi sunduğumuz ahlaki bir davranış tarzını benimsemeliyiz. Ancak ideolojinin zorunlu olarak çelişkili içeriğine ilişkin formülümüzü akılda tutarak, aşırılığın bu temsillerinin kendi çözümlerinin ötesine geçtiğini öne sürüyorum. Bu çelişkinin tezahürü mutsuz sondur: bu filmler toplumsal sorunlara bireysel bir çözüm önerirlerken, mutsuz sonları bu çözümlerin yetersizliğiyle çelişirler. İki film de acı çekmenin dokunaklı unsurlarını, sahne karardıktan sonra da bitmek bilmeyen özdeşleşmelere neden olan mesajları taşır. Bu melankolik devam ediş izleyiciyi kamusal ve özel alanlar arasındaki bağlantıyı düşünmeye davet eder, çünkü bu öyküler bu Oedipal acı ile aşırılığın (harislik, açgözlülük, para, insanlık dışılık) toplumsal güçleri arasında ilişki kurar.

Artık Rejimi: 1970'lerin Ekonomi Politiği

2003 yılında bu yazıyı yazarken, ekonomik iklimimizde "simgesel" değiş-tokuşun egemenliğini araştırmak için yalnızca günümüzdeki bir gazetenin ekonomi sayfasına bakma gereğini duydum. Şirketlerin çoğu Dow Jones Endeksi trafiği içinde alım-satım yaptılar; hisseler gerçek kâr ya da zarara bakmadan, ama gerçek kâr veya zarar ile öngörülen kâr ya da zarar arasındaki farklılık temelinde yükselir ya da düşer (hisse senetleri, kâr önceki üç ayda tahmin edilenden daha az olsa da, kâr eden bir şirket için değer kaybedebilir); en zenginler ve çok başarılı yatırımcılar yüksek performanslı hisse senetlerinin hissedarları değildir, ama hisseler veya nakit üzerinde peşinen spekülasyon yapan ya da yapmayan, geleceği önceden görenler başarılı olacaktır; tüketici harcamasındaki bir artış tüketicilerin alımları yapmak için gerçek para ödediklerine ya da borçlandıklarına bakmaksızın sağlam bir ekonominin bir işareti olarak görülür. Benzer biçimde borsanın dışına doğru meraklı bir bakış aşırılığın bir belirtisini sunar: 4,55 litre benzinle yedi mil giden H2 askeri tarz SUV içindeki şişman gençler aşırı kiloluları doyuran Super-Size'dan çok miktarda almak için arabaya servis yapan McDonald's'a giderler. Strafor paket biyolojik olarak asla ayrışmaz. İsraf, obezite ve akılsızlıkla ikiye katlanan bu spekülasyon, borç ve kaydileştirme (maddi karşılığı olmayan parasal hareketler) çağına biz artık rejimi diyoruz.

Bu artık çağını ne rastlantı ne de eski tarih üretti. Bugün ABD'deki yaşamları biçimlendiren büyük ekonomik ve kültürel politikalara 1970'lerde karar verildi. Ve yine, sinemada ve popüler kültürde 1970'lerin hakim imgesi ekonomik yeniden yapılanmayı değil, büyük pantolonları, parlak ışıkları ve berbat saçları yansıtır. İzini sürdüğümüz temsilin ikiliğiyle (duality) tutarlı olan estetik unsurlara bu sabitlenme gerçekten bu dönemin politik ve finansal ge-

lişmelerini unutmanın bir türü olarak kültürel bellekle çelişir. Ancak aynı zamanda da gömlek benzeri ceketlere ve buna uyan pantolonlara, kıvırcık saçlara ve aşırı yüksek topuklu ayakkabılara yapılan vurgu farkında olmadan 1970'lerin politik gerçekliğiyle ilgili tarihsel olarak doğru bir şeyleri aktarır: aşırılık (artı değerin birikmesi ve israf dağları topluluğu) ile toplumsal ve ekonomik istikrar arasındaki kapitalizmin geriliminin yoğunlaşması. Watergate, Vietnam ve Eşit Haklar düzenlemesinin başarısızlığı 1970'lere dair bugünkü kavrayışta büyük önem taşır, ancak bu on yıl aynı zamanda sosyal refah devletinin parçalanmasına, bugünkü deyişle "küreselleşmeyi" başlatan anlaşmaların gerçekleştirilmesine, Fordist sözleşmenin çözülmesine, para piyasası fonlarının öne çıkmasına ve aracı kurumların popülerleşmesine tanıklık etti. Artık birikimi, ABD ekonomisinin yapılandırıcı ilkesi haline geldi; sekse, uyuşturuculara ve polyestere aşırı hoşgörülü disko cehennemi aşırılığın bu egemenliğini kanıtlar.

Richard Nixon'ın başkanlığı döneminde ABD 1973'te çok sayıda ekonomik değişikliği yürürlüğe koymuştu. İşçiler için en açık ve hemen gerçekleşen kısıtlama Fordizmin çözülmesiydi. Yenilikçi Henri Ford'dan adını alan Fordizm üretimin ve tüketimin birbirine bağlı olduğunu ileri sürdü ve işçilerin ürettikleri ürünleri belirli bir anda ve nicelikte tüketmelerine olanak sağlayacak bütçelerini hesapladı. Henri Ford "kitlesel tüketim, işgücünü yeniden üretmenin yeni bir sistemi, emeğin kontrol ve idare edilmesinin yeni bir politikası, yeni bir estetik ve psikoloji, kısaca rasyonelleştirilmiş, modernist ve popülist demokratik toplumun yeni bir türü anlamına gelen kitlesel üretimi" hayata geçirdi.[7] Başka bir deyişle Fordizm üretim ve tüketim arasındaki temel bir ilişkiyi sağladı. Fordizmin ilkeleri hem örgütlü emeğin hem de şirket kârlarının lehine olan bir ekonomiye katkıda bulundu ve bu denge II. Dünya Savaşı sonrasının hızlı büyümesinden 1973'e kadar olan dönem boyunca değişmedi.[8]

1973'te Amerikan şirketleri yeni bir dizi ekonomik kuramı ve politikayı benimsediler ve Amerikalıların nasıl çalışıp tüketecekleri konusunda büyük yapısal değişikleri başlattılar. Düzelen Japon ve Batı Avrupa ekonomilerinden gelen artan rekabete yanıt veren Amerikan şirketleri kendi üretim stratejilerinde daha büyük bir "esnekliği" talep ettiler. Amerikan hükümeti bu ısrara toplumsal programlara ve yükümlülüklere ilişkin olarak yanıt verdi. 1972'de Başkan Nixon

> enflasyonu sakinleştirmek için ücretlerin ve fiyatların kontrol edilmesini, seçimler için zamanında ekonomiyi canlandırmak amacıyla bir dizi vergi indirimini kabul etti. Altın penceresini

[7] David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), s. 139 (*Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2010).

[8] Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 141.

kapattı ve doların diğer para birimleri karşısında dalgalanmasına izin verdi ve bu da II. Dünya Savaşı'ndan bu yana uluslararası döviz piyasasına istikrar kazandırmış olan Bretton Woods mali sistemini sona erdirdi.[9]

Ortaya çıkan dolar devalüasyonu ve ekonomide enflasyon, Arap-İsrail savaşı sırasındaki daha yüksek petrol fiyatlarıyla birleşerek Nixon hükümetinin Fordizmi çürüğe çıkarmasını sağladı.

Yeni "esnek birikim" rejimi kapitalizmin payandaları (büyüme, sömürü ve teknolojik dinamizm) ile bu unsurların (aslında tüketilebilenden daha fazlasının üretimi olan ve üretimin o dönemde atıl olabilen fabrikaları, işsizliği, aşırı ürünleri ya da stokları —hepsi de artık para sermayesiyle ikiye katlanır— içerdiği) aşırı-birikim içinde zirveye çıkma eğilimi arasındaki gerilimi yatıştırmaya çalışır.[10] Sendikaları zayıflatarak, iletişimi modernize ederek ve üretimi merkezi olmaktan çıkararak şirketler uluslararası düzeyde mobilize olmuştur ve bu hareketliliği daha az etkili iş yasalarıyla, daha düşük ücretlerle ve kazançlarla ülkelere taşeronluk yaptırma gibi stratejiler aracılığıyla "esnekliğe" aktarmışlardır. Bu esneklik ve hareketlilik rejimini tanımlamak için çok sık olarak kullanılan terim "küreselleşmedir."

Büyük Enflasyon ve kredi kartlarının yaygınlaşması, gerçek gelir potansiyelleri azalan işçiler arasında tüketim oranlarının nasıl artırılacağı sorununu ortadan kaldırdı. Bruce Schulman'ın belirttiği gibi, "çift haneli enflasyon nedeniyle, tutumluluk sadece su katılmamış salaklık haline geldi. Para tasarrufu dünün değer kaybetmiş dolarlarıyla yarının daha da yüksek-fiyatlı mallarının parasını ödemek anlamına geldi. Diğer yandan borçlanmak anlam kazandı."[11] Tesadüfi bir zamanlamayla, 1973'te Visa Corporation kredi kartlarının arkasındaki manyetik bant aracılığıyla daha hızlı enformasyon transferini sağlayan teknolojinin patentini aldı. Bu iki dinamik, birlikte 1979'da yılda 315 milyar dolara varan bir tüketici borçlanmasının devasa yayılmasını ortaya çıkardı.[12] Bu borçlanılmış on milyarlarca doların geri ödenmesi ertelendi ve böylece ortalama bir hane halkının kredi kartı borç yükünün 9 bin dolar olduğu yeni bir ülke doğdu.[13]

Diğer politika değişimleri paraya biçim değiştirmiş bir bakışa katkıda bulundu. Borcu üstlenmenin ötesinde, 1970'lerde bankacılık yasalarının değişmesi tüketicilerin tasarruflarını borsaya yatı-

[9] Bruce Schulman, *The Seventies* (New York: The Free Press, 2001), s. 162.

[10] Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 181.

[11] Schulman, *The Seventies*, 135.

[12] Joseph Nocera, *A Piece of the Action* (New York: Simon and Schuster, 1994), s. 234.

[13] http://mony.cnn.com/2003/03/13/pf/banking/creditcard_survey (2003'te erişime açıldı).

rım yaparak araçsallaştırmasını cesaretlendirdi. Bunlar bankaların müşterilerine ödeyebileceği maksimum faiz oranını sabitleyen 1933 tarihli bir politika olan Regulation Q'nun sona ermesini; Fidelity Corporation'ın aslında artığın borsaya yatırıldığı vadesiz hesapları olan Para Piyasası yeniliğini; New York Borsası'nda borsacılar arasında rekabeti ortaya çıkaran ve borsacıları kendi müşteri temellerini ortalama Amerikalıları içerecek şekilde genişletmeye teşvik eden aracı komisyonlarının serbestleşmesini içerdi.[14] Bütün bu gelişmeler Amerikan ekonomisindeki temel finansal ilişkilerde önemli değişiklikler anlamına geldi. Visa, tüketicilerin bütçelerinin izin vermediği şeyleri satın almalarını sağladı; Carter yönetiminin enflasyonla mücadelede başarısız olması Amerikalıları parasal rızklarını kendi ellerine almak durumunda bıraktı ve etkili bir şekilde devleti, ortalama yurttaşların akıllarında ve cüzdanlarında pazardan ayırdı; borsaya yatırımdaki artış ortalama Amerikalıları parayı ürünler ve hizmetler için bir araç olarak değil de, daha fazla para için bir araç olarak görmelerini cesaretlendirdi.

Artık Nostaljisi: Filmlerdeki Ekonomi Politik

Bu değişimlerin hem ABD ekonomisinin yapısındaki hem de ABD yurttaşlarının politik-kültürel değerlerindeki mirası, artık rejiminin yükselişidir. Tüketici borcuna zarar veren kâr spekülasyondan ve ileriye yönelik alış-verişten sağlandı ve aşırı sürekli yeni tüketim alanlarının oluşturulması, hükümetin çocukları beslemek yerine şirket kasalarını doldurmak için daha sıkı çalıştığı bir dönemi başlattı. Anlatının Marksist eleştirisinin yaratıcı bir metnin gerçekçiliği ya da tarihsel gerçek değeri üzerine bir yargıya indirgenmemesi gerektiği halde, 1970'lerin olayları çağdaş kapitalizme ilişkin o kadar biçimlendiriciydi ki, bunların bu döneme dair her geçmişe dönük temsilde tıpkı çevresel ses ya da daha iyisi bilinçdışı gibi yüzeye çıkması beklenebildi.

John Badham'ın gerçekten 1970'lerde yapılan paradigmatik 1970'ler filmi *Cumartesi Gecesi Ateşi* olmasaydı, 1970'lerin nostalji filmleri nerede olurdu? Sınıfsal hareketliliği, etnik kimliği ve toplumsal cinsiyete dayalı toplumsal yaşamı iç içe geçiren bu film kültürel ikon statüsüne sahiptir ve ciltlerce akademik eleştiriye esin kaynağı olmuştur. New Jersey'in endüstriyel çevresinin pisliğini gösteren jenerik sekansından sonra, sınıfsal kısıtlamaların öykü içindeki varlığı Tony Manero'nun annesinin ve Tony'nin dans partneri gibi hoşgörülü olmayan kadın figürleriyle vurgulanır. Bayan Manero kardeşinin izinden gitmesi ve ailesini gururlandıracak bir iş bulması için Tony üzerinde bunaltıcı bir baskı uygular. Bir hırdavat dükkanında bir tezgahtar olma ve 30 yıl sonra terfi etme ihtimali Tony'nin yüzünü buruşturmasına neden olur. Bayan Manero saldır-

[14] Nocera, *A Piece of the Action*, s. 236.

gan bir şekilde kendisi için bir şeyler yapması için oğlunu uyarırken, Tony'nin dans partneri Stefanie duygusuzca öngörüde bulunur: "Sınıfın yok....gideceğin hiçbir yer yok." Hiçbir yere giden yoldan çıkış Tony'nin uzunca süredir yeteneklerinin kabul edilmesini arzuladığı ışıltılı diskodur.

Stefanie'nin WASP (White Anglo Saxon Protestant – Beyaz Anglo Sakson Protestan) arzuları ile Tony'nin sınırlı ufukları arasındaki karşıtlığı anlatan öykü, Tony'nin kendini ifade etmek ve kabul edilmek için bir çıkış aramasının etrafında döner. Onun kendini ifade etme gereksinimi birçok eleştirmenin bu filmi, işgücündeki ırksal ve toplumsal cinsiyete dayalı demokratikleşmenin erkeksi güce ve işleve ilişkin geleneksel görüşlere meydan okur göründüğü bir dönemde, kabul edilebilir erkeksilik parametrelerinin ilerici açılımının bir öyküsü olarak görmelerine neden oldu.[15] Kuaförüne yönelik kaygısını dile getirerek toplumsal cinsiyet standartlarına meydan okurken aynı zamanda Tony disko dünyası içinde bulduğu rahatlamanın sınırlarını kabul etmeye zorlanır. Tony'nin "Dans ederken ne hissettiğimiz hakkında ne zaman konuşuruz?" gibi sorulara Stefeanie'nin ters yanıtlar vermesinden anladığı gibi, Stefanie'nin planladığı ya da düzenlediği kaçış bu değildir. Stefanie kendisine dans ödülünü getiren fiziksel düzgünlük ve toplumsal üstünlükle motive olur, ancak Tony ile duygusal ilişkiye ilgi göstermez ve zaten bir yerlere gitmiş ve Manhattan'da yaşamaya ve bir sekreter olarak çalışmaya başlamıştır. Filmin akışı boyunca Tony, Stefanie'nin planlarına yakınlaşır, kendi toplumsal sınırlanışına ve sınırlı ekonomik beklentisine bir çözüm olarak diskonun yetersizliğini kabul eder görünür. Filmin büyük trajedisi diskonun dünyasından ve aşırı düşkünlükten değil, ama kimlik üzerindeki her zaman hissedilen ve sınırsız sınırlamalarla karşılaşmaktan ortaya çıkar: insani dengenin sınırlarını bir köprünün kirişlerinin dışına iten Tony'nin arkadaşı Bobby hamile kız arkadaşıyla evlenmeye ve mücadele eden orta-sınıf aile içinde yaşamaya hazırlanırken uzaklaştığını hissettiği özgürlüğü hedefler. Gerçekten çıkışın olmadığına dair heyecan verici gereklilik içinde Bobby'nin keyifli özgürlük hazzı ölümcül bir düşüşü başlatır.

Cumartesi Gecesi Ateşi Tony'nin mesleki, toplumsal ve romantik beklentilerinin gerçekten ne olduğu konusunda belirsiz, açık olmayan bir notla sona erer. Filmin sunduğu dans ve duygusal ifade onun toplumsal konumuna hatalı bir çözümü sağlarken, kendisiyle ilgili "bir şeyleri başarabilen" bir birey metaforu aktif kalır. Bir çözüm yürürlükten kaldırılırken, bir diğeri meşruiyet cilasını korur. Bu da Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın "ideolojik metaforu sanki

[15] Judi Addleston, "Doing the Full Monty with Dirk and Jane: Using the Phallus to Validate Marginalized Masculinities," *The Journal of Men's Studies*, vol. 7., no. 3 (1999).

mutlakmış gibi sunduğu, ama aynı zamanda da belirsizliği mutlak gerçeğin görünüşte tartışılamaz ortaya konuşu içinde gösterdiği" için *Cumartesi Gecesi Ateşi*'ni ideolojik bir metnin diyalektik karakterinin klasik bir örneği olarak tanımlamasına yol açar.[16] Aynı metafor milenyumun önemli 1970'ler nostalji filmleri olan hem *Ateşli Geceler* hem de *Beyaz Şeytan*'da üstünlüğünü sürdürür, ancak onların belirsizlik tarzı farklıdır. İki filmde de 'başarmak' bütün arzulananın bu olduğunu kanıtlamamıştır. *Ateşli Geceler* ve *Beyaz Şeytan* kahramanların elde edilen servetin perde arkasının önündeki sürekli mutsuzluğu etrafında döner.

Paul Thomas Anderson *Ateşli Geceler*'i, sanki "haz peşinde koşan herkesin cezalandırılması gerekliymiş" gibi, 1970'lerin aşırılığının karanlık yanının bir tanımlanışı olarak gördü.[17] Anderson'un eleştirel avantajı kendisini endüstriyel kapitalizmden şirket kapitalizmine geçişin ve kişisel maliyetlerin gerektirmesine rağmen çok da fazla ahlaksız ya da sapkın olmayan bu alt kesimi tanımlamasında gösterir.[18] Mütevazı bir geçmişle ve başarılı olmayan bir eğitimle finansal bağımsızlık, endüstri-sonrası kahramanımız olan Eddie Adams için ulaşılamaz bir zirvedir. Destek ya da cesaret veremeyen anne bunun yerine utanç ve acı sunar. *Ateşli Geceler*, *Cumartesi Gecesi Ateşi*'nin ekonomik sınırlamaların ortaya çıkış biçimi olarak hoşnutsuz anne aygıtını genişletir ve ekonomik başarının büyük kişisel önemini vurgulamak için istismar unsurunu ekler. Anne figürünün bu kullanımının anlatıdaki etkisi umutsuzluğu sınırlamaktır: giderek artan ölçüde adaletsiz bir ekonomiye kaçınılmaz tepki yerine, film karşılıksız aşkın içten ortamından çıkar. Filmin yaklaşık olarak başlarında Eddie ile doyumsuz anne arasındaki acılı etkileşim ekonomik haklardan mahrumiyetin kişisel sonuçlarını sunar: Eddie iki işinden birinde çalıştıktan sonra geç saatte eve döndüğünde, annesi yaşamı konusunda ona saldırır. "Neredeydin? Küçük sürtük kızı gördün mü? Onun gibi bir adiyi görmek bir damızlık gibi hissetmene neden olmuyor mu?...Ne yapacaksın? Hiçbir şey yapamazsın. Sen başarısız birisin. Çok aptal olduğun için liseyi bile bitiremedin! Evet, ne yapacaksın?" Eddie ağlamaklı bir şekilde eşyalarını alacağı ve gideceği yanıtını verdiğinde, annesi "Bunlar senin eşyaların değil. Parasını sen ödemedin, Aptal. Hiçbiri senin değil" diye karşılık verir. Eddie annesine çok sevdiği posterleri yırtmaması, kendi has-

[16] Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Camera Politica* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), s. 116.

[17] John Leland, "Rake's Progress," *Newsweek*, 10 Kasım 1997, ss. 72-3.

[18] *Ateşli Geceler* ile ilgili olarak, eleştirmenlerin filmin 1970'lerin ahlakını suçladığı iddiasını reddeden ve bunun yerine filmin şirket kapitalizminin yükselişini eleştirdiğini öne süren bilgilendirici bir tartışma için lütfen bkz. Robert C. Sickels, "1970's Disco Daze: Paul Thomas Anderson's *Boogie Nights* and the Last Golden Age of Irresponsibility," *Journal of Popular Culture*, vol. 35, no. 4 (2002).

sas değer duygusuna zarar verilmemesi için yalvarır. "Lütfen bana kötü davranma!.... İyi şeyler yaptım ve sen bunu bilmiyorsun. Bir şey olmak istiyorum. Ben bir şeyim. Bana olmadığımı söyleme." Çatlak bir sesle Eddie insaniliğini yitiren ekonominin karşısında kendi küçük insanlığında ısrar eder.

Bu acımasız kötü davranış sahnelerinden, kamera kesme ile yan odaya geçer; burada Eddie'nin babası oğlu lehine müdahale etmede çaresiz, ağlamaklı bir şekilde kravatını bağlar. Bu çekim onun aile içi yetersizliğini mesleki giysisi ile birleştirerek, karısına boyun eğmesi için olduğu kadar sınırlı ufukları nedeniyle de acımaya neden olur. Benzer bir biçimde, az önceki bir sahne hem Eddie'yi hem de Bay Adams'ı annenin toplumsal ve cinsel öfkesine maruz bırakır. Bir tavada cızırdayan sosisten, filtre edilen kahveye ve kızarmış ekmeğe kadar bir dizi stilize atlama (jump cut) ile başlayan sahne anneliğe ait duygu ile babalığa ait üretkenlik arasındaki bir çarpışma için bir bağlam olarak hane halkı ekonomisinin tuzaklarını akla getirir. Kahvaltı için mutfağa giren Bay Adams günaydın diyerek karısını öpmeye çalışır. Karısı "öpeceksen, tıraş ol!" diye çıkışır ve açıkça duygusal yakınlık ihtimalinden iğrenir. Reddedilen Bay Adams duygusal yakınlık şansını masanın diğer tarafında deneyerek, Eddie'ye işlerin nasıl gittiğini sorar. Bu konuşma gelişmeden önce Bayan Adams kızgın bir şekilde araya girer: "Araba yıkama işinde ve barda çalışıyorsun! Hiç okulu, okumayı düşündün mü?" Başı öne eğilmiş Eddie ve babası güçsüz ilişkilerine teslim olurlar ve mutsuz bir şekilde ilahi bir mutluluk için işlerine gitmek için evden kaçarlar.

Bu sekansların dokunaklılığıyla film sınıfsal hareketlilikle ve kendini gerçekleştirmekle ilgili endişeleri ifade eder, ancak kötü eğilimli annelerin ve zorba kadın eşlerin sözlükçesini kullanır. Eddie'nin bir yerlere gitmeyi, bir şeyler yapmayı, biri olmayı hissettiği baskı hem açıkça bireysel başarıya dayanan bir ekonominin kültürel zorunluluğudur hem de sevgisiz annesi tarafından kabul edilmeye yönelik kişisel bir umutsuzluktur. ABD ekonomisinin 1970'lerdeki tarihsel olarak özel durgunluğundan yola çıkan film görünüşe göre zaman-dışı bir nefret dolu anneler ve etkisiz babalar sorununa yönelir. "Herkesin özel bir şeyi vardır"a ikna olan büyük penis sahibi Eddie, maddi üretimden ve eski teknolojiden (film) 1980'lerin yeni video teknolojisine geçişi film tarafından kısa ve özlü bir şekilde dramatize edilen bir endüstri olan, pornografi dünyasında kabul görmeye çalışır. Bu alana bir kez yerleşildiğinde, bu kabul ve bunun neden olduğu etki açık bir şekilde Eddie'nin huzurunun kaynağıdır. Önemli miktarda para kazansa bile Eddie yeni dünyasında parasından ya da potansiyel önüne gelenle yatmaktan çok birlikte çalıştığı insanların yoldaşlığından ve övgüsünden haz

alır görünür. Onun hazları büyük ölçüde masum ve çocukçadır; starlığa yükselişini sevgilisiyle paylaşmaz, Amber Waves'le dostluğunda daha derin bir tatmin bulur. Filmin başlarında "mükemmel bir anne – hepimizin annesi" olarak tanımlanan Amber, film şirketinin kelimenin tam anlamıyla aile reisi sayılan kadınıdır. Kendisine "mommy" (anne) ve Eddie'ye de "my baby son" (bebek oğlum) der. Bu filmde Bayan Adams'ın acımasızlığının aşırılığı artık rejiminin yükselişine uygun bir simgedir ve artığın bu durumunda ısrar eden eksiklik bir duygusal yakınlık eksikliğidir. O halde film cinselliğe ve uyuşturucu kullanımına düşkün dünyanın görünümü içinde artığın ve eksikliğin bu dengesizliğine bir çözüm sunar —kısacası zaten duygusal acı olarak kodlanmış olan artık-güdümlü ekonomik kısıtlamaya çözüm artıktan uzaklaşmaz, ama daha ziyade bu kez duygusal haz olarak kodlanmış olan ekonomik aşırılığı *daha da destekler*. Eddie'nin annesiyle ve Amber ile ilişkisi arasındaki zıtlık Oedipal hazzın yalnızca bu alternatif aşırılık ekonomisi içinde elde edilebilir olduğunu anlatır. Aynı zamanda Bayan Adams'ın gözü dönmüş eziyeti Eddie'nin aklından hiç çıkmaz: onunla asla yeniden bir araya gelmez ve annesinin isteklerinden kendi hırs ve tatminsizlik biçimi içinde anlam çıkarır. Yeni dünyasının fazla ince sınırlarını terk eden Eddie yeni ailesi olmaksızın yaşamaya çalışır, eşcinsel düşmanlarının acımasızca davrandığı bir sokak dolandırıcısına dönüşür. Aşağılanmış ve tek başına olan Eddie, Amber'in dünyasına geri döner ve film Eddie'nin başarısı ve sanki Eddie bütün sahip olduğunun bu "özel bir şey" olduğuna boyun eğmek zorundaymış gibi, ekranda ilk kez ünlü penisin gösterilmesi konusunda belirsizlikle biter.

Bu düzenlemeden birkaç karmaşık çıkarım ortaya çıkar. İdeolojik düzeyde kişisel mutluluk ve kabul görme/tanınma yadsınamayacak biçimde ekonomik başarıyla ilişkilidir (klasik Amerikan Rüyası). Bu filmde "tanınma" başarının simgesidir: sahip olduğu bir şeyin (büyük bir penis) yerini doldurmak, Eddie için toplumun ve ekonominin güçlerinin onu bir özne olarak kabul ettiği bir tür insanileştirici anı oluşturur. (Lacancıları özellikle eğlendiren bir değişiklik içinde, bu öyküde bu, fallik bir bütün olarak Eddie'nin [yanlış] tanınmasına neden olan *kelimenin tam anlamıyla* penis bütünlüğüdür.) Aynı zamanda Eddie'nin sabit mutsuzluğu onu zenginlikten yeniden yoksulluğa iter. Ne para ne de tanınma bu umutsuzluktan çıkar. Bu umutsuzluğu doğrudan Eddie'nin ekonomik geçmişinin sonucu olarak işleyerek film ekonomik üretim ile toplumsal kimliğin üretimi, kişisel duygular ve hatta bilinçdışı özlemler arasındaki ilişkinin anlaşılması için zemin oluşturur.

Ateşli Geceler'ın duygusal etkileri ve ideolojik imalarıyla uyumlu olan *Beyaz Şeytan* adı kötüye çıkmış kokain satıcısı George Jung'un yaşamını ve iş serüvenlerini anlatır ve Uyuşturucular

Savaşı'nm ekonomi politiğinden çok anneler ve oğulları arasındaki ilişkiye odaklanır. *Beyaz Şeytan* porno dünyasının yerine aşırılık ekonomisi olarak illegal uyuşturucu ticaretini tercih edip vitrine çıkararak, 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında ABD'deki kokain pazarının gelişimini gösterir. *Beyaz Şeytan*'ın anlatısında hem *Cumartesi Gecesi Ateşi*'ne hem de *Ateşli Geceler*'a paralel olan ilk olaylar; kahramanı, zengin bir koca için gözünü hırs bürüyen sevgisiz bir annenin kurbanı olarak konumlar. Bu ilişkinin geliştirici etkisini aktarmak için *Beyaz Şeytan* otuz yıl arayla olsa da birbirini mükemmel bir şekilde yansıtan iki sahne oluşturur. Birinci sahnede, bir ailenin akşam yemeği, yedi gün çalışmasına rağmen yeterince para kazanamayan George'nun babasından şikayet eden annesinin bir öfke patlamasıyla zehir olur. George Bayan Jung'un saldırısının ağırlığı altında ezilirken, zarif bir karakter olan babası Bay Jung, karısına "Çocuğun önünde olmaz" diye yalvarır. Anlaşılan Bayan Jung'un duygularına aldırmayarak George için bu minimal kaygı gösterisi annenin hiddetle evden ayrılmasına ve aylarca ortaya çıkmamasına neden olur.

Bu süre boyunca Geoge icra kağıtlarını imzalaması için bankaya giden babasına eşlik eder. Her zaman iyimser olan babası kendisini George'un akıllı oluşuyla teselli eder: "Bazen paralısındır ve bazen çulsuz. Paran olduğunda asla paraya önem vermezsin. Olmadığında ise, yeniden sahip olacağını asla düşünmezsin. Bu gerçekten önemli değildir. Sadece önemliymiş gibi görünür." Ancak Bayan Jung'un evi terk etmesinin süren acısı Bay Jung'ın felsefesinin yararsızlığını göstererek, mutluluğun paraya aldırmayan, mütevazı bir yaklaşımla bir arada varolmadığını akla getirir. Babasını çok seven, ancak mantığına ikna olamayan George, hemen o anda ve orada "Yoksul olmayı asla istemeyeceğine" yemin eder. Annesinin parayı doyumsuz hoşnutsuzluğunu ifade etmek için kullanmasına tepki olarak George parayı bu tür isteği bastırmak için kullanacağına ant içer. Aynı sahneyi otuz yıl sonra yeniden yaşayan George karısından "Çocuğun önünde olmaz" ricasını yineleyerek fmansal konularda kendisine kızmamasını ister. Hoşnutsuzluğun yoksulluktan kaynaklandığı çocukluğundaki sahneden farklı olarak, George göreceli olarak zengin olmuştur ve evli kadının hoşnutsuzluğunun nedeni gelecekteki sınırsız zenginliğin sona ermesi anlamına gelen, onun uyuşturucu ticaretinden çekilme kararıdır. Bu kavgaya göre, hiçbir para miktarı doyumsuz, çok şey isteyen ve sevgisiz anneyi tatmin etmeyecektir.

George'un trajik felaketi sonunda bir kadının —bu kez kızının— sevgisini kazanmaya yetecek kadar para kazanmaya yönelik son bir umutsuz çabasında ortaya çıkar. Kalıcı bir şekilde acımasız annesinin onu polise ihbar etmesinden sonra George kızıyla yeniden ilişki kurma umuduyla cezaevinden çıkar. Artık göz kamaştı-

rıcı bir hayatı yaşamadıkları halde ne George ne de kızı korkunç yoksulluktan acı çeker, ancak yalnızca California'ya bir gezi sözü sonunda George'a kızının sevgisini kazandırır. Bu yolculuğu finansal olarak karşılamak anlamına gelen George'un son uyuşturucu ticareti, ortaklarının narkotik polisleri olduğunun ortaya çıkmasıyla ona karşı üçüncü darbe haline gelir. Film cezaevinde tek başına olan George'un dokunaklı bakışıyla, kızının uzlaşma ziyaretini gördüğü bir gündüz düşüyle ve onun kendi kaderi için sorumluluğu ağırbaşlı bir şekilde kabul ettiği bir dış-ses ile biter: "Sonunda hırsım yeteneğimin çok ötesine geçti." Bu son sözcüklerden cezaevinin kalıcı parmaklıklarından izleyiciye bakan gerçek George Jung'un bir yakın-çekimine geçilerek sahne kararır. Film onun asla şiddet dolu, doyumsuz ya da aptal olmadığını netleştirmeye özen gösterirken, George kendisini kınar —o sadece serveti garantilemeyi düşünerek anne/eş tarafından kabul edilmeyi istemiştir. Tıpkı *Ateşli Geceler*'de olduğu gibi, harekete geçen sempati bu öykünün sonuçlarının ötesine geçer. Filmin dokunaklılığı, ekonomiyi duygusallaştırma projesiyle uyumlu olduğu halde, karakteristik olarak ideolojik açıdan belirsizdir —izleyicinin George'un yaşam koşullarından hoşnut olmamasına neden olur.

Artık Sempati: Acıma ve İdeolojinin Çöküşü

Bu üç filmin ya açılış sahnesinde ya da yakın bir yerinde başkarakterler anneleriyle karşı karşıya gelirler ve başarısızlıkları nedeniyle şiddetle suçlanırlar. Bu üç karakter için de annelerinden bir tür kabul, sevgi ve onay görme arayışı onların gelecek için projelerinin açık arkaplanını oluşturur. *Ateşli Geceler* ve *Beyaz Şeytan*'ı *Cumartesi Gecesi Ateşi*'nden ayıran yan, çok önemli bir şekilde *Cumartesi Gecesi Ateşi*'nin Tony'nin kendi mali beklentilerini temel olarak değiştirmeden, potansiyel olarak sevgi dolu bir kadın arkadaşlığını bulduğu hırslı finalidir. 2000 yılı civarında yapılan iki film ise tersine kahramanın servete ve hatta kadın sevgisine kavuşmasını sürekli bir mutsuzluğa belirgin bir şekilde dadanması olarak tanımlar. Para her şeyi değiştirir, ama yeterince değil. Kendini düzeltme metaforu desteklenirken, buna bağlı hazlar eksiktir.

Belirsiz bir final ile iki mutsuz son arasındaki farklılığı saptamak ve bunu —önemini sonradan anlayarak— 1970'lerdeki değişimlerin büyüklüğünü değerlendirebilmeye bağlamak baştan çıkarıcıdır. Bununla birlikte, *Cumartesi Gecesi Ateşi* hem *Ateşli Geceler* hem de *Beyaz Şeytan*'daki duygusal aşırılığın tema haline getirilmesinden farklıdır. Tony Monero'nun dünyasında aşırılık ilişkisi toplumsal ve ekonomik dünya ile Tony'nin kişisel duyguları arasında ortaya çıkar. Bir mavi-yakalı işle sınırlanmak, anne-babasının burjuva arzuları içinde bastırılmak ve New Jersey'deki işçi sınıfı içinde doyum bulmak açısından fazlasıyla tutku sahibidir. Tony'nin annesi

ya da patronu gibi dışarıdan bakanlar için disko dünyası düşkün ve aşırı görünür, ancak bu görünüş onların sınırlayıcı işlevlerini güçlendirmeye hizmet eder. Disko dünyasının içinden bakan insanlar ise tersine Tony'nin dans yarışmasındaki ilk üçretinden vazgeçmesine benzer olayların gösterdiği gibi, oradaki geçici hazlarının sınırlarını bilirler.

Hem *Ateşli Geceler* hem de *Beyaz Şeytan*'da ise tersine aşırılık ilişkisi karakterlerin mutsuzluğu ile onların başarıları arasında ortaya çıkar. Seven kocalara ve tatlı çocuklara rağmen, anne figürleri sürekli tatminsizlik ve acımasızlık sergiler; ekonomik sınırlamaların belirgin bir şekilde ortadan kalkmasına ve belirgin bir kadın onayına rağmen, George için yoksullukta ve Eddie için hayal kırıklığında zirveye çıkan mutsuzluk sürer gider. Kahramanlarını kendi başarılarının değerini bilemeyen şımarık çocuklar olarak tanımlamak şöyle dursun, iki film de yakın-çekimleri, kameraya doğrudan bakmayı ve hatta birinci tekil şahıs anlatısını kullanırken, izleyiciyi kahramanların acısıyla özdeşleşmesi için aktif bir şekilde baştan çıkarmaya çalışmak için annelerin sevgisiz davranışından kaynaklanan çaresizliği tanımlar. Bu özdeşleşme stratejileri bu filmlerin çözümsüz acının burjuva mutluluğa dair geçici vaadin dışında sürdüğü iddiasını oluştururlar.

Onların stratejileri biraz farklı olsa da, bu filmlerin tümü artık ekonomileri sorununa girerler. Ekonomik koşullar öylesinedir ki, aç gözlü anne figürü ve (üretim ve tüketimin toplumsal olarak artık Fordizm döneminde olduğu tarzda bütünleşmediği) artık sermayesi rejiminin yükselişi, zararlı bir aşırılık rejiminin (aşırı seks, çok fazla uyuşturucu, aşırı fantezi-kaçışçılığı) yükselişi olarak ifade edilir. İdeolojik işleyişler olarak bu filmler büyük toplumsal sorunlara bireysel bir çözümü önerir. Ancak bu ideolojik hareketin denge bozucu anı olarak bu kişisel çözümler başarısızdır: kahramanlar mutsuz kalır ve izleyici bu kedere dair hissedilir bir duyguyu korur. Politik gerçekliğin şaşırtmaları bir yana, bu geçmek bilmeyen duygular libido ve ekonomi arasındaki bir bağlantıdan ortaya çıkar. Metaforik yer değiştirmelerin ("ekonomi" olarak anne) ve ideolojik çarpıtmaların (ekonomik ve duygusal yoksunluğa bir çözüm olarak kişisel başarı) temelinde *libidinal ekonominin* temsili, duygular ile maddiyat arasındaki inkar edilemez yapısal ilişki yatar. Bu filmlerin içinde ekonomik bağlamın kişisel gelişimi, arzuları ve fantezileri, umutları ve kinleri ve duygusal etkileri biçimlendirdiğine dair kuramsal bir iddia saklanır. Freud'un libidonun bir ekonomi gibi niceliksel denge sağladığı görüşünün ötesinde, lidibonun ekonominin merkezinde olduğuna dair daha provokatif bir Marksist konum vardır. Yanı sıra bu konum kendi çabalarınızla bir yere gelebileceğinize ve toplumsal sorunların kaynağının sömürü ilişkilerinin, gayrı meşru endüstrile-

rin ve kapitalist egemenlik sistemini meşrulaştırmanın değil, sevgisiz anneler olduğuna dair ideolojik hükümde ısrar eder. Bu filmler çarpıtıcı bir işleyişle eleştirinin yerine acımayı geçirir. Ancak bu yerine geçirme duygusal etkinlik ile önemli toplumsal değişim arasındaki bir ilişkinin olduğunu varsayarak sağlanır. Ve kesinlikle duygu ile politika arasında bu ilişkinin toplumsal alternatiflerin gerçekleştirmek için verimli bir şekilde kullanılması gerekir.

Duygular ile politikalar arasındaki bu ilişkinin ortaya konması özel ile kamusal, kişisel ile politik olan, libido ile ekonomi arasındaki temel bir çakışmayı iddia etmek için olanaklı ve gerekli olan kuramsal zemini oluşturur. Yalnızca hem ekonominin hem de öznenin özündeki bu karşılıklı ilişkili olmaya dikkat ederek kaba belirleyici iddiaları (ekonomi politik bağlam kimliği belirler) aşabilirken, eşit derecede iradeci iddiaları (kim olduğumuzu seçeriz) çürütebiliriz. Benzer biçimde yalnızca ideolojinin zorunlu olarak çelişkili olduğu formülü aracılığıyla kültürel anlatının çarpıtan içeriğinden bu ilişkiye uygun bir sözlükçeyi çıkarmak için kültür ve çalışmanın belirsizliğini değerlendirebiliriz. Günümüzde bu tip ince eleyip sık dokumalar Marksist kültür eleştirisinin görevidir.

6

Çok Az Şey Bilen Eleştirmenler: Hitchcock ve Olmayan Sınıf Paradigması[1]

Colin McArthur

Gay Keane (Ann Todd): Bana ilk telefon edişini hatırlıyorum, Shaw'ın bir oyunu için iki biletin olduğunu söylemiştin. Hatırlıyor musun? Ve sen giyinmeyi unutmuştun. Evden ayrılırken annenin yüzündeki o bakış! O bakışı bağışlaman beş yılını aldı.

Anthony Keane (Gregory Peck): O bakışı mükemmelleştirmek ise onun elli yılını aldı.

Celse Açılıyor (*Paradine Case*, Alfred Hitchcock, 1947)

Giriş: Neden Hitchcock?

Hitchcock üzerine yakın tarihlerde bir ders hazırlarken, bu tarihsel dönemde uygun bir eleştirel söylevi neyin oluşturabileceği sorununu irdelemek zorunda kaldım. Birleşik Krallık'taki ve dışındaki akademik film incelemelerinde Britanya sinema tarihine önemli bir yönelişi fark etmiş ve o hareketle bağlantı kurmayı istemiştim ve *sınıf* kategorisinin genelde politik ve kültürel söylemden ve özelde de film incelemelerinden dışarı atılmasındaki çirkin telaştan özellikle giderek daha fazla rahatsız olmuştum. Bir dersi ünlü bir isim üzerine oluşturmak oldukça eski moda görünebilir, ancak film incelemeleri kedisinin derisi birkaç yolla yüzülebilir ve ben belirli yönetmen imzalarından, özellikle de Hitchcock'un imzasından alınan hazza büyük bir kişisel yatırımı koruyorum. Son otuz yıldır sinema kuramının yörüngesinin herhangi bir yönetmen üzerine tanımlayıcı/şenlikli bir dersi oluşturmayı sorunlu hale getirdiği söylendi. Büyük ölçüde Robert E. Kapsis'in kitabından[2] etkilenen dersim Hitchcock'un filmlerine uygulanan birbirini izleyen eleştirel paradigmaların incelenişi biçimini aldı: ilk döneminde "gerilim ustası" paradigması; (biraz farklı Fransız, Britanyalı ve Kuzey Amerikalı değişkenleri ve onun yapısalcı ve anlatıbilimsel uzantıları için-

[1] Bu yazı ilk olarak *Film Journal* dergisi, vol. 1, no. 2'de (İlkbahar 2000) yayımlandı.

[2] Robert E. Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

de) auteurist paradigma; feminist/psikanalitik paradigma; ve en son olarak da gay/lezbiyen/queer paradigması. Söylemesi bile gereksiz, onlar inci gibi ve hava geçirmez bir tarzda birbirlerini izlemezler, ancak yoğun bir şekilde birbirlerine nüfuz ederler. İzleyicilerin eleştirmenlere tepkileri içinde Hitchcock'a yönelik bazı canlanmalar vardır, ancak nedense bir paradigma yoktur. Bu listedeki en can alıcı yokluklar (olmayanlar)—yukarıdaki yönelimler içinde ara sıra kısa süre ortaya çıksalar da— *ırk* ve *sınıftır*; bunlar dersin ek konusu (ırk) ve *sınıfın* durumunda bu yazının merkezi konumu haline gelen olmayan paradigmalardır.

Britanya sinemasına yönelik giderek artan dikkat, akademik film incelemelerinde oldukça cesaret verici yanlardan biridir (her ne kadar ödenmiş olan bedel savunulamaz eleştirel taleplerin ve özel yönetmenlerin yararına olgu didiklemenin bir aşırılığı olsa da, bunun benim kuşağımın Hollywood yerine auteurist coşkusu nedeniyle ödediği bir bedel olduğu belirtilmelidir). Alan Lovell hoş bir retoriksel manevrayla yakın tarihli bir makalesine, daha önceki yazısı "British Cinema: The Unknown Cinema"ya (Britanya Sineması: Bilinmeyen Sinema) bir gönderme yaparak, "British Cinema: The Known Cinema" (Britanya Sineması: Bilinen Sinema) adını verdi.[3] Britanya sineması üzerine yakın tarihli yazıların bolluğu Lovell'in ikinci yazısını onaylar. Ancak hemen çok önemli bir sorun ortaya çıkar. Britanya sinemasının bu yeniden değerlendirilişi hangi eleştirel paradigma içinde yapılmalıdır? Eğer uzun erimli bir bakış açısına sahip olursak, Hitchcock'un Britanya sinemasına yönelişte bir ölçüye kadar zaten rol oynamış olduğu görülebilir. Tom Ryall'ın öncü çalışması *Alfred Hitchcock and the British Cinema*[4] henüz ciddi bir şekilde takip edilmemiştir (Charles Barr'ın *English Hitchcock*'u[5] istisnadır), ancak bu kitabın politikası Hitchcock'u Britanya sinemasının kültürel ve endüstriyel ortamına yeniden sokmak açısından örnek alınacak türdendir. Yönelimi nedeniyle metinsel sorunlardan ziyade kurumsal sorunlarla daha fazla ilgilenir, ancak Ryall üst düzeyde metinsel ve Charles Barr'ın derlediği "genel olarak anti-gerçekçi ve bir fantezi sineması yanlısı" bir yazılar derlemesi *All Our Yesterdays*[6] ile ilişkili olan bu yeniden değerlendirmenin daha önceki bir boyutuna işaret eder. Ryall Hitchcock'un Britanya dönemi filmleri üzerine Barr'dan alıntı yapar:

[3] Alan Lovell, "British Cinema: The Unknown Cinema," (British Film Institute Education Department seminer metni, 1967) ve "British Cinema: The Known Cinema," Robert Murphy (der.), *The British Cinema Book* içinde (Londra: British Film Institute, 1997).

[4] Tom Ryall, *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (Londra: Athlone Press, 1996).

[5] Charles Barr, *English Hitchcock* (Londra: Cameron and Tayleur, 1999).

[6] Charles Barr (der.), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema* (Londra: British Film Institute, 1986).

> Bu filmler kesinlikle....Hitchcocok'u yeni ve verimli bir yapısalcı ve psikanalitik eleştiri okulu için önemli hale getiren unsurlar açısından zengindir. Laura Mulvey ve Raymond Bellour'u örneğin *Aşktan da Üstün* (*Notorious*, 1946) ve *Gizli Teşkilat*'ın (*North by Northwest*, 1959) ayrıntılı analizine ikna eden aynı unsurlar....çarpıcı bir şekilde Britanya dönemi filmlerinde de vardır....Sessiz filmlerin bazıları zaten gelişkin anlatı yapıları olan güçlü Oedipal öykülerdir....Giderek artan ölçüde Hitchcock sanki çok daha güçlü bir şekilde aksiyonun düşsel, öznel mantığını aktarıyormuş gibi....bize uyuyan veya farklı bir şekilde bilinçsiz insanları göstermeye önem gösteriyor.[7]

Bu "anti-gerçekçi" eğilim en kısa ve özlü bir biçimde Julian Petley'in "kayıp kıta"[8] anlayışı içinde fark edilebilir. Kayıp kıta Britanya sinemasının libidinal enerjiyle kaynayan ve Hitchcock ile Powell ve Pressburger gibi figürleri ve Gainsborough melodramları ve Hammer korku filmleri gibi Britanya türlerini kapsayan —Britanya rezervi içinde sınırlandığı için tamamen delirmiş— bir alanıdır.

Bu yeniden okumanın eleştirel gelişkinliğini kabul ettiğim halde, gerçekçilikten kararlı kaçış üzerinde durmayı ve özellikle Barr'dan yukarıdaki alıntı içinde, (feminist/) psikanalitik paradigmayla ve onun toplumsal cinsiyet ve cinsellik sorunları etrafındaki eleştirel söylemi homojenleştirme eğilimiyle ilişkili belirgin bir emperyalizmi belirtmeyi isterdim. Bu yazı o paradigmayla kendi alanı içinde, deyim yerindeyse bakma ve bakılma alanı içinde ilgilenmeye, ama *sınıf* kategorisini de sürece yeniden sokmaya çalışacak. Hepsinden önemlisi bu, bu projeyi dolduran, ancak yakın dönemdeki söylemde aceleyle dışarıda bırakılan bu kategoriyi koruma isteğidir.

Sınıf: Kaybolan Kategori

Sınıfın akademik gündemden çıkarılmış olmasındaki korkutucu rahatlığı belirten David James 1989'da film ve televizyon araştırmalarıyla ilgili önemli bir Amerikan örgütünün toplantısında, Irk ve Sınıf Konusundaki Çalışma Ekibi'nin dağılmayı oyladığını ve kendisini Irk Konusunda Çalışma Ekibi olarak yeniden oluşturduğunu nakleder.[9] James'in sınıfın bu özel dışlanışının Amerikan yüksek öğretim politikasıyla nasıl ilişkili olduğunu mükemmel şekilde açıklaması, sınıfa dair klasik Marksist kuramlaştırmalardaki boşluk ve Amerikan film incelemelerindeki psikanalitik feminizmin emperyalizmi, Patrick Joyce'un sunduğu[10] gibi daha detaylı sosyo-tarihsel

[7] Charles Barr, "Introduction: Amnesia and Schizophrenia," *All Our Yesterdays* içinde, s. 20.

[8] Julian Petley, "The Lost Continent," *All Our Yesterdays* içinde, ss. 98 ve devamı.

[9] David E. James, ve Rick Berg (der.), *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

[10] Patrick Joyce (der.), *Class* (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 4.

açıklamayla tamamlanmaya gereksinim duyar. Joyce ekonomik yaşam kesinlikle 1930'lardan bu yana en büyük altüst oluş dönemindeyken, açıklayıcı bir kategori olarak sınıfın terk edilmesindeki paradokstan, üretimden tüketime doğru değişimden, küreselciliğin ve yerelciliğin aynı anda ortaya çıkmasının kafa karıştırıcılığından, yeni teknolojilerin "yayılan" etkisinden, benlik kavramının keskinleşmiş yeniden tanımlanışlarından ve "kimlik" politikalarının ortaya çıkışından bahseder. Ancak Joyce'un keskin bir şekilde gözlediği gibi, kimlik politikalarında kayıtlı olmayan tek kimlik *sınıf* kimliğidir. Buna Sovyetler Birliği'nin yıkılmasının ve Batılı demokrasilerin Soğuk Savaş'ı kazandığı algısının açıklayıcı bir görüş olarak sınıfın tabuta konmasında son çivi olduğu eklenebilirdi. Örneğin feminizmin toplumsal cinsiyet lehine sınıfı dışlamayı istemesi tamamen anlaşılabilir olduğu halde, sınıfın kendi kalbinin attığı yer olan Marksizm'in dışına atılması özellikle inciticidir. Karakteristik olarak bu, sınıfın açıkça reddedilmesi değil, daha ziyade diğer belirleyenler yönünde (bunların terk edilmesi de mümkündür), genellikle de toplumsal cinsiyet yönünde bir değişim biçimini alır.[11] Bu karmaşık bir şekilde iç içe geçen ekstra filmsel unsurlara ek olarak, bir sınıf-temelli Hitchcockyen eleştirel paradigmanın geliştirilmesinin içinde bulunan özel/özgül filmsel unsurlar vardı(r). Hitchcock ile en önemli auteurist-öncesi Britanyalı eleştirel ilgilenmeler —1930'larda Grierson ve 1940'larda Lindsay Anderson'unkiler— Marksist bir perspektiften ziyade sosyal demokrat bir perspektiften ve tamamen yeterli olmayan terimleri kullanırsak (bu onların konumlarına biraz saygısızlık olsa da) "biçim"den çok "içerik"e yönelik bir kaygıdan oluşturuldu. Bu nedenle Grierson 1930'da şunları yazdı:

> Hitchcock yoksul İngiliz'i gerçeğe benzer olarak ekrana getirebilen tek İngiliz yönetmendir....Hitchcock, Arnold Bennett'ten akıl alacak mı ve bize tehlikedeki cahil bir bayanın (lady) yerine kendi uygun yerlerindeki kişilerle ve bir topluluk yaşamıyla birlikte Potteries'in ya da Manchester'in veya Middleborough'un bir filmini verecek mi?[12]

Ve Anderson 1949'da Hitchcock'un bir grup Britanya dönemi filmi hakkında yazarken onları şöyle tanımladı:

> Olağanüstü olayların içine dalan sıradan insanlara (ya da sıradan görünen insanlara) yönelik ilgisinden ortaya çıkan özel bir heyecan.[13]

---

[11] Örneğin bkz. David Morley, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (Londra: Comedia, 1986).

[12] Aktaran Porsyth Hardy (der.), *Grierson on the Movies* (Londra: Faber & Faber, 1981), s. 110.

[13] Lindsay Anderson, "Alfred Hitchcock," *Sequence*, no. 9, 1949, ss. 113-24.

Grierson ve Anderson Hollywood'a dair tutarlı bir şüphe olan sinemasal yapaylığa derin bir güvensizliği ve "sıradan insanların" yaşamlarını ekrana getiren ("şiire" dair kendi farklı anlayışları nedeniyle biraz değişik) bir toplumsal gerçekçi estetiğe bağlanmayı paylaştılar. Grierson'un Hitchcock'a tavsiyesi Julian Petley'in bu tavsiyeyi kendi "kayıp kıta" perspektifinden oldukça anlaşılabilir şekilde "film eleştirisi tarihinde en yanlış tavsiye" diye küçümsemesine neden olur.[14] Hitchcock eğer Grierson'un tavsiyesine uysaydı, onun Amerika dönemi filmlerinin mükemmelliğini reddedebilirdik konusunda Petley ile hemfikir olmak zorundayım. Ancak bir kez daha durmayı ve belirli grupların dışlanmasının, marjinalleştirilmesinin ya da stereotipik temsilinin önemli bir konu olduğu konusunda Griesron ve Anderson ile aynı fikirde olmayı isterdim. İlk eleştirel paradigma olan "gerilimin ustası", ismin akla getirdiği gibi, Hitchcock'un filmlerinin mekanizmalarıyla (analitik bir şekilde olmasa da) ilgilidir. Örneğin Rohmer ve Chabrol'ün kitabının[15] gösterdiği gibi, Fransız auteuristler sınıf yerine dini vurgulamayı tercih ettiler ve hatta Robin Wood'un kitabı[16] gerçekten Britanya sinemasından hoşlanmama üzerine kurulu olan Britanyalı auteurist alt-paradigmasının parçası[17] olmadığı halde, orijinal kitabın gözden geçirilmiş 1989 baskısında Britanya dönemi filmlerini daha önce ciddiye almama tutumundan vazgeçtiğini itiraf ederken belirttiği gibi, Britanya dönemi filmleri üzerinde düşünürken Wood'u en çok geri iten konu kesinlikle sınıf meselesiydi.

Tom Ryall'ın belirttiği gibi, Hitchcock'un kariyeri farklı yönlerde gelişmiştir —Avrupa "sanat sineması" ya da proletaryanın yerine (küçük) burjuvazinin konu olduğu bir belgesel tipi yönünde. Bir noktada Hitchcock bile orta sınıfların kraliyet sinemacısı örtüsünü benimsemeye istekli göründü.[18] Anderson, Hitchcock'un orta sınıfları ekranda ifade etme kapasitesini takdir etmişti, ancak Grierson'dan farklı olarak proletaryanın daha nüanslı bir tanımlanışının gerçekten özlemini çekiyordu. Grierson ve Anderson'un ekranda temsil edilmesini görmeyi istediği hangi sınıf olursa olsun, onların Hitchcock'un filmleri üzerine söyledikleri her şeyden önce filmin "içerik" düzeyiyle ilgilidir. Hitchcock'un filmleriyle ilgili bir sınıf paradigmasının oluşturulması aynı zamanda onların biçimsel unsurlarının da düşünülmesini içermek zorundadır. Ancak ilk adım

[14] Petley, "The Lost Continent," s. 105.

[15] Eric Rohmer ve Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, çev. Stanley Hochman (Londra: Roundhouse Publishing, 1992).

[16] Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited* (New York: Columbia University Press, 1989). (İlk baskı 1965.) (*Hitchcock Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.)

[17] Örneğin bkz. V. F. Perkins, "The British Cinema," *Movie*, Haziran 1962, ss. 2-7.

[18] Ryall, *Alfred Hitchcock*, s. 177.

zorunlu olarak Hitchcock'un kendi sınıfsal yapısını daha önceki eleştirmenlerin düşündüklerinden daha eksiksiz olarak araştırmaktır.

Hitchcock ve İngiliz Küçük Burjuvazisi

Donald Spoto'nun Hitchcock biyografisi[19] Britanya sınıf sisteminin nüanslarına duyarlı değildir, bazen Hitchcock ailesini Cockney (doğu Londralı) ve bu nedenle işçi sınıfı mensubu olarak tanımlar, diğer yerlerde de onların orta sınıf olduğunu ima eder. Ryall, Hitchcock'un sınıfsal kökenleri konusunda daha temkinlidir, ancak onun projesi Hitchcock'u Britanya kültürüne yeniden dahil etmek olduğu için, daha çok iki dünya savaşı arasındaki Britanya'nın daha geniş filmsel bağlamıyla ilgilidir. Alfred 1899'da doğduğunda, babasının bir manav dükkanı vardı ve bu nedenle Spoto'nun önerdiğinden daha doğru sosyolojik terimlerle bir *küçük burjuvaydı*. 1899'da genelde orta sınıflar ve özelde de küçük burjuvazi tehdit altındaydı ve *yüksek burjuvazinin* geleneksel gücü ile giderek yurttaşlık haklarına sahip olan proletarya arasında sıkışmıştı.[20] Öldüğü tarih olan 1914'te William Hitchcock'un işleri Limehouse'da bir balıkçı dükkanına genişlediği için, o kesinlikle bu sınıfsal kesime mensuptu ve bu kesimi en çok işverenleri işyerlerindeki iş kazalarından sorumlu tutan Workmen's Compensation Act (İşçilerin Tazminat Yasası, 1897), sendikaları endüstriyel etkinliğin bir sonucu olarak ortaya çıkan hasar nedeniyle işverenlerin yasal işlemlerinden muaf tutan Trades Disputes Act (İşyerleri Anlaşmazlıkları Yasası, 1906) ve genel olarak Liberal hükümetin 1906-14 arasındaki vergi politikaları tehdit ediyordu. Orta sınıf çıkarlarına bu açık saldırı 1906'da işadamlarını, serbest meslek sahiplerini, esnafı ve durumdan pay çıkaran bazı Muhafazakâr ve Liberal milletvekillerini içeren Middle Class Defence League'in (Orta Sınıfı Savunma Birliği) kurulmasına neden oldu. Orta sınıfa baskıya dair aynı duygu Anti-Socialist Alliance'ın (Sosyalist Karşıtı İttifak) ve United Kingdom Property Owners Association'ın (Birleşik Krallık Mülkiyet Sahipleri Birliği) kurulmasına yol açtı. Spoto bize William Hitchcock'un bu organizasyonlardan birine üye olup olmadığını, tipik ya da atipik bir küçük burjuva olup olmadığını ya da sınıfının kuşatma altında olmasına ilişkin yaygın duygunun genç Alfred'in ruhsal yapısını önemli ölçüde etkileyip etkilemediğini anlatmaz. Spoto'nun biyografisinde bulunan Alfred'e ait ilk fotoğraf garip özelliklerine rağmen ona dair bir yorum sağlamaz. Yaklaşık 1907'de çekilen fotoğraf William Hitchcock'u bir Gönüllüler Ordusu'na (Territorial Army) ait görünen üniforma içinde ve yaklaşık sekiz yaşın-

[19] Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* (Londra: Frederick Muller, 1983).

[20] Ian Bradley, *The English Middle Classes are Alive and Kicking* (Glasgow: William Collins, 1982), s. 95.

da olan ve küçük bir ata binen Alfred'i babasının üniformasının aynı minyatür versiyonu içinde gösterir. Her ne kadar o dönemde Avrupa'da çocuklara üniforma (daha genel olarak donanma üniforması) giydirmek yaygın olmasa da, bütün olarak düşünüldüğünde bu fotoğraf William'ın Gönüllüler Ordusu'na katılmaya ve bazı değerleri (Edward tarzı küçük burjuvazinin tipik özelliği olması olası değerleri) oğluna aşılamaya yetecek kadar geleneksel yurtsever olduğunu akla getirir.

Britanya küçük burjuvazisi diğer bazı Avrupa ülkelerindeki küçük burjuvazilerin aksine göreceli olarak incelenmemiştir, bu nedenle bu dönemdeki o sınıfsal kesimin psikolojik bir profilini çıkarmak zordur. Yine de 1850-1910 arası dönemde Britanya toplumundaki en hızlı büyüyen mesleki grup olan küçük burjuvazinin bir alt-kesimi olan beyaz yakalı katipler üzerine bazı çalışmalar yapılmıştır. Buradaki ilgi alanımız Hitchcock'un içinde doğduğu ve büyüdüğü sınıfsal kesimin tipik ruhsal oluşumu olduğu için, Ian Bradley'in (tesadüfen Hitchcock'un içinde ilk işini bulduğu grup olan) beyaz yakalı katipler üzerine söyledikleri yerinde olabilir:

> Katipler için 1878 yılında yayınlanan ilk elkitabı 'sabır, azim, neşe ve belki de diğer niteliklerden daha fazla olarak benlikten mütevazı bir kuşku ve diğerlerinin yargısına hürmetkar bir saygı' gibi katiplerin gereksinim duydukları nitelikleri listeledi. Liste model katibin 'giyiminde gösterişsiz ve mütevazı' olması gerektiğini ekleyerek sürüyordu.[21]

Bu sonuncu cümle akla Spoto'nun Hitchcock'un gardırobunu tanımlamasını getirir:

> Altı aynı siyah takım elbise....altı çift aynı ayakkabı, on aynı kravat, on beş aynı gömlek ve on beş çift aynı çorap.[22]

Yalnızca fiziksel tespitlerden sınıfsal bir analiz yapmayı istemem söz konusu olmaksızın, Spoto'nun Hitchcock'un "doğal gösterişsizliğinin ve gençlik şevkinin"[23] kendilerini ilk işinde nasıl işverenlerine emanet ettiğini açıkladığını ve aynı zamanda Spoto'nun onun sinema endüstrisindeki ilk tam zamanlı işine enerjik başvurusunu izah ettiğini belirteyim.[24]

Spoto'nun biyografisinde birkaç teleoloji, Hitchcock'un uyumlu hale getirildiği önceden belirlenmiş birkaç anlatı vardır. Bunlardan biri, olgun insanın özelliklerinin onun yaşamının ilk evresinde fark edilebilir olması gerektiğidir (daha genel olarak burjuva

[21] Bradley, *The English Middle Classes*, s. 97.
[22] Spoto, *The Dark Side of Genius*, s. 477.
[23] Spoto, *The Dark Side of Genius*, s. 37.
[24] Spoto, *The Dark Side of Genius*, s. 55.

biyografisinin bir mecazı). Hitchcock'un daha sonraki Hollywood yıllarında önemli filmlerinde doruğa çıkan teleolojiye dayanan bu biyografinin yazarı, Hitchcock'un tam olarak biçimlenmiş sanatsal tutkularının dışında olduğunu ima ettiği daha mütevazı yapıtlarında genç öznesinin gayretini açıklamada ne yapacağını bilemez. Bununla birlikte sınıfa-dayalı bir bakış açısından ben burada Hitchcock'un Spoto'nun açıklaması içinde bir tür Uriah Heep figürü, alçakgönüllü ve haz vermeye istekli birisi, Bradley'den alıntıdaki beyaz yakalı katiplere öğütlerin gerçek bir cisimlenişi olarak okunabileceğini öne sürüyorum. Açık bir şekilde Hitchcock büyük sanatsal potansiyele sahip bir kişiydi, ancak hiç de yaşamının bu erken evresinde bir küçük burjuva katip kimliğiyle yaşamaya uymayan biri değildi.

Spoto'nun biyografisinin merkezindeki bu teleoloji Freudyendir. Sonuç olarak Spoto, Hitchcock'un annesini ve Alfred'in (babasına görece kayıtsızlığına zıt olarak) annesiyle ilişkisini açıklaması onun araştırma tarzının dışına çıkmıştır. Aşağıdaki paragrafın Hitchcock'un filmleri içinde nasıl okunabilir olduğunu görmek kolaydır:

> Her akşam....Alfred annesinin günlük işlerle ilgili ayrıntılı sorularına yanıt verirdi....Elli yıl sonra 'her zaman akşam itirafını hatırlıyorum' diye anımsadı....her ne ka ar bu bunaltıcı bir şey, aşırı yakınlık, oğlunun yaşamına ilgisi özgürleştirmekten ziyade hapsedici, cesaretlendirmeden çok soruşturma olan bir annenin mecbur ettiği bir düşkünlük ve suçun evhamlı ve nevrotik türden bir aşılanması gibi görünse de, bu bize onların psikolojik yakınlık derecesine dair bir şeyleri anlatır.[25]

Kökenine, işine ve kötü sağlığına ilişkin bilginin ötesinde, Hitchcock'un babası Spoto'nun biyografisinde belirsizdir. Gerçekten de onun üzerine başka tek yorum, William Hitchcock'ta "garip bir acımasız belirtiyi" gösteren (eğer doğruysa) gözlemle adı kötüye çıkmış hücreye kilitleme öyküsünü aktarmaktır.[26] Spoto'nun bu yorumu kendi anlatısının Oedipal yörüngesini desteklemektedir. Babanın davranışını bağışlamasına zıt olarak Spoto, Hitchcock'un annesine dair görgü tanığı açıklamasını arayıp bulmuştur:

> Bir kuzene göre, Emma Hitchcock şık giyinen, çok sakince ve aristokratik bir tarzda konuşan bir kadındı. Çok iyi olduğu bir alan olan bir yiyeceği hazırlarken kılı kırk yarardı. Düzgün, mükemmel bir şekilde giyinmedikçe odasından çıkmazdı ve ilişkilerini sakince, saygın bir tarzda yürütürdü.[27]

Spoto bu tanımlamanın ayrıntıları üzerine yorum yapmaz. Bunun yerine Spoto bunu annenin "üzerine titreyen sevgisine" ve

[25] Spoto, *The Dark Side of Genius*, s. 18.
[26] Spoto, *The Dark Side of Genius*, s. 16.
[27] Spoto, *The Dark Side of Genius*, s. 17.

Alfred'in "kendisinin (anne) geçici heveslerini tatmin etmesinde" ısrar etmesine yakın göndermeler etrafında bir akrabalık ölçütünü koymak için kullanır. Yani Spoto, Emma Hitchcock'a ilişkin tanımlamasını *Sapık*'ta (*Psycho*, 1960) dehşete düşürücü zirveye varacak olan teleolojik anlatısının içine yerleştirir. Bu okumayı bütünüyle bir kenara bırakmadan, Emma'ya dair tanımlamayı erken post-Victoryen dönemde İngiliz küçük burjuva yaşamının çerçevesi içinde yerleştirmeyi ve Spoto'nun Oedipus yorumlarından yoksun olarak bu tanımlamanın canavar ötekiden ziyade tipikliği verdiğini öne sürmeyi istiyorum. Bu nedenle Hitchcock'lar o dönemin İngiliz küçük burjuvazisinin önemli ölçüde tipik üyeleri oldukları sürece, onların genç Alfred'e saygınlık, kendine hakim olma, çalışkanlık, toplumsal olarak yukarıdakilere itaat ve aşağıdakilere soğuk davranma ve sınıflarının tehdit altında olduğu duygusunu aşılamış olmaları olasıdır. Bu, Hitchcock ile ilgili bilgilerimizle çılgınca uyumsuz görünmez. Bu dönemde küçük burjuvazinin başka bir özelliği vardır —Hilaire Belloc'un aşağıdaki şiirinde kısa ve özlü bir şekilde aktarılan— toplumsal olarak durumu iyi anlayamama kapasitesi (ve korkusu):

> Zenginler çiftler halinde ve
>
> Rolls Royce'ların içinde geldiler.
>
> Gürültülü ve sert sesler çıkararak
>
> İlişkilerinden konuştular.
>
> Yoksullar, özellikleri benzeyen
>
> Ford'larla geldiler.
>
> Bir araya gelmiş Beyefendileri ve
>
> Hanımefendileri görerek eğlendiler.
>
> Aradaki İnsanlar
>
> Yorgun ve bezgin
>
> Ve yersiz ve keyifsiz
>
> Ve korkunç bir şekilde mahcup görünüyorlardı.[28]

François Bédarida, sürekli "endişeli" olan küçük burjuvazinin tepkisini özetler:

> Onların tepkisi....uyumluluğun farklı türlerinin geniş çaplı bir benimsenişiydi: politik —dolayısıyla iki savaş arasında Muhafazakâr Parti'ye sonsuz destek; toplumsal— saygınlık kültü bir fetişti; ahlaki —bağnazca katı davranışa bağlılık; dini— bir Anglikan kilisesine ya da Anglikan Protestanı kiliseye devamlı katılım. Daha da fazlası 1914'te evlerinde,

[28] Aktaran Bradley, *The English Middle Classes*, s. 111.

mobilyalarında, giyimlerinde, okuma alışkanlıklarında ve genel yaşam tarzlarında kendilerinden daha üstünlere öykünmeye ve hiç başaramasalar da, *onlar tarafından kabul edilmeye* yönelik umutsuz ve saçma çabalara giriştiler.[29]

Anglikanizmin ve Anglikan Protestanlığının yerini açıkça Katolikliğin alması nedeniyle, bunun genç Alfred'in içine çağrıldığı dünya türüne yakın olduğunu varsaymak mantıksız görünmez. Ancak kendi içinde bu, Hitchcock'un filmlerinin bu sınıfsal belirlenme içinde nasıl işlediğine dair çok ipucu sunar. Grierson'un ve Anderson'un Hitchcock üzerine söyledikleri üzerine eleştirim, onların onun filmlerinin biçimsel özelliklerini, sınıf meselesinin hem stil hem de temsil ile ilişki içinde peşine düşülebilmesi olasılığını dikkate almamalarıydı. Feminist/psikanalitik paradigmanın Hitchcock'un filmlerinin *mizanseninde* ortaya çıkan erkek egemenliğinin birey-ötesi, bildik, toplumsal yapılarını göstermeye çabalama projesi ilgi çekicidir. Bu yazının ortaya koyduğu kilit mesele Hitchcock'un *mizanseninde* başka bir, bu kez toplumsal cinsiyetten ziyade *sınıfın* oluşturduğu birey-ötesi yapının olup olmadığıdır.

Küçük Burjuva Skopofobisi ve H. M. Bateman

Feminist/psikanalitik paradigmadaki kilit kavram, bakmaktan haz alma/büyülenme anlamına gelen *skopofilidir*. Yukarıda taslağı çıkarılan küçük burjuva kimliğine ilişkin terimler nedeniyle, sinemasal *mizansende* böylesi bir kimliği bulmaya yönelik bir girişimdeki kilit kavram ise aksine *skopofobi* —bakma korkusu ya da tersini söylersek, bakılma korkusu— olurdu. Böylesi bir mekanizma Hitchcock da dahil bazı Britanyalı sanatçıların yapıtlarında fark edilebilir. Ancak bunun Hitchcock'a özgü olmadığını, ama onun sınıfsal oluşumunun bir ürünü olduğunu göstermek için karikatürcü ve illüstratör olan H. M. Bateman'ın çalışmalarında skopofobinin yinelenişinin izini sürmeyi istiyorum. Onların arasındaki belirli farklılıklar olsa da —Bateman 1888'de, Hitchcock 1899'da doğdu; Avustralya'da doğan Bateman bir çocuk olarak İngiltere'ye gelirken, Hitchcock ilk yıllarının tamamını bir Londra varoşunda geçirdi; Bateman iyi bir sporcuydu, Hitchcock ise iri bir tembeldi; Bateman az yemekle yetinirken, Hitchcock bir oburdu; ve Bateman'ın ailesinin dini bağlantılarının olmadığı görülürken, Hitchcock'lar Katolik'ti —onların yaşamlarının belirli yanlarında önemli ölçüde benzerlikle vardır. Hitchcock gibi Bateman da bir Londra varoşunda küçük burjuva bir ortamda büyüdü (babası küçük işadamıydı). Bateman'ın resmi biyografisi[30] bir aile üyesi (Anthony Anderson) tarafından 1982'de yazıldı ve bu nedenle Spoto'nunkinden daha sır

[29] François Bédarida, *A Social History of England: 1851-1990*, çev. A. S. Forester (Londra: Routledge, 1990), s. 208.

[30] Anthony Anderson, *The Man Who Was H. M. Bateman* (Exeter: Webb and Bower, 1982).

saklayan ve "masumdur." Özellikle de açıkça bir Oedipal anlatıya sahip değildir. O halde Anderson'un Bateman'ın annesine dair, Spoto'nun Freudyen imalarının olmadığı açıklamasının Spoto'nun Emma Hitchcock'a ilişkin açıklamasına böylesine yakından koşut olması daha da ilginçtir. Bateman'm annesi sonunda oğluyla ve onun karısıyla aynı eve taşınan ve Anderson'a göre "oğlunun iradesini kendisininkine tabi kılan" mesafeli ve sert bir kadın olarak ortaya çıkar.[31] Anderson'un Bateman'ı utangaç, içe kapanık ve kuruntulu olarak tanımlaması Hitchcock için de geçerlidir, tıpkı Bateman'ın dünyaya karşı alışılmış tutumu —"şeylerin biraz kıyısında durmak, yani gözlemci"[32]— gibi.

Hem Hitchcock hem de Bateman küçük burjuva yetersizlikten önemli bir zenginliğe geçtiler ve süreç içinde servetlerinin aşırı derecede koruyucusu oldular. Spoto ve Anderson onların cimriliğinin şaşırtıcı örneklerini aktarırlar. Ve iki erkek de evlendiklerinde cinsel olarak deneyimsizdir ve onların eşleriyle ilişkileri yaşları ilerledikçe giderek gerilimli hale gelmiştir. Hitchcock gibi Bateman da genellikle kendi imgesini çizimlerine yerleştirdi ve onların küçük burjuva kaygılarına dair özel ifadelerini bazen benzer imgeler içinde aktardıkları açık görünür. Spoto hücreye kapatılma ile Hitchcock'un filmlerindeki suç motifi arasında bağlantı kurar. Bateman'ın *The Man Who Filled His Fountain Pen With the Hotel Ink* (1916) ve *The False Income Tax Return and Its Rectification* (1917) adlı karikatürleri hem suç temaları hem de sinemasal stil öncesi, aslında sinemadaki resimli senaryo taslağı (storyboard) oluşları açısından ilginçtirler. Spoto, Hitchcock'taki korkunç bir huyun sayısız örneğini verir. Bu Bateman'da da vardır. Anderson onun çok keyif aldığı boks maçlarına katıldığı sırada akıttığı kendi kanını resimler çizmek için kullandığından bahseder.[33] Onun kendi karikatürlerinde görünmeye yönelik Hitchcockyen eğilimi *The Man Who Will Not Share the Fire*'da (1921) çıldırmış Bateman'ın karikatürün adındaki sinirlendirici adamı balta ile ikiye bölmesinde olduğu gibi bazen korkunç bir eğilim haline aldı. Spoto ve diğer birçok eleştirmen "sıradan" insanların ve "normal" yaşamın yüzeyinin hemen altında gizlenen Hitchcockyen canavarca dehşet temasına dikkat çekmişlerdir. Bu özellik Bateman'm iki I. Dünya Savaşı karikatürü olan *The Recruit Who Took It Kindly* ve *It's the Same Man*'de (ikisi de 1917) özellikle açıktır. Bateman-Hitchcock ilişkisini tamamlayalım: ikisi de daha sonraki yıllarında kendilerini sadece popüler eğlendiriciler değil, aynı zamanda "ciddi sanatçılar"[34] olarak ortaya koymak için büyük çaba harcadı. Ancak Bateman'ı küçük burjuva skopofobisiyle iliş-

[31] Anderson, *The Man Who. . .*, s. 122.
[32] Anderson, *The Man Who. . .*, s. 43.
[33] Anderson, *The Man Who. . .*, s. 13.
[34] Hem Kapsis hem de Anderson bunu ayrıntılı olarak tanımlar.

kilendiren başlıca kanıt ağırlıklı olarak 1920'lerden ve 1930'lardan itibaren her birinin adı *The Man Who*.... ile başlayan (Hitchcock'un *The Man Who Knew Too Much* [*Çok Şey Bilen Adam*, 1934 ve 1956] filmiyle hoş bir benzerlik) uzun süreli karikatürler ve reklamlar serisidir. Anderson'un tanımladığı gibi,[35] her karikatür toplumsal bir gaf nedeniyle nahoş bir şekilde dikkatin merkezi haline gelen bir figür etrafında döner. Feminist/psikanalitik paradigma içinde skopofili kavramının gelişmesi, bakışla ilişkili bir terimler repertuarı (hepsi de bakış anlamına gelen *look*, *gaze* ve *glance*) içinde başladı. Skopofobi kavramını kullanmak, kilit kavramın *gözünü dikip bakma* olduğu (ve onun yapısal karşıtları, bir suçlunun bakışlarından iğrenme ve suçlunun suç ya da aşağılanma nedeniyle elleriyle yüzünü kapatması) biraz farklı bir sözlükçeyi gerektirir. *The Man Who Threw a Snowball at St Moritz* (1926), *The Man Who Coughed at the Bridge Tournament* (1931), *The Man Who Arrived at the Country Club With a Mixed Bag* (1934) ve *The Man Who Said She Had Never Heard of the New World Gas Cooker*'da (1939) bu iki mekanizma da vardır. Bir araya gelince bunlar acınası bir halde arzulu küçük burjuvanın üst-orta sınıfın dünyasına akınlarını ve maskesi düştüğünde korkunç intikamını temsil ederler. Britanya sınıf sisteminin ahlaksızlığı nadiren böylesine vahşice temsil edilmiştir.

Küçük Burjuva Skopofobisi ve Hitchcock

Feminist/psikanalitik paradigma (çoğu kez göz kamaştırıcı eleştirel anlayışlar sunan) Hitchcock'un filmlerini öylesine derinlemesine benimsemiştir ki, bakış işlemlerini yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinsellik etrafında homojenleştirecek kadar ilgili soruları yasaklamıştır. Bu toplumsal cinsiyete dayalı bakış kuşkusuz oradadır, hem filmlerin içindeki erkeklerin bakışlarında ve kadınlara bakılıyor olmasında hem de izleyiciler ile ekran arasındaki ilişkide. Ancak benim önerim Hitchcock'un filmlerindeki bütün bakışların toplumsal cinsiyetle ve cinsellikle ilişkili olmadığıdır: birkaçı öncelikle sınıfla ilişkilidir (söylemesi bile gereksiz, toplumsal cinsiyete dayalı bakışla ifade edilir) ve bunun Hitchcock'u Britanya kültürüne yeniden sokmaya yardım ettiğinde ısrar eder. Hitchcock'a kendi küçük burjuva yapısının damga vurma ölçüsünün onun filmlerini okuma tarzımızı çok değiştirmediğini hatırlayın. Ancak bunun bize onun özellikle Britanya dönemi filmlerinin, her ne kadar değişim süreci içinde olsa da, üst düzeyde sınıfsal yapılı ve sınıf bilinçli bir toplumsal oluşumdan ortaya çıktığını ve yalnızca aralarda olsa da bunun izlerini taşımasının olası olduğunu hatırlatması gerekir. Örneğin Hitchcock'un çok belirtilen sarışın kadın kahramanlar takıntısı Hollywood'a gitmeden öncesine dayanır ve bunun sınıfsal (ırksalı anmıyorum) içerimleri olabilir: belirli filmler sınıfsal gerilimleri içerir (özellikle *Rebecca* [1940], *Celse Açılıyor*, *Kapri Yıldızı* [*Under Capricorn*, 1949] ve

[35] Anderson, *The Man Who*. . ., s. 157.

Cinnet [*Frenzy*, 1972]); ve Scottie'nin *Ölüm Korkusu*'nda (*Vertigo*, 1958) Judy'yi Madeliene'e (yeniden) dönüştürmesinin hem sınıfsal hem de cinsel bir boyutu vardır.[36] Eğer Hitchcock'un bir küçük burjuva olarak çağrılmış olmasının devam eden yankısı düşüncesini kabul edersek, *Gizli Teşkilat*'taki —Thornhill'in (Cary Grant) polisin çağrılması için açık artırma işlemlerini sabote ettiği— açık artırma salonu sahnesini "kendini teşhir etmeye" ilişkin küçük burjuva dehşetinin komik bir katarsisi olarak okumak baştan çıkarıcıdır. Belirli Hitchcock sekansları güçlü bir şekilde Bateman'ın karikatürlerini hatırlatır; bunların en dikkat çekenleri *Kapri Yıldızı*'nda Flusky'nin (Joseph Cotten) Vali'nin balosuna gelmesi, karısı Hetty'yi (Ingrid Bergman) utandırması ve Hetty'nin aristokrat misafirlerin Bateman tarzı bakışları altından balo salonundan incinmiş halde hızla ayrılışı ve 1953 tarihli *İtiraf Ediyorum*'da (*I Confess*) Rahip Logan'ın (Montgomery Clift) mahkeme salonundan çıkarak insanların sindirici bakışlarının alanına girmesidir (belki de bu, genellikle onun Katolikliği açısından konuşulan bir sahnenin Hitchcock'un ihlal edilmiş gelenek duygusunun yerini almasıdır). Sınıfı düşünmek bizi *Celse Açılıyor*'daki suçlanan katil Bayan Paradine'in (Alida Valli) mahkemeye getirildiği sahneye götürür. Onunla izleyiciler arasındaki karşılıklı bakışmalar hem sınıfsal hem de etnik suçlama taşır, o hem yalancı bir *yüksek burjuva* hem de bir yabancı haline gelir. *Lekeli Adam*'da (*The Wrong Man*, 1956) sigorta bürosundaki Manny Balestrero'ya (Henry Fonda) kötü niyetli bakışta olduğu gibi başka Bateman tarzı yer değiştirmeler de vardır. Böylesi bir yer değiştirme *Hırsız Kız*'da (*Marnie*, 1964) Strutt'un (Martin Gabel) "gerilim ustası" paradigması içinde örnek niteliğindeki "Hitchcock üslubu" ve auteurist paradigma içinde de "deneme çalışması" olarak okunma eğilimi taşıması nedeniyle haklı olarak ünlü olan Rutland'ların evine girdiği ve Marnie'yi (Tippi Hedren) tanıdığı sahnede görülebilir. Kuşkusuz bu sahne *Genç ve Masum*'un (*Young and Innocent*, 1937) sonuna doğru tehlikeli "göz kırpıştıran adamın" yüzüne bir yakınçekimle biten hareketli vinç çekimidir. Eğer Hitchcock'un Britanya dönemi filmlerine, "olgun" Hollywood filmleriyle ilgili bize ne anlatabildikleri açısından saldırmak yerine, onları Britanya kültürü içine yerleştirmeye çalışırsak, bu sahnenin başka türlü okunabileceğini de görürüz. Stephen Shafer[37] 1929 ile 1939 arasındaki Britanya filmlerindeki önemli sınıfsal etkileşimin istatistiki kanıtını verir. Örneğin 1934'te Britanya'daki filmlerin % 20'den fazlası sınıf bilinci ya da seçkincilik temasını içeriyordu. Bunun ilginç bir yanı karakterlerin başka bir sınıfa aitmiş gibi davrandıkları filmlerin sayısıydı.

[36] Virginia Wright Wexman, "The Critic as Consumer: Film Study in the University, *Vertigo* and the Film Canon," *Film Quarterly*, vol. 39, no. 2 (İlkbahar, 1986), ss. 32-41.

[37] Stephen Shafer, *British Popular Films, 1929-1939: The Cinema of Reassurance* (Londra, Routledge, 1997), ss. 142-46.

Genç ve Masum'daki sahne kısmen bu olgu etrafında oluşturulur. Firari orta-sınıf kahraman daha önceden işçi sınıfından biriymiş gibi davranır ve "göz kırpıştıran" adam sahnesinde onu tanıyabilen serseri lüks bir otele girebilmek için üstündeki paçavraları atıp gösterişli bir elbise giyer. Bu sahnedeki dram artık tanınması kaçınılmaz hale gelen (yüzleri siyaha boyalı müzisyenlerden oluşan bir grupta davulcu olarak gizlenen) "göz kırpıştıran adamın" ruhsal çöküşünde ortaya çıkar. Bu, onun yüzünü grup içinde eliyle gizlemeye çalıştığı sırada —diğer Hitchcockyen skopofobiler gibi— çöküşüne neden olan, bakılıyor olma düşüncesidir.

Kimse bu sahne hakkında Hitchcock'a yönelik eleştirilerdeki diğer büyük eksiklik olan *ırktan* bahsetmeden yazı yazmamalıdır. Grubun siyah yüzlü olması Hitchcock sinemasında bastırılan ırk meselesinin bir an için göründüğü birkaç andan biridir. Hitchcock'un grubu temsil etme tarzı onun tamamen ırka karşı bu dönemde Britanya (popüler) kültüründe egemen olan tutumla suç ortaklığı yaptığını akla getirir.[38] Hitchcock sinemasıyla ilgili olarak ırk meselesini araştırmaya çalışan herkes "yoklukların okunmasının" meşakkatli yolundan gitmek zorunda olacaktır.[39]

Hitchcock'un filmlerini sınıf meselelerini akılda tutarak okumak diğer eleştirel paradigmaların fiilen sessizlikle geçiştirdiği bazı filmleri üzerine yeniden odaklanmayı gerektirir. Her ne kadar birçok yönden klasik bir romantik yeniden evlilik komedisi olsa ve ağırlıklı olarak "çifti yeniden oluşturmakla" ilgilense de *Bay ve Bayan Smith* (*Mr and Mrs Smith*, 1941) belirli anlarda skopofobik bir *mizansen* içinde açıkça sınıfsal terimlerle oluşturulur. Romantik ilişkiler için bir restorana giden Smith'lerin orayı düşük nitelikli buldukları için canları sıkılır. Onların aval aval bakan mahalle çocukları grubuna tepkileri, çocuklara buz gibi sınıfsal bir bakış yönelttiklerinde ve Bay Smith (Robert Montgomery) "Onlara sadece bak. Bu onları utandıracaktır" derken tıpkı bir Bateman karikatürü gibi görünür. Ancak her ne kadar bir komedi içinde olsa bile, neredeyse *Genç ve Masum*'daki sahne kadar rahatsız edici olan başka bir skopofobi örneği vardır. Kendisinden uzaklaşmış karısını kıskandırmayı uman Bay Smith karısının geleceğini bildiği gösterişli bir gece kulübünde bir tanıdığı ve iki kadın arkadaşıyla bir tanışma toplantısı ayarlar. İki kadının "fahişe" olduğu ortaya çıkar ve onlarla birlikte oturduğu sırada karısının keskin bakışına dayanmak zorundadır. Göz kırpıştıran adam gibi, onun skopofobisi de yüzünü gizlemesine neden

[38] John M. McKenzie, *Imperialism and Popular Culture* (Manchester: Manchester University Press, 1986).

[39] Edward Said, *Culture and Imperialism* (Londra: Chatto and Windus, 1993) (*Kültür ve Emperyalizm*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Hil, 1998).

olur. Tıpkı *Genç ve Masum*'un yeniden incelenişinin bastırılmış ırk meselesini ortaya çıkarması gibi, *Bay ve Bayan Smith*'in yeniden incelenişi de zar zor gizlenmiş eşcinsel alt metni açığa çıkarır.

Bazı eleştirel paradigmalar Hitchcock'un Britanya dönemi filmleri ile Amerika dönemi filmleri arasındaki farklılığı (açıkça kurumsal terimler içinde olduğu için) önemli görürler ve ikinci döneme tuttukları ışıkla ilk döneme saldırırlar. Sınıf konularının Britanya dönemi filmlerinde çok önemli olduğunu ve Amerika dönemi filmlerinde sorun olmaktan çıktığını öne sürmek aşırı basitleştirme olurdu. Tıpkı Freudçu-Lacancıların Hitchcock'un Oedipal formasyonunun iki dönemde de olduğunu iddia etmeleri gibi, onun sınıfsal oluşumunun da benzer biçimde iki dönemde de yansıdığını öne sürmek hiç de mantıksız görünmez. Sınıf meseleleri Amerikalı izleyiciler için kolayca anlaşılabilirdir. Amerika'da —mitlere rağmen— hemen göze çarpmayan sınıfsal farklılıkların varolduğundan şüphe duyan herkes Paul Fussell'in *Class: Style and Status in America* adlı eserini[40] okumalıdır. Fussell toplumsal davranışa belki de en modern rehber olan Emily Post'un *Etiquette*'inin[41] Amerika'da yayımlandığını belirtir.

Hepsinden önemlisi, eleştirel bir kategori olarak sınıfın yeniden geçerlilik kazanması bazı (özellikle Amerikalı) eleştirmenlerin Hitchcock'un Britanya dönemi filmlerini belirli bir tarihsel dönemdeki belirli bir toplumdan ortaya çıkan karmaşık metinler olarak değil de, teleolojik olarak sonraki Hollywood filmlerinin göz alıcı kelebeklerinin sonunda ortaya çıkıp kanat çırpacakları zaten programlanmış kozalar biçiminde okuma eğilimini değiştirebilir. William Rothman'ın *Hitchcock: The Murderous Gaze* adlı kitabı[42] çok ağırlıklı olarak Britanyalı Hitchcock'a ağırlık verdi. Yakın dönemde eleştiri kısmen —metni izleyiciyi oluşturma olarak gören— "izleyiciliğin" tiranlığına tepki olarak, görünürde filmlerin izleyicilere ne yaptığının aksine gerçek, tarihsel olarak konumlanan izleyicinin filmlerle ne yaptığına daha fazla ilgi duymuştur. Bu "tarihsel okuma stratejileri" yaklaşımının en gelişkin örneklerinden biri Janet Staiger'in *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* adlı eseridir.[43] Bu kitap bir noktada bir "tarihsel materyalist alımlama incelemesinin" neye benzediğinin taslağını çıkarmaya giden yolda *Arka Pencere*'ye (*Rear Window*, 1954) ilişkin okumaları bir uçtan diğerine kateder. Staiger ilk aşamanın 1950'ler-

[40] Paul Fussell, *Class: Style and Status in America* (New York: Arrow Boks, 1983).
[41] Emily Post, *Etiquette* (New York: Funk and Wagnall, 1955).
[42] William Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982).
[43] Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

deki izleyiciler için mevcut olmuş olan hangi okuma stratejilerinin mümkün olduğunu düşünmek olacağını öne sürer. Staiger (sınırlı olsa da) eleştiriler alanının dört ana söyleme başvurduğunu gösterir: psikanaliz, auteurlük, Amerikan sinemasının türsel uzlaşımları ve mevcut toplumsal meseleler. Somut olarak, birincisi filmin röntgenci unsurlarından ve bunların anlatıyı nasıl oluşturduğundan; ikincisi Hitchcock'un "tekniğinden" bahsetme; üçüncüsü filmi şu ya da bu türe (örn. "melodram", "dedektif") bağlama ve dördüncüsü kent sakinlerinin o dönemki durumundan bahsetme eğiliminde oldu. O dönemin okumalarında olmayan bir yaklaşım, 1960'lara kadar (yeniden) ortaya çıkmayan feminizmdi. Ancak 1950'lerde film izleyicilerini estetik tercihler düzeyinde ("kültürlü", "az kültürlü", "kültürsüz" olarak) bölme eğiliminde olan ve izleyici tepkilerini etkileyebilen yaygın bir başka okuma stratejisi vardı. Staiger bir durumda eleştirmenin kendisini "kültürlü" olarak düşünmesinin ve toplumsal cinsiyetinin *Arka Pencere*'ye çelişkili terimle içinde değerlendirmesine neden olduğunu gösterebildi. Bir yandan eleştirmen entelektüel (kültürlü) bir yayında yazarken bu filmi reddetti. Diğer yandan ise "normal" bir erkek olarak tek tahammül edilebilir şey diye Grace Kelly'yi buldu. Kesin bir şekilde söylersek, bu eleştirmen bir üstsınıf okur kitlesi için yazdığı ve muhtemelen o sınıfa ait olduğu için, bu filmi, o sınıfı Grace Kelly karakteri aracılığıyla "sempatik" temsil ettiği için hoş karşılamış olması gerekir, ancak durum böyle değildi, aksine film tek tek izleyicilerin tepkisinde çelişkilerin bol miktarda olduğunu gösteriyor ve —metinsel bir düzeyde göstermesi görece kolay olan— "egemen ideoloji" gibi açık kategorileri karışıklık içine itme eğilimi taşıyordu. Staiger, kişilik farklılıkları olarak yeniden ortaya çıkması için Stewart ve Kelly karakterleri arasındaki bastırılmış sınıfsal farklılıklardan kısaca bahseder.

Staiger'in "tarihsel alımlama incelemelerinin" karmaşıklığını tartışmasından, Hitchcock'un filmlerinin "yazılışından" çok 'okunuşuyla' ilgili olduğu için sınıf üzerine bazı genel düşünceleri çıkarmak olasıdır. 1937'de yazan ve Tom Ryall'ın bahsettiği bir İskoç sinema sahibinin gözlemleri bir ipucu sunar. Bu dönemde Britanyalı film gösterimcileri Britanya filmlerini izleyicileri arasındaki, özelikle de İngiltere'nin güney sahilinden olanlar arasındaki ortasınıftan insanlara daha uygun görmüş, ancak bu filmler işçi sınıfından insanlar için sorunlar yaratmış gibi görünüyor. Ryall'dan alıntı yaparsak:

> Bir İskoç sinema işletmecisi 'Britanya filmlerinin' aslında 'özellikle dar anlamda İngiliz filmleri' üreten ülke içi endüstri olarak yanlış bir ad olduğunu ve bu filmlerin 'izleyicilerine 6000 milden daha fazla uzaktaki Hollywood filmlerinden daha yabancı olduğunu' öne sürdü.[44]

[44] Ryal, *Alfred Hitchcock*, s. 171.

Staiger'in sınıflandırması açısından bu gözlem hem sınıfsal hem de etnik öznellikleri içerir ve atmış yıldan fazla süre sonra işçi sınıfından bir İskoç olarak benim Britanya filmlerini izleme deneyimime mükemmel bir şekilde uyar.

Sonuç

Bu yazının amacı feminist/psikanalitik paradigmayı Hitchcock ile ilişkili olarak hak edilmiş hegemonik yerinden etmek değildir. Tersine paradigmanın sınıfa dayalı, Oedipal ile iç içe geçmiş ruhsal inşanın başka bir biçimini öne sürerek arzuladığı karmaşıklığı desteklemektir. Psikanalizin en ateşli taraftarları bile onun özcülük eğilimini, yalnızca diyelim 19. yüzyıl ortasındaki *yüksek burjuvaziden* bir Viyanalının, 20. yüzyıla geçilirken küçük burjuva bir Londralının ve II. Dünya Savaşı'nda doğan mavi yakalı bir New Yorklunun çağrılmalarını (interpellation) türdeşleştirme değil, aynı zamanda bu çağırmaları erken çocuklukta tamamlanmış olarak görme dürtüsünü kabul etmiştir. Burada taslağı çıkarılan sınıf belirleyeninin eklenmesi aslında gerçekten birleşik olmayan bir özneyi vermeye, Hitchcock'u Britanya kültürüne yeniden sokmaya yardım eder ve özellikle film incelemeleri sözlüğüne *sınıf* kategorisine yeniden yerleştirir.

7

Ekonomik ve Kurumsal Analiz: Tekelci Kapitalizm Olarak Hollywood

Douglas Gomery

Karl Marx bir ekonomi politikçi olarak yazdı ve neoklasik temelli kuramlar dünyaya egemen hale gelirken, özellikle tekelci kapitalizmin bir ders kitabı örneği olarak Hollywood ile ilişkili tarihi, tartışmaları ve Marksizm'in sunduğu eleştirel aygıtları unutmamamız gerekir. Kültürel eleştirinin tarihindeki Marksizm'in yerini önemsemiyor değilim, ancak sadece ekonominin temellerine geri dönüyorum. Kapitalizmde sinema endüstrisi sadece şudur: kâr ve güç arayışındaki işlerin (business) bir toplamı. Basitçe Marksist iktisadı yeniden formüle etmeyeceğim, ancak film incelemelerindeki bir tartışmanın merkezine Marksist iktisadı yerleştirmeye çalışacağım. Hollywood dünyamız için ideolojinin, sınıfın, ırkın ve toplumsal cinsiyetin görüntülerini ve seslerini şirketlere dayanarak tanımlar. Ve bunu 20. yüzyılın büyük bölümünde yapmıştır.

Şirket

Birçok insan hâlâ stüdyoları bankaların ve Wall Street'in kontrol ettiğine inanıyor. Bu "finansal kontrol" ABD sinema endüstrisini anlamak için artık uygun bir çerçeve değildir. V. I. Lenin'in ilk kez 1916'da yayımlanan *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* adlı kitabı iyi bilinir; Lenin'in finansal kontrol fikrinin kaynağı olan ve 1910'da Viyana'da yayımlanan Rudolf Hilferding'in *Das Finanzkapital* adlı kitabı ise daha az bilinir. Finansal kontrol anlayışına güven kazandıran ve popülerleştiren 1917'deki Sovyet devrimi olmuştur. Gerçekten Lenin finansal kontrolü modern kapitalizmin beş temel özelliğinden biri olarak saptamıştır.[1]

Marksist iktisatçı Paul Sweezy ABD'de finansörlerin egemenliğinin Büyük Bunalım ile sona erdiğini ve bunun yerini şirket egemenliğinin aldığını öne sürer. Sweezy finansal kontrolün 1890 ile 1930 arasında, bankerler yeni şirketlerin kurulmasına yardım ettiği ve daha sonra da yönetim kurullarında bir konum elde etmeye

[1] V. I. Lenin, *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (Pekin: Foreign Languages Pres, 1975 [1916]) (*Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, çev. Cemal Süreya, Ankara, Sol Yayınları, 6. baskı, 1978); Rudolf Hilferding, *Das Finanzkapital* (Berlin: Dietz Verlag, 1947 [1910]) (*Finans Kapital*, çev. Yılmaz Öner, Cilt 1, İstanbul, Belge, 1995).

yöneldikleri için varolduğunu kabul eder. Finans kapital sadece yönetici el olmaktan ziyade yeni bir iktidar kompleksinin bir bileşeni haline geldi. Para toplamak için birçok seçeneği olan şirket bankalar olmaksızın çalışabildi ve böylece kapitalist ekonominin merkezi haline geldi. Bu nedenle Sweezy 1930'lardan itibaren bankerlerin ABD ekonomisinde birincil değil ikincil roller üstlendiğini öne sürer. Bundan dolayı Sweezy ekonomik analizin başlıca biriminin şirket olması gerektiğini savunur.[2]

Bu nedenle 1930'lardan bu yana ABD stüdyo sistemine egemen olan büyük Hollywood şirketlerinin sahipliğine, yönetimine ve işletilmesine konsantre olmamız gerekiyor. Bu değişimi sesli sinemanın ortaya çıkışı gibi erken bir tarihte görebiliriz. Büyük stüdyo şirketleri o dönemde ABD'deki en güçlü şirket olan American Telephone and Telegraph'a (AT&T) kafa tutabildiler, çünkü onların ticari birliği Motion Picture Producers and Distributors Association sayesinde gizlice anlaşarak AT&T'nin fiyatları artırma girişimlerine karşı koydular ve sesli film kârlarının büyük bölümünü ele geçirdiler. Gerçekten stüdyo şirketleri 1928 yılında ilk lisans anlaşmaları nedeniyle kaptırmış oldukları gücü büyük ölçüde yeniden kazandılar. Özellikle 1936'da film tekelcileri AT&T'ye ses teçhizatı ve hizmeti için (daha fazla değil) daha düşük fiyatlar ödediler.[3]

Devlet Desteği

Egemen şirketler sesli filmin ortaya çıkışının bir sonucu olarak ortaya çıktıklarında devlet onları destekledi. 16 Haziran 1933 tarihli National Industrial Recovery Act (NIRA – Ulusal Endüstriyel İyileşme Kanunu) aracılığıyla federal hükümet küçük dağıtımcılar ve yapımcılar aleyhine büyük film şirketlerinin tekelci davranışını onayladı ve destekledi. Kanunun birinci maddesi gereği ABD'yi Büyük Bunalım'dan umut verici bir şekilde çıkarmak ve işbirliğini artırmak amacıyla "adil rekabet" yönetmeliklerini kurumsallaştırmak ve denetlemek için National Recovery Administration (NRA – Ulusal İyileşme Yönetimi) kuruldu. Franklin Roosevelt yönetimi her endüstrinin egemen ticari birliğinin bu yönetmeliği yazacağını varsaydı. Hükümetin onayladığı bir yasa karşılığında her endüstri anti-tröst yasaların kovuşturmasından kurtuldu. Bu yasa (ve yönetimin tutumları) açık bir şekilde tekelci statükonun korunmasını des-

[2] Paul M. Sweezy, *The Theory of Capitalist Development* (New York: Monthly Review Press, 1970), ss. 239-53 (*Kapitalist Gelişme Teorisi*, çev. Gülsüm Akalın, İstanbul, Kalkedon, 2007) ve Paul A. Baran ve Paul M. Sweezy, *Monopoly Capital* (New York: Monthly Review Press, 1966), ss. 1-78. (*Tekelci Sermaye*, çev. Gülsüm Akalın, İstanbul, Kalkedon, 2007).

[3] J. Douglas Gomery, "The Coming of Sound to the American Cinema: A History of the Transformation of an Industry," Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Wisconsin-Madison, 1975, ss. 406-29.

tekledi.[4] Yaygın olarak Hays Bürosu olarak bilinen Motion Picture Producers and Distributors Association, Hollywood'un kendini düzenleme organı haline geldi.

Hollywood oligopol şirketleri NRA'yı hemen bağırlarına bastılar. Haklı olarak bunu kendi tekel güçleri için yasal bir onayı elde etme fırsatı olarak gördüler. Kongre'nin yasayı geçirmesinden daha on gün önce Hays Bürosu ilk teklifini sundu: bütün yapımı ve dağıtımı tek bir hükümet komisyon üyesinin altında toplamak. Hükümet yasayı geçirdi. Böylece iki hafta sonra Hays Bürosu ikinci planını teklif etti: endüstrinin kazançlarında zirve dönemi olan 1929-30'da kullanılan tekelci uygulamaları geri getirmek. Küçük, bağımsız dağıtımcılar bu tip uygulamadan zarar gördükleri için kendi ticari birlikleri olan Allied States Association of Motion Picture Exhibitors (Allied States) aracılığıyla kendi planlarını öne sürdüler. Kısacası Allied States bütün mevcut ve teklif edilen tekelci davranışın yasadışı olduğu öne sürdü. Hays grubunun yönetmeliğinin kabul edildiğine fazla şüphe yoktu; tek sorun Allied States'in tavizler koparmasıydı. Bu mücadele Temmuz 1933'te başladı ve Başkan Roosevelt'in sinema yasasını onayladığı Kasım'da sona erdi. Hays grubu yalnızca emeği organize edebilme konusunu kabul etti. Şirketler kendi güçlerinden o kadar emindiler ki, emeğin organize edilmesinin kendi güçlerinin ve kârlarının önünde küçük bir engel oluşturduğunu düşündüler. Haklıydılar.[5]

Özetle, ABD federal hükümeti 1933'teki National Industrial Recovery Act sayesinde sinema endüstrisindeki büyük şirketlerin tekelci davranışını açık bir şekilde onayladı. 1920'li yıllar boyunca varolmuş olan gayrı-resmi anlaşmanın yerini anti-tröst hareketin tehdidinden kurtulmuş açık anlaşma ve sömürü aldı. Bundan dolayı bu, 20. yüzyılın en büyük ekonomik durgunluğunun bir noktasında film tekelcilerinin kârlarını artıran ve sektöre yeni firma girişlerine engel olan en katı bariyerleri garanti altına alan devlet sayesinde güçlü bir hareketti. NRA'nın bu analizi devlet ve sinema endüstrisinin etkileşiminin bundan fazla derinine inemez. Örneğin vergi yasaları ya da devletin dayattığı özel tarifelerle ilgili çok az şey biliyoruz.

[4] Bernard Bellush, *The Failure of the NRA* (New York: W. W. Norton & Companiy, 1975), ss. 52-5; Ellis W. Hawley, *The New Deal and the Problem of Monopoly* (Princeton: Princeton University Pres, 1966), ss. 53-72.

[5] *Variety*, 6 Haziran 1833, s. 7; *Variety* 13 Haziran 1933, s. 5; *Variety*, 20 Haziran 1933, s. 5; *Variety*, 27 Haziran 1933, s. 4; A. B. Moment, *The Hays Office and the NRA* (Shawnee, OK: Shawnee Printing Company, 1935), ss. 1-35; Michael Conant, *Anti-trust in the Motion Picture Industry* (Berkeley: University of California Pres, 1960), s. 85; Will H. Hays, *The Memoirs of Will H. Hays* (Garden City, NY: Doubleday, 1955), s. 448.

Sahiplik ve Yönetim

Stüdyo şirketlerini yönetmek her zaman zor olmuştur. Onlar uzun dönemde her zaman kârlıdırlar, ancak onları idare etmek bilimsel olarak bir başarısızlığı göstermiştir. 1930'lardaki RKO vakasını düşünün. 1930'lar boyunca tasfiye halinde olan RKO büyük bir stüdyo olarak kaldı. Bir şirket girişimi olarak RKO sallantılı finansal geçmişle ünlüydü ve şirket olarak her türlü finansal ödeme gücüne ulaşmada başarısız oldu. 1936'da Floyd B. Odlum'un bir hissedar olarak şirkete katılmasıyla RKO genel olarak en kârlı dönemini yaşadı ve Odlum hisselerini Howard Hughes'a sattığında bu dönem sona erdi.

1930'lardaki RKO'nun örnek incelemesini yapmak için tarihçinin tekelci kapitalizm koşullarındaki pazar ilişkilerine odaklanması, kârları maksimize etme, sermaye birikimi ve sistematik olarak risklerden kaçınma yönündeki eğilimlere bakması gerekir. RKO içindeki değişimler tekelci kapitalizm içindeki önemli yapısal değişimleri takip etmek zorundaydı: (Baran ve Sweezy'nin taslağını çıkardığı) şirket insanının ortaya çıkışı, çok başlı bir otoritenin incelikle oluşturulması, hiyerarşi ve bürokrasi, fiyat dışı rekabet (fiyat yoluyla değil daha iyi ürünler, etiketler, garantiler vb. yolu ile rekabet) sisteminin, yani maliyetleri düşürme ve yeniliğin bir sonucu olarak —içsel olarak— yeni yönlerde rekabetin hızla çoğalması.

1930'ların ortasında özelde RKO'nun ve genelde stüdyoların sermayeyi biriktirmek, kârları maksimize etmek ve risklerden kaçınmak için bulduğu başlıca yol rekabete girmeme konusundaki kurallarda hemfikir oldukları gelişkin bir oligopoldu, ama yine de minimum riskle kârları maksimuma çıkarmak için birbirlerinden daha fazla kazanmaya çalıştılar. Şirketin en açık içsel yapısal değişimlerinden biri yönetimde oldu. Şirketin kontrolü artık bireylere ya da hisselere dayanmıyordu, ancak Baran ve Sweezy'nin belirttiği gibi, gerçek güce, kariyerleri şirketle bağlantılı olan içerden birileri sahipti. 1930'dan itibaren stüdyo sistemini tanımlamada bu yeni kapitalist yönetim anlayışını belki de en iyi Henry Ford özetledi:

> Kodaman kapitalizminin yerini modern şirket ya da ortak girişim kapitalizmi almıştır. Tek kişilik sahip-yöneticinin yerine hızla kendilerini birkaç mülkiyet sahibini zenginleştirmekten ziyade şirketin gelişmesine adayan yeni bir profesyonel yöneticiler sınıfı geçiyor.[6]

1930'lardan itibaren Hollywood olarak bilinen şirketlerin bir dizi yeni sahibi/yöneticisi olmuştur; bunlar (Adolph Zukor, Marcus Loew ve William Fox'un örneği olduğu) yeni girişimler yapan gi-

[6] Baran ve Sweezy, *Monopoly Capital*, s. 17; ayrıca bkz. S. 30.

rişimcilerdi ve onların 1930'lardaki Odlum gibi ardılları şirketleri bilim insanları gibi yönetmeye çalıştılar. Odlum neredeyse iş dünyasının dışında kalan RKO'yu aldı ve onu yeniden büyük bir şirket haline getirdi. Odlum Atlas Corporation ile büyük başarı kazanan kendi kendini yetiştirmiş bir hukukçuydu. Odlum RKO gibi krizdeki şirketleri satın aldı, onları eski haline getirdi ve kârlı bir şekilde sattı. Sonuç olarak Odlum Büyük Bunalım'ın ortasında 100 milyon dolar gibi etkileyici bir serveti oluşturmayı başardı. 1935'te onun istatiktikçileri RKO'yu inceliyordu.[7]

1936'da Odlum RKO'nun değeri düşmüş hisse senetlerinin büyük bir bölümünü satın aldı. 1936 ile 1943 yılları arasında RKO'yu işleten bir aracılar hiyerarşisine bel bağladı. Odlum RKO'nun yeniden yapılanmasına öncülük etti. İstatistikçileri RKO'nun ayrı birimler yığını —birbirlerinden habersiz görünen ve bağımsız olarak çalışan organizasyonlar (çoğunlukla sinema salonları)— olduğunu gördüler. RKO her zaman değişen yönetimleri çok değişik politikalara neden olmuş şirket patronlarının (RCA, NBC, Westinghouse Electric, onun sinema salonu zinciri) her an bozulabilecek bir karışımıydı. Sonuç işlerin, yöneticilerin ve sorumlulukların aşırı geniş bir kopyalanmasıydı. Odlum'un yeniden yapılanmadaki başlıca hedefi bu kopyalamayı silmek ve şirketin yapısını merkezileştirme ve hiyerarşik hale getirme yoluyla basitleştirmekti. Örneğin 1936'da RKO yaklaşık olarak 80 bağımlı şirkete sahipti. İlk kez Odlum bunları birleştirdi.[8]

Odlum bir Chicago şirketinin yeniden yapılanması için bu yeniden yapılanma tamamlana kadar kalacak olan hukukçu Leo Spitz'i seçti. Spitz'in yerini Odlum'un başyardımcısı ve bir Atlas yetkilisi olan Peter Rathvon aldı. Odlum daha sonra deneyimli sanayici Ned Depinet ve Charles Kroener'i kiraladı. Bu iki kişi de Warners'da, Paramount'ta ve Loew's'de olduğu gibi paranın sisteme girdiği alanlar olan dağıtımda ve satışta tecrübeliydiler.[9]

Otoritenin merkezileştirilmesi ve bürokratikleştirilmesi işe yaradı ve RKO büyüdü. Öncesinde ve sonrasında diğerleri gibi Odlum'un da işletme bilimine katkıda bulunmada hayli başarısız olduğu alan ise yapımdı. Dağıtım ve gösterim alanlarında hiyerarşi ve bürokrasi zinciri kurulabildiği halde, RKO'daki yapım departmanı —Hollywood'un ortak tarihinde hep karşılaşıldığı gibi —tam olarak yoluna girmedi. Odlum daha sonra bir alıcıyı, Howard Hughes'u buldu ve kazanç elde etti. Ayrıca Odlum stüdyo sisteminin bir fabrika gibi işletilebildiği halde, bunun bir fabrika değil esnek bir sistem

[7] *Saturday Evening Post*, 11 Haziran 1937, s. 34.
[8] *Variety*, 25 Kasım 1936, s. 7; *Variety*, 22 Kasım 1941, s.5.
[9] *New York Times*, 19 Haziran 1942, s. 27; *New York Times*, 20 Haziran 1942, s. 8; *Variety*, 4 Mart 1942, s. 2.

olduğunu ve bu can sıkıcı yapım sorununu çözmek için sistemi yenileyecek birilerine ihtiyaç olduğunu kanıtladı.[10]

Lew Wasserman: Modern Hollywood'un Yaratıcısı

Hollywood TV dönemine adapte olurken, Universal'den Lew Wasserman bu yolda öncülük etti. Bir yetenek avcısı/aracısı olarak işe başlayan Wasserman bağımsız televizyon ve film yapımına yöneldi ve 1962'de Universal'i ele geçirdi. İzleyen yirmi yıl boyunca Wasserman sinema endüstrisine esnek bir yapım ve dağıtım sisteminin nasıl kullanılacağını, televizyonla nasıl ilişki kurulacağını ve süreç içinde kendini nasıl yeniden yaratacağını gösterdi. Beş başarısı Wasserman'ı kendi çağının önde gelen yöneticisi olarak kabul ettirdi.

Birincisi, Wasserman temeli Hollywood'da olan bağımsız yapımı başlattı. Bir aracı olarak Wasserman müşterilerini şirket mülkü olarak "sattı" ve MCA'yı (Universal stüdyosunun hamisi olan şirket) önde gelen bir bağımsız radyo, televizyon ve film yapımcısına dönüştürdü. James Stewart ve Alfred Hitchcock her zaman dağıtım ve gösterim için bu stüdyoya bağımlı olsalar da, kendi projelerini yapabilen "bağımsızlar" olarak Universal ile ittifak yaptılar.

İkincisi, Wasserman daha sonra ulusal TV kanallarına, paralı televizyonlara satmak ve yeniden yeni başlayan ev videosu olarak sömürmek için bir film kütüphanesi oluşturdu. Hatta Paramount'tan bir film kütüphanesi satın aldı ve böylece stüdyoların kendi daha eski filmlerinin (ve TV programlarının) kütüphanesinin uzun dönemli değerinden yararlanarak başarılı oldukları yeni bir dönemi başlattı.

Üçüncüsü, Wasserman Universal'in yarım saatlik ve bir saatlik televizyon programları üretmesini sağlayarak televizyon için yapılan filmlere öncülük etti. TV filmleriyle Universal ulusal televizyon programcılığının en büyük ağ sağlayıcısı haline geldi ve kendi döneminin en popüler TV dizisi *Kökler* (*Roots*) ile 1977 yılında zirveye çıktı.

Dördüncüsü, güvenilir kâr akışını sağlayan TV yayıncılığıyla Wasserman uzun metrajlı filme geri döndü ve *Jaws*'dan (Steven Spielberg, 1975) daha sonraki rekor kıran *E.T.: the Extra Terrestrial*'a (Spielberg, 1982) kadar bir döneme egemen olan gişe bombası filmlere öncülük yaptı.

Beşincisi, Wasserman'ın uygulamadaki son yeniliği 1970'lerin ikinci yarısı boyunca uzun metrajlı film yapımını köklü bir şekilde yeniden tanımlamak olacaktı. 1975'te *Jaws*'ın gösterime gir-

[10] *Variety*, 4 Mart 1942, s. 2; *Variety*, 22 Aralık 1943, s. 33; *Fortune*, Mayıs 1953, s. 212.

mesiyle ABD'nin her yerinde çoklu sinema salonlarının (cineplex) olduğu alışveriş merkezleriyle aynı anda televizyonun en çok izlendiği zaman diliminde filmin reklamına doyan kitleyi iki katına çıkardı. Bu film sansasyon yarattı ve bu filmle Universal gişe bombası film dönemini başlattı ve Hollywood film yapımını ve dağıtım manzarasını ebediyen değiştirdi. Televizyonda reklam yapma uzun metrajlı filmin bir gişe bombasına dönüşmesi anahtar haline geldi ve dağıtımcı stüdyonun "tali haklar"dan milyonlarca dolar kazanmasını sağladı.

Jaws televizyon aracılığıyla satılan ilk film değildi, ancak onun milyon dolarlık başarısı Hollywood'u yeniden tanımlayan tek stratejinin bu olduğunu gösterdi. Wasserman'ın başında olduğu para kazanma makinesi Universal zirvesine ve sonuna 1982'de *E.T* ile geldi ve bu film yirmi yıl önce gücünü yitiriyor olan şirkete milyar dolarlarla ölçülmesi gereken hasılatı getirdi. Lew Wesserman Hollywood oligopoluna 1960'larda ve 1970'lerde kendini nasıl yeniden yaratacağını gösterdi.[11]

20. Yüzyılın Sonunda Hollywood

20. yüzyıl sineması 19 Mayıs 1999'da George Lucas'ın çok beklenen ve Wasserman'ın yeniliklerinin bir övgüsü olan *Star Wars. Episode I – The Phantom Menace* (*Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike*, 1999) filminin galasıyla sona erdi. Fanatikler galadan daha iki hafta önce – ilk *Star Wars*'un yapılmasından 22 yıl sonra – bilet alıyorlardı. 115 milyon dolarlık maliyetine karşılık filmin yapımcısı ve yönetmeni George Lucas dağıtım gelirinin ardından Twentieth Century Fox'un gişe gelirlerinden topladığı paranın % 90'ını aldı. Toymaker Hasbro lisans bedelleri artı hisse senedi seçenekleri için Lucas'a çeyrek milyar dolar ödedi; PepsiCo *Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike*'nin ve gelecekteki içinde kendi soft içeceklerinin olduğu iki devam filminin promosyonu için iki milyar dolar harcamayı kabul etti. Pepsi, ABD'de üç bin salonda oyuncakları ve diğer malları satmayı garantiledi. (Gerçekten de daha filmin gösterime girmesinden önce perakendeciler yeni oyuncakları ve aksiyon figürlerini sattıklarını bildirdiler.) Koleksiyoncular filmin kötü karakterlerinden Darth Maul'un heykelciğini alabilmek için saatlerce beklediler ve Wall Street oyuncak sektörü hisse senetlerinin fiyatını yükseltti. Bu film 1999 yılının yaz başında başka hiçbir olayın yapamayacağı kadar popüler eğlenceyi tanımladı. Hollywood filmleri böylesine güçlüydü.[12]

---

[11] Bkz. Douglas Gomery, "Hollywood Corporate Business Practice and Periodizing Film History," Steve Neale ve Murray Smith (derb), *Contemporary Hollywood Cinema* içinde (Londra: Routledge, 1998), ss. 47-57.

[12] Joseph Periera, "Star Wars Merchandise Launch Draws Thousands of

Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike ilk gün izleyiciler sinema salonlarının önünü doldurur, telefonlar ve internet kilitlenirken 28.5 milyon dolarlık hasılatla rekor kırarak gösterime girdi. Bu yeni bir rekordu; tek sorun hasılatın akışı ne kadar uzun sürecekti? Yanıt mı? Tam da 20. yüzyıldaydı. Altı büyük stüdyodan birinin dağıtımı sayesinde, 115 milyon dolar maliyetiyle *Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike*'nin büyük kârlar getirmemesinin yolu yoktu. Sinema salonu sahipleri filmi aylarca gösterme anlaşması imzaladı; paralı TV filmin video gösterimini istedi; ev videosu perakendecileri daha sonra 2000 yılında filmin kendilerine kâr sağlayacağını biliyorlardı. Hollywood'un altı egemen stüdyosundan biri olan Twentieth Century Fox sınıfı, ırkı, toplumsal cinsiyeti ve ideolojiyi biçimlendiren başka bir mit oluşturucu yapıma yönelmişti.[13]

Zengin ve güçlü bir müjdeci olduğu halde George Lucas tek başına kendi epiğini dağıtamazdı; Twentieth Century Fox'a gereksinim duydu. Ayrıca beklenen çoklu gelir akışına sahip olmak için paralı TV ağlarına ve ev videosu perakendecilerine ihtiyacı vardı. 1950'den önce sinema salonları tek gelir kaynağıydı. Sonra televizyonlardaki yeniden gösterimlerden ek gelirler geldi, daha sonra Hollywood buna kablo TV'den gelenleri ekledi ve son olarak video kaset kiraları ve satışlarından gelen önemli bir gelire sahip oldu. Gerçekten de 1990'ların ortasında ABD ve Kanada'da elde edilen gişe geliri sadece iç ve dış pazardaki video satış ve kiralarının eşitiydi. Ülke içi ve dışındaki paralı TV ikinci sıradaydı ve ülke içi TV ve kablo TV bunun ardından geliyordu.

Ancak sistemin içine akan bütün bu ek gelirlere rağmen, bunun çoğunu hâlâ yalnızca altı büyük stüdyo elde ediyordu. Alan ne olursa olsun —sinema salonu, kablo TV, video kaset— 20. yüzyıl sona ererken insanların büyük bölümünün gördüğü filmlerin çoğunun yapımının ve dağıtımının yeri genelde Hollywood ve özelde de altı büyük stüdyo olmaya devam etti. *New York Times*'dan Lynn Hirschberg eski, güçlü Hollywood yetenek avcısı Michael Ovitz'i anlatırken meseleyi çok iyi ortaya koyar:

> Hollywood küçük bir topluluktur —yalnızca altı büyük stüdyo, dört büyük TV şebekesi ve üç büyük yetenek ajansı vardır. Bunlara

Shoppers on the First Day," *Wall Street Journal*, 4 Mayıs 1999, s. B13; Ron Grover, "The Force Is Back," *Business Week*, 26 Nisan 1999, ss. 74-8; Bruce Orwall, ve John Lippman, "From Creator of 'Star Wars,' a New Legal Force," *Wall Street Journal*, 10 Mart 1999, ss. B1, B6.

[13] "As 'Star Wars' Opens, Many Gauge Payoff," *Wall Street Journal*, 20 Mayıs 1999, s. B2; Bruce Orwall, ve John Lippman, "Return of the Franchise," *Wall Street Journal*, 14 Mayıs 1999, s. B1; Thomas E. Weber ve Stephanie N. Mehta, "Web, Telephone Prove No Match for 'Star Wars'" *Wall Street Journal*, 13 Mayıs 1999, s. B1.

sahip olanlar ve bunları işletenler her gün birbirleriyle konuşurlar. Sırlarını açarlar, kavga ederler, bağışlarlar ve işi birlikte yaparlar, birlikte tatile giderler.[14]

21. yüzyıl başlarken Hollywood sinema endüstrisi Altı Büyük'ün kapalı oligopolundan oluşuyordu —(alfabetik sırayla) Disney (sahibi The Walt Disney Corporation), Paramount Pictures (sahibi Viacom), Sony Pictures (sahibi Sony), Twentieth Century Fox (sahibi News Corporation), Universal Pictures (sahibi Seagram/Vivendi) ve Warner Bros. (sahibi Time Warner). Hepsi gişede en iyi filmleri yapmak için rekabet etti, ancak hepsi de oyunun yalnızca kendi aralarında oynanmasını garantilemek için işbirliği yaptı. Zirvede kalan her yıl değişti, ancak 1990'lı yıllarda çoklu salonu olan sinemalarda olası gişe bombası filmlerin galasını yalnızca Büyük Altı yaptı —ve bu 21. yüzyıla çok uygundu.

Titanic Örneği

1998 yılı, Hollywood endüstrisi 1997'nin sonunda gösterime giren *Titanic*'in (James Cameron) elde ettiği kazançları toplarken, sinemaya gidiş sayısında bir rekora tanıklık etti. 1998'in sonunda *Titanic* ABD'de sadece sinema salonu sahiplerinden 600 milyon dolar kazanmıştı. *Titanic* öylesine popüler oldu ki, filmin video versiyonları çıktığı sırada bile hâlâ sinema salonlarından para kazanıyordu. ABD'deki ve Kanada'daki sinema salonlarından toplanan 7 milyar dolar bir yıl öncekinden % 9 daha fazlaydı ve bir rekordu. Filme gidenlerin sayısı da % 5 daha fazlaydı ve 1.5 milyar bilet satıldı.[15]

Altı Büyük her yaz (ve Noel) milyonlarca dolarlık bahse girdiklerini açıkça ilan eder ve bu da yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında onların arasında yoğun bir rekabete yol açar. Ayrıca gişe bombası film sistemi, yeni şirketlerin bu belirlenmiş gişe bombası yapma oyununa girmeleri engellendiği sürece, Altı Büyük oligopolunun üyeleri için normal kârlardan daha fazlasını garantiler. Onlar film yapımı ve izlenişi sistemini tek başlarına sömürebildiler.

Gerçekten de geçen on yılın tanımlayıcı anı Twentieth Century Fox ve Paramount'un çok ertelenmiş, çok kötülenmiş *Titanic*'i gösterime sokmalarıydı. 220 ile 240 milyon dolar arasında bir paraya mal olan *Titanic*'in aşırı uzun, çok pahalı ve fazlasıyla şüpheli olduğu düşünülüyordu. Ancak daha o yılın sonunda 134 milyon dolar gelir getirmişti ve bir dünya rekoruna doğru gidiyordu. Harcamalarını ve beklentilerini daha önce tartmış olan yetkililer artık daha da fazla şaş-

[14] Lynn Hirschberg, "Michael Ovitz Is On the Line," *New York Times Magazine*, 9 Mayıs 1999, s. 49.

[15] Büyük Hollywood stüdyoları açısından bu yılın somut değerlendirmesi için bkz. *International Motion Picture Almanac* (New York: Quigley Publishing Company).

kınlık yaşıyorlardı. Bildiğimiz gibi her erteleme ve çok defa anlatılmış bir öykü fark yaratmaz. Bu film tarihteki her filmden daha fazla hasılat yaptı.[16]

Sonunda Altı Büyük güçlü bir şekilde yerinde kaldı ve yeni yapımlara saldırılırken bile, her zaman onların, yalnızca onların özel bir kulübün üyesi oldukları gerçeğine dayalı bir iyimserlik varoldu —birinin uzun dönemli başarısızlığı neredeyse imkansızdı. Yaz döneminin ardından (tıpkı Noel sezonunun ardından ilkbaharın gelmesi gibi) Altı Büyük'ün sanatsal olarak daha hırslı projeleri başlatabildikleri sonbahar geldi. Onlar büyük bir izleyici kitlesinin ellerinde cüzdanlarıyla dışarıda beklediği yaz döneminin, tıpkı Noel gibi her şeyi riske atmak anlamına geldiğini biliyorlardı. Yaz dönemi gişe bombası film sezonuydu. Yazın gösterime girecek filmleri çoğu yıllarca planlanmıştı. Hepsi bir sonraki *Titanic*'i yapmayı arzuladı.

Altı Büyük Ve Birleşme Cinneti

Gerçekten, 1990'larda Time ve Warner'ın 15 milyar dolarlık birleşmesiyle yeni bir Warners ortaya çıktı ve bu da bu Hollywood stüdyosunu dünyadaki en büyük medya şirketinin merkezine oturttu. 1993'te Viacom Paramount'u ele geçirdi, Rupert Murdoch'un Twentieth Century Fox'u 1986'da ele geçirildiği ilk halinden daha büyük hale geldi ve bu alana yeni gelen Sony Columbia Pictures'ı aldı ve onu Sony Entertainment olarak yeniden yapılandırdı. 1995'te Kanadalı içki devi Seagram büyük eğlence devi MCA'yı satın aldı ve kendi merkezi tarzında bu eğlence devini yeniden adlandırdı —Universal stüdyosu. Seagram bir sonraki yüzyılın başında Fransız Vivendi'ye satılacaktı. Altı Büyük'ün bir üyesine sahip olmaktan gelen büyük kârlar bu birleşme cinnetine neden oldu. Yeni sahipler buna muhtaçtılar.

Ancak Vivendi'nin Hollywood içinde Universal aracılığı ile satın alma girişimleri başarısızlıkla sonuçlandı. Kulübün büyüklüğüne ve herkese açık olmamasına rağmen, kulübün üyeleri Vivendi'nin ve daha önce de Matsushita'nın artık anlamış olduğu gibi savunmasız olabilirdi. Haziran 2003'te Seagrams'ın başındaki Universal'in eski sahibi Edgar Bronfman Jr.'ın Vivendi'nin 2000 yılında ele geçirdiği varlıkları yeniden kazanma arayışı içinde yatırımcılardan bir ekip oluşturmaya çalışması kimseyi şaşırtmadı. Vivendi daha sonra krize girdi, hisse bedeli çöktü ve bu anlaşma birçok insan tarafından Bronfman'ın büyük bir hatası olarak görüldü. 2003 yazında Bronfman Vivendi'nin eğlence sektörü varlıklarının yaklaşık % 70'ini satarak ve Vivendi'ye anlaşmadaki ağır vergilerden kaçınabilsin diye küçük bir hisse bırakarak ailesinin adını kurtarabildi. Eğlence sektörü varlıkları arasında Universal Music Group, kablo kanalları USD ve Sci-Fi

[16] Leonard Klady, "H'wood's B. O Blast," *Variety*, 5-11 Ocak 1998, ss. 1, 96.

Channel'a sahip olan Vivendi Universal Entertainment, Universal Pictures film stüdyosu, bir TV yapım işi ve bir tema parkında hissesi vardı. Bu malların satışı Paris merkezli Vivendi'ye Avrupalı bir kablosuz şirketi Cegetel'i ve Fransız paralı televizyon şirketi Canal Plus'u da içeren holdingleri bırakacaktı. Vivendi'nin öyküsü kulübün büyüklüğüne ve herkese açık olmayışına rağmen, üyelerinin —özellikle başka ülkelerden şirketlerin— savunmasız olabileceğini gösterir.

Ancak bütün bu ele geçirmelere ve değişikliklere rağmen endüstrinin yapısı çok az değişmiştir. Bu altı Hollywood şirketi —Warner, Paramount, Twentieth Century Fox, Sony, Disney ve Universal— hâlâ dünyanın egemen film yapımcıları ve dağıtımcıları anlamına geliyor. Her ne kadar sinema meraklıların çoğu film işinin altın çağı olarak 1930'lara ve 1940'lara bakıyorsa da, aslında 20. yüzyılın sonu Altı Büyük'ün en büyük gücü ve kârlılığı elde ettiği dönemdi. Aşağıda analiz edileceği gibi, hak iddia edenler sektöre girmeye çalışmış, ama hiçbiri başarılı olmamıştır, sadece DreamWorks SKG deneyi devam ediyor. Düzinelercesi denemiş ve başarısız olmuştur. DreamWorks SKG'nin başarı ihtimali gerçekten beklenenden uzun sürmüştür. Gerçekten de 1980'ler 1990'lar boyunca MGM üyelikten fiilen ayrılmıştı ve Altı Büyük'ün gücünü yakalamada başarısız oldu.

MPAA

İş dünyasında stratejiler gelir ve geçer. Oligopol kalır. 1990'lar boyunca bu altı üyeli oligopol katı ve sağlam kontrolü yitirmedi. Hollywood'daki sinema sektörü oligopolü medya sektörü içinde en sıkı olanıdır. İki araştırmacı 1994'deki durumu inceledi ve şu sonuca vardı: "Sektörel yoğunlaşma oranlarının incelenmesi, yoğunlaşmanın üst düzeylerinin medya endüstrisinin kesimlerinin çoğunda varolduğunu gösterir." Ve bu kesinlikle filmler için doğrudur ve bu nedenle bu endüstri daha yakından dikkati hak eder.[17]

Altı Büyük'ün ticari birliğinin —Motion Picture Association of America (bundan sonra MPAA)— etkinliklerinde oligopol gücünü çok kolayca görebiliriz. Burada onlar filmlerin reytinginden uluslararası dağıtımı kolaylaştırmaya ve bütün dünyada geçerli kendi telif haklarını korumaya kadar ortak sorunlarla uğraşırlar. Sinema endüstrisinin eleştirmenleri genellikle yalnızca MPAA'nın reyting sistemine odaklanırken, uzun süredir başkan olan Jack Valenti Altı Büyük'ün bütün dünyada gelirlerini artırmasına yardım ettiği için yılda bir milyon dolar kazanıyor. Gerçekten Valenti çoğu kez Washington DC'deki Beyaz Saray'dan iki blok ötedeki büro olarak kullandığı evinden çok uzakta, yurt dışında bulunur. Valenti'nin toplam Birlik bütçesiyle (yıl-

[17] Bkz. Alan B. Albarran ve John Dimmick, "Concentration and Economics of Multiformity in the Communication Industries," *The Journal of Media Economics*, vol. 9, no. 4 (1996), ss. 41-50.

lık 60 milyon dolar olduğu tahmin ediliyor) tek bir mütevazı gişe bombası film yapılabileceği ve pazarlanabileceği halde, Altı Büyük kendi alanlarını korumak ve pazarlarını genişletmek için bunun pekala harcanabilecek bir para olduğunu biliyor.[18]

Onlar hileli bir işe ortaktırlar. Stüdyolar pahalı uzun metrajlı filmleri ortak yapma noktasına kadar işbirliği yapmak için birleştiler ve *Titanic*'in Twentieth Century Fox ve Paramount tarafından ortak finanse edilmesi bunun başlıca örneğidir. Sonuçta bu oyun kârın maksimize edilmesidir. Bunlar rakipsiz sadece altı oyuncu olduğu için, uzun dönemde para kaybetmekle ilgili değil, kârın maksimize edilmesiyle ilgili kaygılar yaşanır. Bu nedenle stüdyolar maliyetleri mümkün olduğunca düşük tutmaya çalışırken gelirler mümkün olduğunca yüksek olsun diye sinema salonu gösteriminde başarılı olmak için büyük çabalar harcarlar. Universal'den Lew Wasserman'ın *Jaws*'ın gösterime girmesiyle bu gişe bombası film stratejisine öncülük etmesinden bu yana durum böyle olmuştur.

MPAA aracılığıyla Altı Büyük kâr getiren anlaşmaların geniş bir alanını harekete geçirdi ve *Titanic* gibi bir gişe bombası film yapmak için kendilerini kısıtlamayan ortak konularda işbirliği yaptı. Gelir akışları asla kesilmiş gibi görünmedi. Örneğin Şubat ve Mart 1997'de sinema salonu yeniden gösterimleri inanılmaz şekilde başarılı olduğu için Fox'un *Yıldız Savaşları* üçlemesi en çok kazandıran filmler arasındaki tacını yeniden elde etti. Buna ülke dışı gelirlerden, paralı TV'den, ev videolarından ve TV yayınlarından, yanı sıra ilişkili ürünlerin satışından gelen parayı ekleyin. *Yıldız Savaşları* kendi maliyetini tamamen karşılamış, artı gelecekteki ilave yeniden gösterimlerle daha fazla milyon doların beklendiği çok milyar dolarlı bir mülkiyettir.

Sonuç

20. yüzyılın son yirmi yılı boyunca Altı Büyük'e yeni sahipler ya da yönetim ekipleri geldi ve bunlar hâlâ "büyük" olarak duruyorlar. Yıllar boyunca ABD'de film işinin genişlemesinin % 80 ile % 90 arasında bir oranını ve dünyanın geri kalanında da bundan biraz daha az bir oranını kontrol ettiler. Her yıl, Altı Büyük'e meydan okumak için cesurca hak iddiasında bulunan bir iki tane şirket —1980'lerde Orion Pictures ve New World— ortaya çıktı, ancak hiçbiri yalnızca bir ya da iki başarılı filmi yaptıktan sonra yaşamadı. Her ne kadar 1990'lar sona ererken DreamWorks SKG ciddi bir meydan okumayı başardıysa da, hiçbir meydan okuyucu uzun vadede başarılı olmadı. Gerçek Hollywood endüstrisinde düzinelerce bağımsız yapımcının filmlerini, eğer

[18] Dyan Machan, "Mr. Valenti Goes to Washington," *Forbes*, 1 Aralık 1997, ss. 66, 68, 69-70; Paul Karon, "MPAA's 75th Year Under Fire," *Variety*, 22-28 Eylül 1997, ss. 11, 16; web sitesi www.mpaa.org (son erişim 15 Mayıs 2003).

yatırımlarının getirisini maksimize etmeyi ve mümkün olan en fazla sayıda izleyicinin kendi filmlerini izlemelerini istiyorlarsa, bu altı büyük stüdyodan biri aracılığıyla dağıtmaktan başka şansları yoktur.

DreamWorks SKG'nin yaklaşık on yıllık tarihinde kurucular Steven Spielberg, eski Disney yetkilisi Jeffrey Katzenberg ve milyarder David Geffen bu nedenle bu Hollywood oligopoluna katılamadılar. Ara sıra *Er Ryan'ı Kurtarmak* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) gibi büyük başarılara rağmen, şirket asla kendi stüdyosunu kuramadı ve Universal City'deki stüdyoyu kullanmak zorunda kaldı. DreamWorks kendi filmlerini ABD içinde dağıtabilir, ama dünya dağıtımını yapamaz, bu patronu Universal'e bağlıdır.[19]

DreamWorks filmler, televizyon, müzik ve mültimedya ile tam olarak bütünleşmiş bir stüdyo olmuştur. Ancak çok başarılı ABC komedisi *Spin City* ve başarısız kayıt (record) bölümü hariç olmak üzere şirket neredeyse tamamen çoğu diğer stüdyolarla ortak yapılan yeni filmlere bağımlıdır. 2000 yılında DreamWorks on uzun metrajlı filmden 670 milyon dolarlık gişe geliri elde etmişti, ancak insanların Oscar kazanan *Gladyatör* (Ridley Scott) nedeniyle dikkati başka yöne kaydı. Daha maliyetli gişe bombası —bir Steven Spielberg epiği olan *Yapay Zeka* (*A. I.*)— başarısız oldu. DreamWorks'un TV reklamları ya da bir film kütüphanesi gibi başka güvenilir gelir akışları yoktu. DreamWorks için, bu stüdyoyla yakından ilişkili bir yetkilinin söylediği gibi "ışıkları açık tutmak çok önemlidir."[20]

DreamWorks bir stüdyonun sadece film yapmaya bağımlı olamayacağını gösterir. Onun dağıtımda ve gösterimde de —sinema salonu, televizyon ve video— gücünün olması şarttır. 2001 yılında DreamWorks'ün ortaklarından Steven Spielberg küçük bir giriş müziği eşliğinde Universal Studios ile dağıtım anlaşmalarını yenilediklerini ilan etti. Spielberg şunları söyledi: "Bu ittifak benim için özellikle memnuniyet vericidir, çünkü Universal 32 yıldır yaşamımın önemli bir parçası olmuştur." Jeffrey Katzenberg de şöyle dedi: "DreamWorks ve Universal'in ikisinin de büyük ölçüde geliştikleri ve bu gelişmelerin birlikte yaşandığı beş yıllık bir tarihi vardır."[21] DreamWorks herkese açık olmayan stüdyo sistemi kulübünün yeni bir üyesi olarak değil, ama Universal'in yan şirketi olarak anlaşıldı.

---

[19] "DreamWorks SKG," Tracy Stevens (der.), *2001 International Motion Picture Almanac* (La Jolla, CA: Quigley Publishing, 2001), s. 639.
[20] Marc Lacter, "Mr. Nice Guy," *Forbes*, 16 Nisan 2001, s. 56.
[21] *DVD News*, 23 Nisan 2001, vol. 5, no. 15, s. 1.

8

Hollywood, Kültür Politikası Kalesi
Toby Miller

Bize günümüzde geleneksel olarak sinemanın ekonomisine hükmeden iki model olduğu söylenir. Birincisi Bollywood'un, Hong Kong'un ve *eşitlerin birincisi* (*primus inter pares*) Hollywood'un temsil ettiği *serbest piyasa*'dır (*laissez-faire*). Diğeri ise Batı Avrupa'nın ve Güney'in diğer bölümlerinin temsil ettiği *devletçi/planlı sistem*'dir (*dirigisme*). İddialara göre bu ayrılığı onaylayan bu ikili karşıtlığa bakalım:

SERBEST PİYASA SİNEMA ENDÜSTRİSİ	DEVLETÇİ-PLANLI SİNEMA ENDÜSTRİSİ
Eğitime, üretime, dağıtıma ya da gösterime devlet yatırımı yok	Eğitime ve üretime önemli devlet desteği, dağıtım ve gösterime minimum düzeyde yardım ya da hiç yok
Hükümet sansürü yok ya da hükümet sansürü var	Hükümet sansürü var
Telif hakkının korunması	Telif hakkının korunması
Tekel sınırlamaları	Tekel sınırlamaları
İhracata yönelik	İthal ikamesi
Pazar modeli	Karma-ekonomik model
Ülkeden önce hazzın ideolojisi	Hazdan önce ülkenin ideolojisi
Seks ve şiddet filmlerinin nüfus üzerindeki etkisi konusunda hükümetin endişesi	İthal edilen filmlerin nüfus üzerindeki etkisi konusunda hükümetin endişesi

Sol tarafta neoklasik ekonominin söyleminden ortaya çıkan bir dizi ideal standarda sahibiz. Onların sağ taraftaki karşılıkları kültür politikasından ortaya çıkar. Onlar mülkiyet bekçiliğinde devletin rolü gibi bazı ortak unsurlara sahip olduğu halde, temel misyonları farklıdır. Bu yazıda kültür politikası, ekran öznelliği ve Hollywood'da devletin rolü alanlarında onların çakıştığını gözlemleyeceğiz. Daha sonra bunu yeniden düzenlemek için ikiliği bir daha ziyaret edeceğiz.

Kültür Politikası

Dirigisme devleti kendi nüfusuna cazip hale getirmenin zorunlu parçasıdır. Marx'ın sözleriyle: "yasa maddeleriyle ahlaki bir güç yaratmak imkansızdır." "Anayasaya katkı yapan *organik*

yasaların"[1] da, yani kültür politikasının olması zorunludur. Bu organik yasalar ve onların metinsel uzantıları Althusser'in deyişiyle her "dönemin kendine dair bilincini" temsil etmek için ortaya çıkarlar.[2] Gramsci bu katkıyı anayasal yasa ("politik toplum" ya da kitleleri belirli bir üretim tarzıyla ve ekonomiyle uyum içinde kontrol etmek için kullanılan bir diktatörlük veya başka bir zor aygıtı) ile organik yasa ("sivil toplum" ya da "bir toplumsal grubun kilise, sendikalar, okullar gibi özel denilen organizasyonlar aracılığıyla bütün ulus üzerinde uyguladığı hegemonya") arasındaki bir "denge" olarak kuramlaştırdı.[3]

Jacques Donzelot kendi güvenlik anlayışı içinde bu fikirleri işleme tabi tutar ve "nüfusun niteliğini ve ülkenin gücünü geliştirme yöntemlerini" tanımlar.[4] 19. yüzyılda Batı Avrupa'daki orta sınıftan reformcular endüstriyel kargaşadan ve sınıf mücadelesinden sakınmak için kent yaşamını maddi olarak geliştirmek kadar, işçi sınıfına ulusun değerini bilmeyi öğretmenin de iyi bir yol olduğunu düşündüler.[5] Hem ait olma hem de bir dizi pratik ve endüstriyel vasıflar açısından, nüfusa bir beceriler kazandırma sistemi olarak biyo-güç ortaya çıktı. O dönemden bu yana kültür politikası, özellikle de Birinci Dünya 20. yüzyılın ikinci yarısında sanayi toplumu olmaktan çıktığı için, yurttaşlık eğitimi ile istihdam için eğitim arasında sallanıp durmuştur. Sadakati cesaretlendirmek için kapasiteyi artıran bir yatırımla başlayan süreç istihdamı cesaretlendirmek için kültürel üretime bir yatırım haline gelmiştir.

Bu tarih çatışmasız, mutlu bir şekilde işlevselci dünya anlamına gelmez. Kültür politikası, yurttaşlarına kendi ekran arzularını belirleme fırsatını veren güya babacan-olmayan (non-paternalistic) devleti temsilen ideologlar için güçlükleri ortaya çıkarır. Eğer kapitalist-kültür toplumları kendilerini, sinemanın işleyişini yönetmeye çalışan bir devletin olmamasında kanıtlandığı gibi, ifade özgürlüğünün kaynakları olarak görüyorlarsa, hükümetlerinin film konusundaki tutumu ne olmalıdır? Hükümetler bir tutum benimsemeli midir? Batılı kapitalist-kültür toplumları burada iki retorik konumu

[1] Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, (Pekin: Foreign Language Press, 1978), ss. 17, 35 (*Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev. Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, son baskı 2002).

[2] Louis Althusser, *For Marx*, çev. Ben Brewster (Harmondsworth: Penguin, 1969), s. 108. (*Marx İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, İthaki, 2002).

[3] Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, der. ve çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell-Smith (New York: International Publishers, 1978), s. 204.

[4] Jacques Donzelot, *The Policing of Families*, çev. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1979), ss, 6-7.

[5] David Lloyd ve Paul Thomas, *Culture and State* (New York: Routledge, 1998), s. 18.

benimsemeye alışkındır. Birincisi pazarı, sinema için insanların tercihlerini tespit eden ve düzenleyen bir sistem olarak sunar ve devlete mülkiyet alanında devriye gezen —kimin neye sahip olduğuna ve şeylerin nasıl değiş tokuş edilmesi gerektiğine karar veren— bir bekçiden başka bir rol vermeyi reddeder. İkincisi belirli filmsel eğilimleri doğasında değer yüklü, ancak insanların kendi hazlarında deneyüstü olamamasına duyarlı olarak tanımlar. Bu ikinci konum devletin *müdahaleci* (*dirigiste*) rolünü destekler ve insanları estetiğe zorlar görünür ve "kültürel hakimiyetin" belirli eleştirmenleri tarafından rutin olarak suçlanır. Bununla birlikte pazar ve devletin hiçbir zaman birlikte çalışmayacaklarını öne sürmek yanlış olurdu. Bazı durumlarda kapitalist-kültür rolü ile *müdahaleci* rol birlikte işleyebilir; pazarın sinema endüstrisinin popüler sektörü için uygun alan olduğu ilan edilirken, kültürel/sinemasal miras, belgesel ve avangard, devletin sorumlulukları olarak kabul edilir. Birinci ve Üçüncü Dünya'da kültürel sadakat kadar ekonomik gelişme arayışıyla da sinemaya kamusal yatırım vardır. Kültürel endüstrileşme şemaları eğitim programlarını, kapitalist girişimcileri, devlet yardımını ve Avrupa Birliği gibi yapıların uluslararası finansal kurumsal yatırımlarını içerir. Örneğin Avrupa Birliği sinemaya yardımını bir kültürü yaratmak ya da sürdürmek yerine giderek artan ölçüde bir endüstriyi oluşturmaya yöneltiyor.

Ancak kabataslak bir rehber olarak, kültürü finanse etmeye yönelik ekonomik ve kalkındırıcı yaklaşımlar arasında yararlı bir bulgulayıcı ayrım yapılabilir. Ekonomik yaklaşım kültürün fiyat mekanizması aracılığıyla tatmin edici bir şekilde yayılabileceğini öne sürer. Kalkındırıcı yaklaşım nüfusun kültürel ilerlemesinin gerekli olduğunu, çünkü pazar süreçlerinin insanların kültürel gelişkinliğine karşı hazzın tarafını tuttuğunu öne sürer. Pazarlar sanatın evrensel insani değerleri ve ifade biçimlerini geliştirme ve savunma işlevini desteklemede ve cesaretlendirmede başarısızdır, çünkü popüler haz çok kısa ömürlüdür. Kuşkusuz geleneksel kapitalist mantık kamu kaynaklarının etik olarak ortaya çıkan tercihler dizisinin —"televizyonda bir futbol maçı seyretmektense duvardaki bir Tiziano resmine bakmak daha değerlidir"[6] biçimindeki tartışmalı varsayımın— hizmetinde kullanılmasına karşıdır. İnsanlar tahminen birincisini tercih ettiği için —karşılığını ödemeye hazır olduğu için ölçülebilir bir tercih— ebedi sanatın aslında yalnızca eğer sıradan insanlar ona hayran olmaya gerek duyarlarsa yaşayabileceği zeminlerde genel vergi yükünün parçası olarak onları ikinciyi desteklemeye zorlamak otoriterce görünür. Ancak sinema, bir kamu malı olarak popüler ve yüksek kültürün karşılıklı etkileşimi aracılığıyla bir toplumun estetik-entelektüel işlev görmesine kolektif bir kat-

[6] Ronald Dworkin, *A Matter of Principle* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), s. 225.

kıda bulunduğu için, bu Manichean bölünmenin ekonomik kanadı içinde düşünülebilir. Bu görüşe göre, sinema topluma katkıda bulunduğu ve bir kaynak haline geldiği sürece desteklenebilir.[7] Hem sanat filmi hem popüler film katkıda bulunur —biri entelektüellere, diğer eğlenceye. Bu düşünce pazarın popüler modayı ayarlamasına ve devletin seçkin hazzın devam etmesini ve kültürel mirasın değerinin bilinmesini sağlamasına (popüler olmayan kültürü canlı tutmanın bir yöntemi) olanak sağlar. Pazar aracılığıyla eğlence ve devlet aracılığıyla ciddi sanat filmi görüşü çoğu kültür politikası için merkezidir. Her söylemin merkezinde dolaylı yoldan da olsa izleyiciler vardır. Pazarın izleyicileri kendi tutkularını kontrol etmeyi öğrenmek zorundadır. Planlı/devletçi yaklaşımın izleyicilerinin kendi kültürel bilgilerini geliştirmeyi öğrenmesi gerekir.

Ekran İzleyiciliği

İki temel söylem bu farklılıkları destekler. Her biri bir etkiler modelidir, çünkü ikisi de işit-görselin izleyici üyeleri olan insanlara, yurttaşlara/tüketicilere şeyleri *aktardığını* varsayar. Birinci model sosyal bilimlerden ortaya çıkar ve mekan farkı olmaksızın uygulamalıdır. Ben buna *ülke içi* etkiler modeli (*domestic* effects model) ya da kısaca ÜİEM diyorum. Bu evrenselci ve psikolojik bir modeldir. ÜİEM eğitim ve sivil düzen gibi çok önemli yurttaşlık konularıyla ilgilenir. Ekranı, yurttaşı yanlış yöne ya da doğru yöne yönlendiren bir makine olarak görür. Genç beyinlere sızma yoluyla girerek öğrenme sürecini sağlayabilir ya da tehlikeye atabilir. Ve ayrıca saldırgan ve kadın düşmanı sözler, görüntüler ve anlatılarla yurttaşları şiddete yöneltebilir. O halde ÜİEM yurttaşlar üzerinde iki türlü işit-görsel etkiyi varsayar. Bir yandan iyi ürünü destekleyebilir:

—öğrenme ve kendini kontrol etme

—eğitim ve süperego

—mesleki hazırlık ve kişisel sorumluluk

Diğer yandan her "olumlu" etkinin aşağıdaki gibi karşıtına neden olabilir:

—cahillik ve vurdumduymazlık

—tahmine dayanan sonuçlar ve id

—tembellik ve bencillik

ÜİEM laboratuarlar, klinikler, cezaevleri, okullar, gazeteler,

[7] George Yúdice, *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2002).

psikoloji dergileri, müzik şirketleri, TV kanalları, film stüdyosunun araştırma ve reklam/tanıtım bölümleri, gündelik konuşma, program sınıflama düzenlemeleri, konferans bildirileri, parlamentodaki tartışmalar ve "ne olacak gençliğimiz hali ya da ne olacak sivil toplumumuzun hali" biçimindeki ahlaki panikler de dahil olmak üzere çeşitli alanlarda bulunur. Eğitime ve sansüre kültür-politikası müdahalelerini ortaya çıkarır. Hollywood'un durumunda ÜİEM ifadesini endüstrinin kendini düzenleyici kurallarında, zorlu devlet soruşturmalarında ve desteklenen akademik ruhbilimcilikte bulur.

İşit-görsel yurttaşlığı düşünmenin ikinci yolu *küresel* etkiler modeli (*global* effects model) ya da kısaca KEM'dir. KEM evrenselci ve psikolojik olmaktan ziyade özel ve politiktir. Verimlilik ve gerileme ile "azınlığa" yönelik iki "anaakım" kaygının merkezinde yer alan KEM ülkeye, toplumsal cinsiyete, beceriye ya da ırka ilişkin stereotiplerin, bunların ayrımcılığı ve hatta şiddeti tahrik ettiği ve olumlu imgelerin yayılmasının toplumu geliştireceği öncülünden hareketle, kökünün kazınmasını talep eder. ÜİEM yinelenebilir deneyim yoluyla tek tek insan öznelerinin bilgisine ve duygusuna odaklanırken, KEM kolektif insan öznelerinin sergilediği gelenek ve yurtseverlik duygusunun bilgisine, ulusal kültürün harcına önem verir. Psikoloji yerine politikayla ilgilenir. İşit-görsel sizi iyi ya da kötü eğitimli, savruk ya da kendini kontrol eden kişi haline getirmez. Daha ziyade bilgili ve sadık ulusal özne ya da yerel kültürü ve tarihi değerlendirmekten yoksun aldatılan izleyici yapar. Ait olma küresel etkiler modelinin mihenktaşıdır. Ülke içi etkiler modelinin yaptığı gibi tepkileri elektronik ve davranışsal olarak ölçmek yerine KEM tiyatro, haberler, spor ve güncel olayların ekrandaki türlerine özel bir dikkatle metinlerin ve somutlaştırdıkları temaların ve stillerin ulusal kökenine önem verir. ÜİEM taraftarları yerel yurttaşların, savaş olayında sadece sadık muhablirlere güvenebildikleri için yerel radyo kanallarını kontrol etmeleri gerektiği halde, kurmacanın rolüne ilişkin yansıtmacı iddiaların, yanlızca yerel olarak duyarlı yapımcıların tarihe ve geleneğe sadık anlatılar üretmeleri anlamına geldiğinin düşünüldüğünü savunurlar. Bu model kültür emperyalizmi, gündelik konuşma, kayıt endüstrisi ve telekomünikasyon politikası, uluslararası organizasyonlar, gazeteler, kültür diplomasisi, endüstri sonrası hizmet sektörü planlaması ve ulusal-sinema söylemi içinde bulunur. Devletçi/planlamacı modelin durumunda KEM ifadesini kültür endüstrisi temalarında, kültürel-ticari durum değerlendirmelerinde ve desteklenen akademik eleştiride bulur.

Bu modellerin ikisi de analitik ve politik olarak çok kusurludur. ÜİEM ideal-tipik psikolojik akıl yürütmenin dezavantajlarının sıkıntısını çeker. Nakarat gibi "Batı'nın ortasındaki büyük bir üniversiteye" dayanan medya etkilerinin her devasa maliyetli laboratu-

ar testine, benzer bir deneyimle, çelişkili sonuçlarla karşılık verilir. Politikacılar, bağış yapanlar ve şikayet eden-karamsal uzmanlar işit-görselin sizi aptal, şiddet dolu ve duyarsız —ya da tersi— haline getirdiğini kanıtlamak için daha çok araştırma yapılmasını isterlerken, akademisyenler popüler kültürden ve sıradan yaşamdan nefretlerinden ve kamu parası için rant kollama arzularından haz almak için sıraya girerler. Bu arada ABD toplumundaki sınıf, ırk ve özellikle erkeksilik meseleleri görüş alanından silinir. KEM'e gelince, onun ulusal kültür üzerine yoğunlaşması:

—ithal ürünlerden alınan hazzın potansiyel olarak özgürleştirici yan etkisini reddeder

—izleyicilerin arasındaki farklılığı unutur

—ulusal kültürü sürdürmek ve geliştirmek adına genellikle baskıcı yerel *burjuvaziye* değer verir

—kendi alanının demografik gerçekliklerine önem vermez.

ÜİEM psikolojik indirgemeciliği, KEM ise metinsel indirgemeciliği sürdürür.

Devlet ve Hollywood

Tıpkı ÜİEM ve KEM'in ironik bir şekilde birbirlerine yakın olması gibi, başlangıçtaki tablonun *serbest piyasa* tarafı aslında devasa devlet müdahalesiyle ve *devletçi-planlı* tarafı da devasa ticari sömürüyle tanımlanır. Herkes ulusal sinemaların tahminen çoğunlukla ulusal demografinin karmaşık dünyasıyla ciddi bir biçimde boğuşmak yerine uyuşuk *burjuvazi* için korunaklı atölyeler olan ekrana insanları yansıtma adına hükümetler tarafından desteklendiğini bilir. Norveç sinemasında çok sayıda lezbiyen *Norveçliyi* ya da Fransız sinemasında Kuzey Afrikalı göçmenleri görmezsiniz. Ancak muhtemelen çoğumuz Hollywood'un serbest piyasa olduğuna dair ABD mitini kabul ederiz. Amacım bu varsayımın hem tarihsel açıdan hem de günümüzde temel olarak kusurlu olduğunu ortaya koymaktır.

ABD Hollywood'un başarısının politikanın bir sonucu değil izleyicilerin gereksinimlerini tatmin etme yükümlülüğü olduğunu iddia eder. Sinema endüstrisinin serbest girişimin ve tüketimin katıksız pazarı olduğu varsayılır, bu nedenle bu varsayım serbest piyasayı Hollywood'un bir açıklanışı olarak değerlendirmeye, bunun tamamen tükeciye dayalı bir serbest pazar olup olmadığını sorgulamaya duyarlı görünür. İşte size dört test sorusu.[8]

[8] Bu malzemenin bir bölümü için Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria

1. Sektöre Yeni Girenlere Giriş Özgürlüğü Var mı?

Neoklasik iktisat bir endüstride gerçek rekabet edebilirliğin derecesinin, kendi pazarlarının sektöre yeni girenlere açıklıkla ölçülebileceğini söyler. ABD'in anti-tröst politikasının 1980'lerden bu yana bir şaka olması ve Federal İletişim Komisyonu'nun yaptığı yeniden düzenlemenin ardından televizyonun sinemayla yakın bağlantıları nedeniyle, ABD radyo ve televizyon istasyonlarının % 25'inin yabancı sahipliğine ilişkin süren hükümet sınırlamaları sınırlı yabancı katılıma izin verir ve ülke içi oligopolü destekler.[9] Yakın yıllarda önemli Hollywood stüdyolarının Avustralya'dan Channel Seven ve News Corporation, Kanada'dan Seagrams, Fransa'dan Canal Plus/Vivendi ve Japonya'dan Sony, artı DreamWorks'te yeni bir ülke içi girişim gibi yabancı sahipleri olmuştur, ancak stüdyo üretiminin kontrolü California ve New York'ta kalmıştır. Mekansal olarak önemli olan şirketin merkezi ya da önemli hissedarlarının ikametgahları değildir, önemli olan şirketin gerçek ürününün nerede geliştirildiği ve idare edildiği, ayrıca onu kimin kontrol ettiğidir. Dağıtım cephesinde ABD hükümeti deniz aşırı film şirketleri vasıtasıyla tröst-benzeri davranışı desteklerken, bunu ülke içinde yasaklar.

2. Devlet Destekleri Yok mu?

Neoklasik ideologlar diğer ülkelerde kültürel bağımsızlık adına garanti edilen devlet desteklerinin serbest pazara engel olduğunu ve açıkça bu tip müdahale fiilen yeniliğe, bu nedenle de ABD egemenliğine yardıma engel olduğu için diğer ülkelere zarar verdiğini iddia eder.[10] Ancak bu görüş ABD hükümetinin Hollywood'a yardımının belirleyici yapısını yanlış okur. ABD devletinin üretime doğrudan katılmasının uzun bir tarihi vardır ve ülke içi sinema endüstrisine on yıllar boyunca vergi kredisi veya indirim programlarıyla yardım edilmiştir. Dışişleri ve Ticaret Bakanlığı'nın temsili, Informational Media Guaranty Program'ının mevcut yardımları[11] ve oligopolistik ülke içi alım ve deniz aşırı satım uygulamaları popüler haz zeminlerinde temel pazarı aslında ithal filmlere kapalı tutar. 2000'de ABD'nin

> —yerel vergilerin azaltılması, ücretsiz polis hizmetleri, kapatılan açık alanlar, özel amaçlı ürün yetiştirme, yatağı de-

ve Richard Maxwell, *Global Hollywood*'dan (Londra: British Film Institute, 2001) yararlanıldı.

[9] Bruce Stokes, "Lights! Camera! More Action," *National Journal*, Temmuz 1999, s. 2106.

[10] A. Marvasti, "Motion Picture Industry: Economics of Scale and Trade," *International Journal of the Economics of Business*, vol. 7, no. 1 (2000), ss. 99-115.

[11] Örneğin bkz. John Izod, *Hollywood and the Box Office 1895-1986* (New York: Columbia University Press, 1998), ss. 61-3, 82, 118.

> giştirilen nehirler ve belediyeyle ilişkili konular aracılığıyla sinema endüstrisine lüks oteller, özel uçakla yolculuk, yerel yetenek avcıları ve diğer gizli destekler sunan 205 eyalet, bölge ve kent film komisyonu vardı
>
> —Small Business Administration borçlandırma yoluyla finansman ve bağımsızlara destek sağladı
>
> —Dışişleri ve Ticaret Bakanlığı bilgilendirme sağladı ve tam yetkili temsil edildi; ve
>
> —California'daki eyalet yönetimi "Film California First Program"ını hazırladı.

Güya video korsanlığı üzerine uluslararası müzakereler Çinli suçluların başının kesilmesi tehdidiyle sonuçlandı, hatta ABD en gözde ulusal muamelenin parçası olarak Çin'deki insan haklarını izlemeyi talep ederken, bir yandan Endonezyalı sinemacıların kendi hükümetlerinden destek alan Hollywood'u protesto etmelerine Washington'un endüstriyel yaptırım tehdiyle karşılık verildi ve diğer yandan da ABD bir Karşılıklı Yatırım Anlaşması üzerine 1998-99 müzakerelerinde Kuzey Kore'ye film kotalarını düşürmesi için baskı yaptı.[12]

Büyük işletmelerin stüdyolara ve şebekelere sahip olması ve Wall Street'in rutin başarısızlıklara alışkın endüstrilerden rutin başarı istemesi nedeniyle, yabancı yatırımlarla filmler yapmaya yönelik artan bir eğilim vardır.[13] Örneğin 2000'de Hollywood üretimine harcanan 15 milyar ABD dolarının yaklaşık % 20'si Almanya'dan ve vergi desteklerinden geldi.[14] Bu kaynakların kontrolü, tıpkı stüdyoların önceki on yıl boyunca başkaları tarafından başarısız satın alınmaları sırasında olduğu gibi, açıkça Amerikalıların ellerindedir —ve bu başka bir ülkeden olsa bile, devlet finansmanından yararlanmaya bağlıdır.[15] *Canadian Business* dergisinin kurnazca ve oldukça sevimli bir ikiyüzlülükle "Hollywood's Welfare Bums"a

[12] Bkz. Aida Hozic, *Hollywood: Space, Power and Fantasy in the American Economy* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), ss. 87-8, 117 ve Carolyn Hyun-Kyung Kim, "Building the Korean Film Industry's Competitiveness," *Pacific Rim Law and Policy Journal*, no. 9 (2000), ss. 353-77.

[13] Don Groves ve Anthony D'Alessandro, "H'W'D' frets over Foreign Aid," *Variety*, 12-18 Şubat 2001, s. 77.

[14] Steve Zwick, "Top Marks for Hollywood: German Film Production Companies are Pouring into Big U.S. Movies – with Mixed Results," *Time International*, 16 Ekim 2000, s. 58.

[15] Thomas H. Guback, "Government Support to the Film Industry in the United States," der. Bruce A. Austin, *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law* içinde, vol. 3 (Norwood: Ablex, 1987), ss. 92-3, 98-9.

gönderme yapması boşuna değildir.[16] Son olarak, Cumhuriyetçi Parti'ye madenlerin ve imalatın sahip çıkması ve filmin varsayılan liberalizmine güvensizlik nedeniyle, hizmet endüstrilerinin Demokrat lobicileri satın alarak yaptıkları kendi teklifleri vardır. Kampanya kaynakları karşılığında Demokrat Parti filmleri izlemek için dosya paylaşımına ve çeşitli platformların kullanımına saldırmak için, Consumer Broadband and Digital Television Promotion Act gibi korumacı düzenlemeler ve çeşitli sahtekarlık-karşıtı değişiklikler yoluyla stüdyoların isteklerine itaat eder.

3. Üretim Maliyeti ile Tüketim Arasında Bir İlişki Var mı?

Üretimin birçok biçiminden farklı olarak, dram filmi üretimine sınırlı, tek tek farklı üretimleri olan az sayıda büyük şirket egemendir. Yatırımların çoğu başarısızdır ve bu yalnızca büyük firmaların karşılayabileceği bir masraftır. Üretim araçları standart olsa da, ölçek ekonomileri her proje pahalı ve başarısız olması olası olduğunda olağanüstüdür. Bütün gösterimler için aynı bilet miktarını ödemeye alışmış izleyiciler için fiyatla ilgili öykünün kesin anlamı neoklasik istisadın arz ve talebi dengelemede fiyatın rolüne ilişkin standart varsayımlarına aykırı gelir. Bunun yerine, filmler gündelik yaşamın sinema salonu, video, televizyon gösterimi ve internet biçimleri arasında dolaşımda oldukları için, hizmetlerden ürünlere ve daha sonra tekrar hizmetlere dönüştürülürler.[17] Maliyetler bilet ya da kablo TV aboneliklerine yansıtılmaz, ama geniş bir kanallar alanında amorti edilir, bu nedenle bir arabadan ya da resimden farklı olarak her metnin her tam kopyası kullanılabilirdir. GDP (gayrısafi yurtiçi hasıla), kamu sektörü televizyonculuğu ve hem Asya'da hem de Avrupa'da ABD ekran hasılatının ele geçirilmesi arasında net bir ilişki vardır —ülke zenginleştikçe ve medyası güçlendikçe Hollywood malzemesine duyulan ihtiyaç azalır.[18] Bu da fiyatların tüketici arzusu tarafından belirlendiğini değil, ekonomik gücün yoksul ülkeleri sömürdüğünü gösterir.

4. Metinsel Çeşitlilik Var mı?

Açık pazarlar güya farklı ürünlere alan açarlar, müşteriler için geniş bir tercih özgürlüğüne olanak sağlarlar. Buna ABD ekranlarında sahip miyiz? 1960'larda ABD film pazarının % 10'unu ithal filmler oluşturdu. 1968'de bu oran % 7'ye indi. Günümüzde ise % 0.75'tir. Yabancı filmler ABD'den esasen hiç olmadığı kadar

[16] Joe Chidley, "Hollywood's Welfare Bums," *Canadian Business*, 13 Nisan 2000, ss. 11-12.

[17] Barry R. Litman, *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston: Allyn and Bacon, 1998), s. 25.

[18] Michel Dupagne ve David Waterman, "Determinants of U.S. Television Fiction İmports in Western Europe," *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, vol. 42, no. 2 (1998), ss. 208-20.

dışlanmıştır. Neoklasik sağcılar bundan "tarihsel olarak kendilerine çok az gösterildiği için yabancı programlara ya da filmlere dair alışılmamış şekilde hoşgörüsüz ve dar görüşlü"[19] olduğu söylenen ABD izleyicilerini sorumlu tutarlar. Gündelik dilde İngilizce olmayan dillerin büyük ölçüde kullanıldığı ve büyüyen İspanyolca kültür pazarının olduğu bir ülke olarak ABD'ye ilişkin bu açıklama bu ideologlardan bekleyeceğimiz gibi gülünç bir şekilde yanlıştır. Minimal ekran çeşitliliği, bağımsız dağıtımcılar ve gösterimciler için promosyon ve gayrımenkul maliyetlerindeki artışlar ve Hollywood "görüntüsüyle" rekabet etmek için "ekrana" giderek daha fazla para yatıran yerli yapımcıların daha büyük talepleriyle kombinasyon halinde, sinema gösteriminin özelleştirilmesi nedeniyledir. Bu durum altyazı ve seslendirmenin katlanılamaz hale geldiği bir noktaya varmıştır —ortalama Hollywood filminin 1999'da 21 milyon ABD dolarlık reklam bütçesi vardı ve bu rakam Avrupalı hak sahipleri için düşünülemezdi bile ve genel ortalama film maliyetleri 1999 ile 2000 arasında % 6.5 artışla 54 milyon ABD dolarına çıkarak on yıldan az sürede ikiye katlandı. Propagandaya gelince, devlet ve sinema endüstrisi genellikle birlikte çalışmıştır. ABD siyaset biliminin utandırıcı maço dili içinde medya ordunun ve ekonominin "sert gücünü" dengelemek için "yumuşak gücü" temsil eder.[20] I. Dünya Savaşı sırasında İttifak Devletleri'nden gelen filmler ABD'de yasaklanmıştı. 1920'lerde ve 1930'larda Hollywood lobicileri ABD Dışişleri ve Ticaret Bakanlıklarını kendi "mesaj taşıyıcıları" olarak gördü. Birinciler mesajları biçimlendirdi, pazar araştırması yaptı ve ticari istihbaratı paylaştı. İkinciler diğer ülkelere filmlere özgür erişime ve ticaretin gözde terimlerine olanak sağlaması için baskı yaptı. 1944'te ve 1945'te Avrupa'nın istilası sırasında ordu Mihver filmlerini kilit altına aldı, onların endüstrilerini mahvetti ve ABD filmlerinin gösteriminde ısrar etti.[21] II. Dünya Savaşı'ndan sonra ideolojik ve mali kazanımlar Marksizm karşıtlığıyla ve kendisine "küçük Dışişleri Bakanlığı" diyen, dolayısıyla yöntemleri ve içerikleri Federal politikayla ve ideolojiyle eşyapılı olan Motion Picture Export Association ile yakın ittifaktan sağlanabildi. Günümüzde Ticaret Bakanlığı hem Hollywood'un tamamen serbest girişim olduğu hem de Washington'un ticareti kültürel değişimle harmanlamayla ilgilenmediği gibi sorun çıkarıcı iddialara odaklanan medya küreselleşmesi üzerine malzeme üretiyor.[22] Bu arada Adalet Bakan-

[19] Colin Hoskins, Stuart McFayden ve Adam Finn, *Global Television and Film: An Introduction to the Economics of the Business* (Oxford: Clarendon Press, 1997), s. 45.

[20] Joseph S. Nye Jr., "Limits of American Power," *Political Science Quarterly*, 117, no. 4, 2002-03, ss.545-9.

[21] John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), ss. 3-4, 62, 63, 98.

[22] Marjorie Ferguson, "The Mythology about Globalization," *European*

lığı bütün ithal filmleri sınıflamada yetkilidir ve asit yağmuru ve nükleer savaş üzerine Kanada belgesellerini "politik propaganda" diye yasaklamıştır[23] ve yeni bir melez olan SiliWood (*Sili*kon ve Holly*wood*'dan türetme sözcük – ç.) Kuzey California teknolojisini, Hollywood yöntemlerini ve askeri fonları harmanlıyor. Bu durum Pentagon ile uyum içinde askeri harekata girişen sinema endüstrisinin 11 Eylül 2001 sonrasındaki tercihlerinde çok açıktır ve hatta olası saldırılar konusunda bir danışman haline gelmiştir. Bu yüzden NASA'nın (Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi) kendi imgesini yenileme mücadelesi nedeniyle, Daire'yi iyi huylu, heyecan verici bir varlık olarak tanımlayan yeni senaryoları yazdırsınlar diye Hollywood yapımcılarından bir öğle yemeği daveti almak için kim daha iyidir? Ve bombaladığımız ve mesajlar yolladığımız ülkeler arasında koordinasyon sağlamak için neden sizin de içinde yer aldığınız bir 'Beyaz Saray-Hollywood Komitesi' kurulmasın?[24]

Özetle, Hollywood'a ilişkin neoklasik görüş pazar rekabetinin güya tarafsız mekanizmasının ürünleri maliyetine değiş-tokuş ettirerek, insanların en etkili şekilde üretim yapmasını ve müşterilerinin memnun olmasını sağladığını iddia eder. Bu model günümüzde ara sıra bazı meyve ve sebze pazarlarındaki yaşamı tanımlayabilir. Ancak tarihsel bir açıklama olarak bir değeri yoktur: devletlerin, dinlerin, para birliklerinin, batıl inanç ve modanın pervasızca işlettiği arz ve talep salınımları öyle varolmaz. Ya da daha ziyade bu salınımlar uluslararası finans organizasyonlarının, bürokratların, gazetecilerin ve lobicilerin retoriğinde çok etkili kuralcı göstergeler olarak varolurlar. Onlar da bir avuç rant kollayıcıdır.

İkiliklere Dönüş

Başlangıçtaki ikili tablomuzun ciddi bir şekilde gözden geçirilmesi gerekiyor:

Journal of Communication, vol. 7, no. 1, (1992), ss. 83-4.

[23] Richard A. Parker, "The Guise of the Propagandist: Governmental Classification of Foreign Political Films," der. Bruce A. Austin, *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*, vol. 5 (Norwood: Ablex, 1991), ss. 135, 137.

[24] David Chambers, "Will Hollywood go to War?," *Transnationl Broadcasting Studies*, no. 8 (2002).

HOLLYWOOD SİNEMA ENDÜSTRİSİ	ULUSAL SİNEMA ENDÜSTRİSİ
Sinema okulları yoluyla eğitime ve yapım komisyonlarına çok büyük devlet yatırımı, dağıtım ve gösteri düzenlemeleri üzerinde önemli diplomatik müzakereler	Eğitime ve yapıma büyüt devlet desteği, dağıtım ve gösterime en az düzeyde destek ya da hiç destek yok.
Hükümet sansürü	Hükümet sansürü
Anti-korsan anlaşmalarla sermayeye kilit bir hizmet olarak telif hakkının korunması	Telif hakkının korunması
Ülke içinde karşılıklı-sahipliğe ve benzersiz yoğunlaşmaya ve ülke dışında oligopoliere izin vermek için minimum düzeye indirilen tekel sınırlamaları	Tekel sınırlamaları
Yerel izleyiciye tam yetkili, eşit güvenin yardımıyla ihracata yönelme	Bazılan akraba dil gruplarına ihraç edilmek üzere, ithal ikamesi
Pazar modeli, karma-ekonomi uygulaması	Karma-ekonomik model
Hazzın, ülkenin ve Amerikan tarzının ihraç edilmesinin ideolojisi	Ülkenin, hazzın ve iş yaratmanın ideolojisi
Kültür politikası söyleminin olmamasının gerekçesi olarak, seks ve şiddet filmlerinin nüfus üzerindeki etkisi konusunda hükümetin endişe duyması	Burjuva sübvansiyonu gerekçesiyle ihthal filmlerin nüfus üzerindeki etkisi konusunda hükümetin endişe etmesi.

Washington'un ve Hollywood'un basının sayfalarında, ticaretin koridorlarında sağladığı ve gündelik retoriğin ideolojisinin artık destekleyemediği bir korkaklık vardır. Hollywood bir kültür politikası kalesidir ve hükümetin bu ağır eli konusundaki ülkenin ikiyüzlülüklerinin, artık bunlar nelerse, açığa çıkarılması gerekir.

9

Kuzey Kore'de Devlet Sineması ve Pasif Devrim[1]

Hyangjin Lee

Giriş: "Parti Karar Verdiyse, Biz De Onu Yaparız"[2]

On the Art of Cinema (*Sinema Sanatı Üzerine*, 1973) adlı kitabının önsözünde şimdiki Kuzey Kore lideri başkanı Kim Jong Il *Juche* (özgüven) yönelimli sanat ve edebiyatın "yeni çağın gereksinimlerini ve halk kitlelerinin arzularını karşılayan komünist sanat ve edebiyat" olduğunu iddia etti.[3] Bu esnek klişe sinemacılar için ne anlama gelir? Sinema popüler bir eğlence biçiminde bu tür politik buyrukları nasıl gerçekleştirir? Kuzey Kore film pratiklerinde kültürel özerkliğin derecesi nedir? Bu yazı sinemanın Kuzey Kore'de devletin liderliğindeki politik devrimi maddileştirme yollarını incelemek için bu soruların peşinden gidecek.

Juche edebiyat ve sanat kuramı günümüz Kuzey Kore film yapımı için kuramsal omurgadır. 1955'teki bir konuşmasında[4] Kim Il Sung kitlelerin başlattığı sınıfsal devrimin evrenselliğini reddeden bir kuram olan *Juche*'nin Kuzey Kore'nin devlet ideolojisi olduğunu savundu. Sınıfsal devrim yerine, bu kuram devrimi gerçekleştirmede özel bir ulusal kültürün ve onun "biricik" sömürge ve sömürge-sonrası tarihinin önemini vurgulayan Büyük Lider'in fikirlerini öne sürer. Büyük Lider'in devrim üzerine fikirleri *Juche* kuramını "Marksist-Leninizm'in devrimci amaçlarla Kuzey Kore'nin duru-

---

[1] Bu yazıda genel olarak Korece sözcükleri yazmak için değiştirilmiş McCune-Reischauer sistemini benimsedim. Kişisel isimler Korece düzeninde, önce soyadı olarak veriliyor. Her ne kadar soyadları çoğunlukla kişisel tercihlere göre farklı bir şekilde yazılıyorsa da, onları sürekli olarak aşağıdaki sisteme göre yazdım: Park, Suh ya da Cho yerine Pak, So ya da Cho'e. Son olarak, eğer Pyogyang ya da Kim Il Sung gibi İngilizce metinlerde zaten mevcutlarsa yerlerin ya da kişilerin isimlerinin hecelenişlerini tercih ettim.

[2] Bu *Working Class* serisinde fabrika sahnelerinin arka planındaki slogandır: *Nation and Destiny 22-33. 42 ve 44* (Cho Kyeongsun ve diğerleri, 1991 ve sonrası).

[3] Kim Jong Il, *On the Art of Cinema* (Pyongyang: Foreign Language Publishing House, 1994), s. 2.

[4] Kim Il Sun, "On Eliminating Dogmatism and Formalism ve Establishing *Juche* in Ideological Work: Speech to Party Propaganda and Agitation Workers," *Kim Il Sung Work 9: July 1954 to December 1955* (Pyongyang: Foreign Language Publishing House, 1982) ss. 395-417.

muna yaratıcı bir uyarlanışı" olarak tanımlar.[5] Marksizm'in bu milliyetçi uygulanışına dayanan Kuzey Kore Kim Il Sung'un öncülük ettiği Japonya-karşıtı devrimci edebiyatın Japonya'nın sömürge yönetimi (1910-45) altında Kore proleter sanat hareketlerini başlattığında ısrar eder.[6] Başka bir deyişle, sömürge aydınlarını feodal dünya görüşünden ve burjuva sınıfı sınırlamasından uyandıran Marksizm'den önce "Kimilsungizm"di.

Marksizm'i Konfüçyüsçü politik ideolojiyle harmanlamak Kuzey Kore sinemasının, devrimin "eşsiz biçimde Koreli" stilini temsil etmede benimsediği en önemli stratejidir.[7] Birincisi, Büyük Lider'in yüceltilmesi başlayan ve süren devrimde onu karar veren özne olarak konumlar. Bu nedenle Büyük Lider'e ilişkin kişilik kültünün ifadesi Kuzey Kore sinemasının ifade ettiği milliyetçiliğin nihai biçimidir. "Büyük Lider ülkenin babasıdır....Cennet onu ulusal sınıfsal düşmanlardan bizi koruması için gönderdi."[8] Bu, Kuzey Kore edebiyatında özgürleşen ülkenin kurucusu olarak onun aurasını mistifiye etme girişimindeki tipik çizgidir. Örneğin *Souls Protest* (2000) adlı filmde benzer hatlar yinelenir: "General cennetten gelmiştir. O beyaz giysili ulusumuzun kurtarıcısıdır.[9]Ona hoş geldin demek için hemen ülkemize/evimize dönelim." İnsanlar uzun yıllar Japon askeri entegre kamplarında zorla çalıştırıldıktan sonra evlerine doğru yola çıkarlar, ancak Japonların yerleştirdiği bir bombanın patlaması nedeniyle ölürler. Bu filmde olduğu gibi eve/ülkeye yolculuk/dönüş, baba-ulus/Büyük Lider ve çocuklar/kitlelerin arasındaki yeniden birleşmeyi simgeler ve Kuzey Kore sinemasının tanımladığı milliyetçi devrimin geçmişteki-tekrarlanan özelliklerini ya da "uyanışçı hareketlerini"[10] akla getirir. Aynı zamanda eve/ülkeye bu bitmeyen yolculuk/dönüş ulus devletin devrimci mücadelenin ikinci yörüngesini katetmeye başladığını ima eder: "mevzi savaşı."[11] Devlet gerçek ulusal mücadeleler yeri-

[5] Kim Jong Il, "Marx-Leninjueui-wa Juche Sasang-eui Gichi-reul Nopi Duelgo Nagaja" (Marksizm-Leninizm ve Juche Fikriyle İlerleyelim), *Kim Jong Il Jeojakseon* içinde (Kim Jong Il'in Seçilmiş Yapıtları) (Seul: Gyeongnam University Far-East Research Institute, 1991), s. 166.

[6] Gim Jaeyong, *Bukhan Munhak-eui Ihae* (Kuzey Kore Edebiyatını Anlamak) (Seul: Munhak-kwa-Jiseongsa, 1994), ss. 203-13.

[7] Lee Hyangjin, *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics* (Manchester: Manchester University Press, 2000).

[8] *Wolmi Island* (Cho Kyeongsun, 1982).

[9] *Paekeui Minjok*, 'beyaz giysili ulus' geleneksel olarak beyaz pamuklu giyen halkın saflığı ve çalışkanlığı anlamına gelir.

[10] Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), s. 2. (*Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, çev.Sami Oğuz, İstanbul, 1996).

[11] Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, der. ve çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell-Smith (Londra: Lawrence &

ne sömürgeci güçlerin baskın gücüne karşı politik-ideolojik program oluşturmaya çalışır.[12]

İkincisi, "yeni organik aydınların" seçilme süreci[13] Büyük Lider kurucu mitinin yaratımına yardım eder: onlar toplumsal hegemonyanın ve devletin egemenliğinin örgütleyicisidirler. Birörnek işçinin gerçekleştirilmesi *Juche* sinema sanatı kuramının en önemli tezlerinden biridir.[14] Seçilenleri (örnek işçileri) kitlelerden ayırt eden özellik onların ideolojik doğrulukları, kitleleri eğitmedeki sorumluluk duyguları ve geniş fikirli oluşlarıdır. Seçilmiş olanlar devrimin temel aktörleri olarak Parti adına konuşurlar ve devrimci devleti temsil ederler. Yaşça en büyük oğul benzeri liderlerin bu stereotipik karakterleştirilmesi tarzı kitleleri devrime yönlendirecek olan "yeni organik aydınların" ortaya çıkışı anlamına gelir. Bu yinelenen tanımlama işlemi boyunca Büyük Lider'in otoritesi devrimci devlete aktarılır. Bu süreç içinde lider ile liderlik ettikleri arasındaki bilinen hiyerarşi Parti ile kitleler arasındaki bir emir-komuta sistemine dönüşür. Parti Kuzey Kore'de devrimin gerçek öznesidir ve popüler toplumsal hareketlerin biçim ve içeriğine karar verir.

Kuzey Kore sinemasının tanımladığı devrim sosyalist bir ülkede temeli atılan "pasif devrimin" bir örneği olarak anlaşılabilir.[15] Chatterjee'nin sermayenin pasif devrim yoluyla tarihsel oluşumu üzerine Gramsci'nin sözlerine karşı tezleri Batı'ya karşı Batılı olmayan kültürel bağlamlar üzerine odaklanır. Burada, bu odağın Batı'ya karşı Batılı olmayan bağlamlar üzerine odaklanması gerekmediğini, ama pasif devrimin kapitalist olsun ya da olmasın herhangi bir toplumdaki baskın toplumsal grubun öncülük ettiği toplumsal değişimin genel bir biçimi olduğunu öne süreceğim. Örneğin Kuzey Kore'deki "pasif devrim", en üst noktası Büyük Lider olan ve sınıfsal devrimin gerekliliği ve devamlılığında ısrar eden baskıcı sosyalist devlet tarafından gerçekleştirilmektedir. Devletin liderliğindeki politik devrimin sinemasal ayrıntılandılması yeni toplumsal düzenlerin gerçekleştirilmesini isteyen kitlelerin kendiliğindenliğini yerinden eder.[16] Bu ayrıntılandırma izleyicinin politik pasifliğini teş-

Wishart, 1971), ss. 180-5.

[12] Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragment: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton: Princeton University Press, 1993), ss. 211-14.

[13] Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ss. 5-13.

[14] Kim Jong Il, *The Character and the Actor* (Pyongyang: Foreign Language Publishing House, 1987).

[15] Chatterjee, "pasif devrim 20. yüzyılda sömürgeden sömürge-sonrası ulus devlete geçişin *genel* biçimidir" diye öne sürdü. Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World*, s. 50.

[16] Gramsci kitlelerin kendiliğindenliğini sınırlı ölçüde kullandı, onların

vik eder, devrimi ilerletmenin ideal emir-komut sistemi olarak lider ile liderlik ettikleri arasındaki ayrılığı akla getirir. Dahası, duygusal yakınlığa ve bilinen fikirlere dayanan geleneksel ilişki eski sınıflı toplumun kültürel normlarını ve hiyerarşik insan ilişkilerini reddetmenin radikalizmini zayıflaştırmış görünür.

Kuzey Kore'deki sinema kuramlarına ve uygulamalarına Marksizm'in bu "milliyetçi" uygulanışını irdeleyen buradaki tartışmam aşağıdaki üç konuya odaklanacaktır. İlk olarak günümüz Kuzey Kore sinemasında benimsenen kuramsal yönelimlerin merkeziliğini tarihsel bir perspektiften incelemenin bir yolu olarak Kore'deki "sosyalist" film yapımı geleneğinin kökeninin ve gelişiminin taslağını çıkaracağım. Marksist-Leninizm'in biçimlendirdiği sosyalist gerçekçiliğin Büyük Lider Edebiyatı'na dayanan Juche kuramına dönüştürülmesi tartışmamın birinci bölümünün odağı olacak. Tartışmamın ikinci bölümü günümüz Kuzey Kore sinemasının temel özellikleri üzerine olacak. Buradaki amacım kitlelerin sosyo-politikleşmesi için bir devlet girişimi olarak bu sinemanın yapısını aydınlatmaktır. Çok bölümlü bir efsane olan Nation and Destiny serisinin (Ülke ve Kader, 1992 –) yapım sürecini inceleyeceğim. Bu serinin günümüz Kuzey Kore sinemasının en önemli temsilcisi olduğu söylenebilir. Bu tarihsel efsane Japonya'ya karşı savaşanlar, sömürge aydınları, Kore Savaşı gazileri, Güney Koreli ajanlar ve ilticacılar, ülke dışındaki Koreliler, vatandaşlığa kabul edilmiş Japon eşler, Parti üyeleri ve işçi sınıfı kahramanları gibi değişik toplumsal tabakalara ve ayrı sınıflara mensup farklı bireyleri sunar. Her bölüm gevşek bir biçimde gerçek tarihsel figürlere dayanır. Bunun ardından tartışmanın üçüncü bölümü, Nation and Destiny serisinden KAPF Writers'ın (Kore Proleter Sanat Federasyonu Yazarları) dokuz bölümünün (1996-97) tanımladığı Büyük Lider, yeni organik aydınlar ve kitleler arasındaki ve içindeki ilişkilerin temsil edilmesinin metinsel analizi gelecektir. KAPF, Esperanto'da [Esperanto (orijinal adıyla Lingvo Internacia), kendi Dr. Esperanto olarak tanıtan Polonyalı göz doktoru Ludwik Łejzer Zamenhof tarafından, farklı dilleri konuşan kişiler arasındaki iletişim zorluklarının, öğrenilmesinin kolay ortak bir dil ile aşılabileceği düşüncesiyle 1887 yılında üretilen yapay bir dildir (Çev.)] Kore Proleter Sanat Federasyonu'nun kısaltmasıdır (Korea Artista Proleta Federation). KAPF Writers'ın tarih ve kurmacayı iç içe geçiren dokuz bölümü 1990'ların bakış açısından devlet ideolojisi olarak Juche kuramının kökenlerinin eksiksiz açıklamasını verir. Kuzey Kore sinemasının bu üç yanının irdelenişini temel alarak,

eğitmek için partinin önderliğini vurguladı. Bkz. Antonio Gramsci, *Selections from Cultural Readings*, der. ve çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell-Smith (Londra: Lawrence & Wishart, 1971).

Kuzey Kore sinemasının "sınıfsız bir toplumda"[17] egemen toplumsal grubun öncülük ettiği pasif devrimi haklı göstermeye hizmet ettiği sonucuna varacağım.

Sosyalist Gerçekçilikten Juche Sanat ve Edebiyat Kuramına

Sömürgeciliğin ve emperyalizmin 20. yüzyılın başlarında özellikle 1910'da Japon ilhakından sonra Kore yarımadasının tarihini kötü etkilemesinin ardından Marksizm 1920'lerde sömürgeleştirilmiş Koreli aydınlar arasında başlıca edebi ölçüt haline gelmişti. Politik kayıtsızlığın ve pasifliğin edebi faaliyetin genel özellikleri olduğu bu ortamda Marksizm bir grup ilerici aydın için yeni bir bakış açısı sağladı. Apolitik lirik edebiyata, yani "arı edebiyata" baş kaldıran bir grup sömürge aydını kitleleri harekete geçirmek için toplumsal olarak bağlanmış sanat ve edebiyatın pedagojik etkilerine ikna oldu. 1919'daki 1 Mart Ulusal Bağımsızlık Hareketi ve filizlenmekte olan işçi hareketleri bu yeni edebiyatı ulusal sınıfsal devrim amacıyla proleter sanat hareketini savunmaya yönlendiren toplumsal güçlerdi.

KAPF, 1925'te iki sosyalist eğilimli edebiyat çevresi olan Yomgunsa ve Pascula'nın birleşmesiyle kuruldu. Gim Gijin, Bak Yeongheui, Cho'e Seohae, Jo Myeongheui ve Im Hwa önde gelen kişilerden bazılarıydı. KAPF, burjuva sınıfı ve kentli aydınlar tarafından ve burjuva sınıflar ve kentli aydınlar için yazılan "arı edebiyatın" aksine, ayrıcalıklardan yoksun sınıfların baskıcı yaşam koşullarını anlatmak amacıyla "sınıf edebiyatı" düşüncesini inceledi. "İçerik ve Biçim" üzerine bir dizi tartışma sırasında KAPF içeriğin estetik niteliğe bağlı olduğu fikrini reddetti. KAPF'ın proleter sanat hareketiyle ilgilenmesindeki milliyetçi tutumları açık bir şekilde Gramsci'nin içerik ve biçim üzerine düşüncelerini yansıttı: "İçerik aslında diğer kültürlere ve dünya görüşlerine karşı özel bir ulusal kültür için, özel bir dünya anlayışı için kavgadır."[18]

KAPF iki yıl içinde radikal bir yapıya dönüşerek, "sanat hareketi politik mücadeleler için bir silahtır" diye ilan etti. Parti çizgisine tam uyum içinde örgütlenmeye ve politik ajitasyona konsantre oldu. Ulusal-halka ait sınıfsal devrimi başarmak için KAPF sadece sanat hareketleriyle ilgilenmedi. Üyelerini ajitasyon yapmaları ve işçi grevlerini desteklemeleri için fabrikalara ve kırsal kesime

[17] Onların iddialarının aksine Kuzey Kore katı bir tabakalaşma sistemine sahiptir. Parti nüfusu üç toplumsal düzeyde sınıflandırır: çekirdek, temel ve istikrarsız. Bu üç katman aile kökenlerine ve toplumsal geçmişlerine göre 51 alt-kategoriye bölünür. Ayrıntılar için bkz. Lee, *Contemporary Korean Cinema*, ss. 145-7; Seo Jaejin, *Bukhan Sahoeeui Gyegupkaldeung* (Kuzey Kore'de Sınıf Mücadelesi Üzerine Bir İnceleme) (Seul: National Unification Institute, 1996).

[18] Gramsci, *Selections from Cultural Readings*, s. 203.

gönderdi. Aynı zamanda ulusal kurtuluşun ve sınıfsal devrimin birbirinden ayrılamayacağını vurgulayarak, sömürülen Koreli emekçi kitleler adına Japon sömürge yönetimine karşı politik gösterilere öncülük etti. KAPF ayrıca uluslararası proleter hareketlerle ve Bolşevik tarzı popüler sanat hareketleriyle işbirliği yaptı. Göreceğimiz gibi KAPF'ın bu halkçılığı ve enternasyonalizmi günümüz Kuzey Kore sinemasının ifade ettiği kişilik kültü ve dışa kapanma politikasıyla kaybolacaktı.[19]

Varolan edebiyat çevrelerindeki anaakımın sıradan tarzlar eleştirisine ve yeni eğilime sahip yazarların benimsemiş olduğu güçlü ideolojik yönelime rağmen,[20] KAPF Kore'de sosyalist film hareketlerini başlattı. KAPF yazarları sinemayı çoğunlukla cahil kitleleri eğitmek için en etkili araç olarak gördüler. 1928 ile 1931 arasında Im Hwa, Gim Yuyeong ve Gang Ho gibi KAPF üyeleri aralarında *Wandering* (1928), *Imbecile Street* (1929) ve *The Underground Village* (1931) filmlerinin de olduğu beş "eğilim" filmini ürettiler. Film yapımını finanse etmek için KAPF 1927'de Dongyang Stoke Company adlı yabancı bir film dağıtım ajansı kurdu. Ertesi yıl KAPF sosyalist gerçekçi çizgiye uygun film yapma hedefiyle Seoul Kino adlı yeni bir film şirketi daha kurdu. Ancak onların filmlerinin çoğu finansal olanaksızlıklarla birleşen sömürge hükümetinin sansürü nedeniyle bitirilemeden kaldı. En önemlisi, kitlelerin sosyo-politikleşmesini desteklemeye yönelik güçlü motivasyonun, izleyicileri tek yönlü iletişimin pasif alıcıları olarak bırakmış görünmesidir.

1935'te KAPF üyelerinin bir bölümünün tutuklanmasının ardından sonunda dağıldı. Zorunlu tasfiyenin ardından eski KAPF üyeleri farklı yolları tercih ettiler: bazıları film yapmayı bıraktı ve yeraltındaki Komünist Parti etkinliğine döndü; bazıları ise "arı" ya da Japon yanlısı filmler yapmaya başladı. Gang Ho ve Yun Gijeong ilk grubu ("arı filmler") temsil eder; Gang *The Dark Road* (1928) ve *The Underground Village* (1931) filmlerini yaptı. KAPF eleştirme-

[19] The Study Group for History of Literature, *KAPF Munhak Undong Yeongu* (KAPF Edebiyat Hareketi Üzerine Bir İnceleme) (Seul: Yeoksabipyeonsa, 1989), ss. 57-63 ve 241-5.

[20] 1990'lara kadar, KAPF'ın tarihsel önemi üzerine egemen/resmi Kuzey Kore görüşleri aşırı derecede şüpheciydi. Örneğin okul ders kitaplarının çoğu 'arı edebiyatı' Japon sömürge yönetimi dönemindeki yaygın eğilim olarak tanıttı, ancak KAPF sosyalist hareketlerini derinlemesine tartışmadı. En popüler 'arı edebiyat' yazarları arasında Yeom Sangseop, Yi Gwangsu, Na Dohyang ve Gim Dongin vardı. Bu sözde 'arı edebiyat' yazarları politik bağlanmayı ve yeni eğilim yazarlarının sınıf edebiyatı kuramını reddettiler ve sanatın politikadan özgür olmasını savundular. Bkz. Yun Pyongro, *Minjok Munhak-eui Mosaek* (Ulusal Bir Edebiyat Arayışı) (Seul: Peomusa, 1991), ss. 227-9.

ni Seo Gwangje ise ilk Japon yanlısı askeri film olan *Troop Train*'i (1938) yönetti. *The Underground Village* (1931) filminin ortak yazarı olan Seokyeonglu da *The Volunteer Soldier* (1941) adlı Japon yanlısı bir film yaptı. Beş KAPF direniş filminden üçünü yapan Gim Yuyeong politik olmayan, edebi filmler yapmaya yönelenler arasındaydı. KAPF'm ilk dönemdeki önde gelen kişilerinden Pak Yeongheul'un "Kazanan ideoloji, kaybeden ise sanat oldu" ifadesi[21] sömürge aydınlarının çoğunluğunun karşı karşıya olduğu umutsuz koşulları yeterince ifade eder. Kore'de sosyalist film yapımının tarihsel olarak kesintili oluşunun nedeni bireylerin dönekliğini değil, halka dayanmayan kültürel mücadelelerin sınırlı kalışını açıklar.

Müttefiklerin 1945'te yarımadadaki ülkeyi ikiye bölmesi, KAPF'ın üyelerinin çoğunun Sovyet askeri yönetimindeki komünist Kuzey'e yönelmelerine neden oldu. Kuzey'e geçmeden önce eski KAPF üyeleri ilk olarak Güney'i politikleştirmeye çalıştılar. Ülkenin işgal güçleri tarafından bölünmesini kınadılar ve yeni özgürleşmiş Kore için radikal reformlarda ısrar ettiler. Savaş sonrasında Kore yarımadasına ilk olarak Amerika'nın yerleşmesi anti-Komünist bir rejimin yaratılmasını ve kapitalist bir pazar ekonomisinin kurulması sağladı.[22] Bu durumda sosyalist eğilimli film yapımı geleneğinin sürdürülmesi Amerika'nın niyetlerine karşı en tehlikeli politik etkinliklerden biri olabilirdi. Sosyalist yönetmenler için, Amerikan askeri hükümetinin kültür politikası Japon sömürge yönetimininkinden çok farklı değildi.

İşgal dönemi (1945-48) boyunca Güney (Kore) devlet ideolojisi olarak anti-Komünizmi kalıcılaştırdı ve yalnızca 1980'lerin ortasında Güney nihayet halk arasında demokratikleşme hareketlerinin oluşması sayesinde KAPF geleneğinin yeniden canlanmasına tanıklık etti. Ulusal Film Hareketi anlamına gelen *Minjok Yeonghwa Undong* bu dönemde üniversite öğrencileri ve radikal aydınlar tarafından başlatıldı. Onlar Chansankkonmae adlı bir organizasyon kurdular.[23] Ticari film pratiklerinin politik pasifliğine karşı çıkarak, fabrika işçileri, kentli yoksullar, çiftçiler ve diğer ayrıcalıksız insanlar için bir dizi film yaptılar ve filmlerini fabrikalarda, üniversite kampüslerinde ve diğer ticari olmayan alanlarda gösterdiler. 1980'lerdeki Güney Kore bağımsız film hareketleri toplumun

[21] Yun, *Minjok Munhak-eui Mosaek*, s. 262.

[22] Jang Jip Choi, "Political Cleavages in South Korea," der. Hagen Koo, *State and Society in Contemporary Korea* içinde (Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1993), s. 19.

[23] Changsankkonmae Kuzey Kore'de Changsankkot'ta yaşadığı söylenen efsanevi halkların adıdır. Changsankkot eski Kore'deki halk içindeki toplumsal hareketlerin kökeni üzerine olan Kore edebiyatında iyi bilinir. Bu nedenle Changsankkonmae yabancı baskısına ve sınıfsal sömürüye direnirken halkı korumada ruhların azmini ve haklılığını simgeler.

demokratikleşmesinin parçası olarak görülebilirler. *Oh, the Land of Dream* (1989) ve *The Night before the Strike* (1990) emeği destekleyen, hükümet karşıtı ve anti-Amerikan olan günümüz Güney Koreli sosyalist eğilimli filmlerin en önemli temsilcileridir. Ulusal Film Hareketi halka ait film pratiklerine dayatılan kapitalist toplumsal düzenleri ve ideolojik kuralları reddederek bir anlamda KAPF'ın devrimci tutumunu yeniden canlandırmaya çalıştı.[24]

1948'den itibaren Kuzey'de yeni kurulan "sosyalist" rejim eski KAPF yönetmenlerine yeni bir hayat verdi. Devletin himayesi altında onların sosyalist devrim için film yapmaya yönelik hayal kırıklığına uğramış düşleri gerçekleşmiş göründü. Ancak Parti içindeki değişen güç politikaları onların yaratıcı imgelemini sınırladı ve sonunda onları devrim için kültürel mücadelelerin alanlarından uzaklaştırdı. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başı boyunca eski KAPF üyelerinin çoğu bir dizi bölünmüşlük karşıtı mücadelede temizlendi. Yabancı fikirlerin etkisindeki dogmatizm, federal dalkavukluk (güce tapınma), burjuva nihilizmi ve gerici eğilimler, Kim Il Sung'un eski KAPF üyelerini ve onların çalışmalarını eleştirmek için kullandığı terimlerdi.[25] KAPF'ın Parti tarafından acımasızca eleştirilmesi 1990'ların başına kadar sürdü.[26]

Daha kesin olarak söylersek, KAPF konusundaki değişen düşüncelerden devrimci devletin tarihsel olarak zayıf konumu sorumludur. Kuzey'de sosyalist rejimin kurulması Koreli komünistlerin kendiliğinden hareketlerinin ya da kitlelerin sınıfsal mücadelelerinin meyvesi değildi. Üç yıllık işgal döneminin ardından Sovyetler Birliği ve Çin'in yardımıyla 1948'de Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti kuruldu. Kim Il Sung omuzlarında Sovyetler Birliği ile simgesel ilişkisini taşıyarak devrimci devletin başkanlığını üstlendi: Sung kurtuluş sonrasında Kore'ye bir Sovyet askeri üniformasıyla döndü. Yeni kurtulmuş toplumun ideolojik hegemonyasını kazanmak için can havliyle kendi Koreli kimliğini bulmaya ve kendi gerilla faaliyetlerini "Kore devrimi geleneği"[27] olarak kabul ettirmeye

[24] Byeon Jaeran, "1930 Nyeondae Jeonhu KAPF Yeoghwa Hwaldong Yeongu" (1920'lerin Sonunda ve 1930'ların Başında KAPF Film Hareketi Üzerine Bir İnceleme), National Film Research Institute (der.), *Minjok Yeonghwa 2* içinde (Seul: Chingu, 1990), s. 219.

[25] Kim Jong Il, "Bandang Banhyeongmyeong-eui Sasang Yeodok-eul Ppurippaego Dan-eui *Yuil* Sasang Chegye-reul Seulde Daehoyeo" (Parti-karşıtı, Devrim-Karşıtı Unsurların Zehirli Düşüncelerinin Kökünün Kazınması ve *Yuil* Düşüncesinin Tesisi Üzerine) (25 Haziran 1967) *Kim Jong Il Leojakseonjip* içinde (Pyongyang: Korean Workers' Parti Publishing House, 1992),

[26] *Ryeoksa Sajeon II* (Tarih Sözlüğü II) (Pyongyang: Social Science Publishing House), s. 828.

[27] Dae-Sook Suh, *Kim Il Sung: The North Korean Leader* (New York:

gereksinim duydu. Her ne kadar Sung eski partizanlarına güvendiyse de, ilk dönemde ülke içindeki Koreli komünistler üzerindeki egemenliği eski KAPF üyeleri de dahil olmak üzere bütün farklı unsurları kucaklamasıyla mümkün oldu. Popülerlik kazanmak için eski KAPF üyeleriyle işbirliği yapmak çok önemli göründü ve onlar da sinema ve edebiyat aracılığıyla yabancı fikirleri öğretmek ve kitlelerin aklına politik sistemi yerleştirmek üzere harekete geçtiler.

Kore Savaşı'na (1950-53) kadar Parti içindeki iktidar mücadeleleri etkindi. Savaş Kim Il Sung'a Parti içindeki Güney Koreli rakiplerine saldırma fırsatını verdi ve 1960'lardaki Çin-Sovyet Anlaşmazlığı Sung'un diğer gruplardan kurtulmasına yardım etti. Sung ilk olarak Güney Kore Komünist Partisi lideri Pak Heonyeong'u ve aralarında eskiden KAPF lideri olan Im Hwa'nın da bulunduğu taraftarlarını tasfiye etti. Pak ve Im savaş sırasında Amerika için casusluk yapmakla suçlandı. Ancak Sovyetler Birliği ve Çin'in de güçlü bir şekilde desteklediği Parti üyelerinin çoğunluğu 1960'ların sonuna kadar Kim Il Sung'un liderliğine ve onun iktidar mücadelelerine karşı koymaya devam ettiler. Kuzey Kore devrimci devleti sınıf mücadeleleriyle değil, iktidar mücadeleleri yoluyla ideolojik hegemonyayı kazandı. Bu anlamda Kim Jong Il'in şimdiki rejimi kitlelerin başlattığı devrimin hâlâ kuramda kaldığı bir toplumun zayıf ideolojik konumunu miras almıştır.

İktidar seçkinleri ile Kore Savaşı sırasında tasfiye sürecinin ilk aşamasını yaşamış olan yerli komünistler arasındaki "hegemonik ittifak"[28], devrimci devletin ilk dönemde insanlarının yaşamlarının kültürel inşası için ideolojik temel olarak neden KAPF'ın sosyalist gerçekçiliğini benimsediğini açıklar. KAPF'ın sosyalist gerçekçiliği iktidar seçkinlerinin, sınıfsal egemenlikten bir "ulusal-popüler kolektif arzu"[29] biçiminde aktif rızayı güvence altına almaya kadar uzanan ideolojik hegemonyasını temsil etti. Marksist-Leninizm iktidar seçkinleri arasındaki farklı ideolojik yönelimlere ilişkin stratejik ayrım yapmaksızın devlet ideolojisinin kuramsal temelini sağladı. Devrimci devletin bu net olmayan ideolojik konumu 1960'ların sonuna kadar Kuzey Kore film kültürünün dinamiklerine olanak sağladı.

İktidar bloğu içindeki ideolojik karşı karşıya gelmeler 1967'deki Gapsan Bölünme-Karşıtı Mücadele ile bitti. Kim Il Sung'un grubunun Parti içindeki Sovyet-yanlısı ve Çin-yanlısı gruplar karşısındaki zaferi KAPF'm sosyalist gerçekçiliğinden Kim Il Sung'un öncülüğündeki Japonya-karşıtı edebiyata kadar Kuzey Kore sanatı ve edebiyatının kuramsal yöneliminde dönüm

Columbia University Press, 1988), s. 143.

[28] Gramsci, *Selections from Cultural Readings*, s. 196.

[29] Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ss. 130-3 ve 421.

noktası oldu.[30] Parti *Juche* kuramını resmi devlet ideolojisi olarak ilan etti[31] ve 1972 tarihli Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti'nin Sosyalist Anayasası'ndan Marsist-Leninizm terimi çıkarıldı. Büyük Lider Edebiyatı *Juche* sanat ve edebiyat kuramının ayrıntılı hale getirildiği bir havuz haline geldi. İktidar mücadelelerine ve kültürel değişimlere öncülük eden Kim Jong Il sonraki otuz yıl için babasının iktidar halefi olmaya hazırlandı. Onun iktidara gelişi Kim Il Sung'un 1996'da ölmesiyle gerçekleşti.

KAPF'ın sosyalist gerçekçiliğinin istismar edilmesi ve Kuzey Kore'nin kültürel ve politik tarihinde önemli kişilerin tasfiye edilmesi süreci açık bir şekilde devletin "baskıyla zırhlanmış hegemonya" olduğunu gösterir.[32] KAPF geleneği ilk yıllarda sinema kuramı ve uygulamasında Marksizm'i benimsemede devrimci devletin motoru olarak işlev gördü. Uygulamacılar sosyalist devrim için en önemli ideolojik aygıt olarak filmi kullanmanın kuramsal zeminini ve ahlaki desteğini sağladı. *Juche* sinema kuramı, her ne kadar şimdiki ideolojik olarak hegemonik olan gruplar KAPF'ı geçmişte tutmaya ve tarihi şimdiki zamanın çıkarları açısından yeniden yazmaya çalışsalar da, KAPF'ın sosyalist gerçekçiliğinin günümüzdeki yorumudur.

Ülke Ve Kader: Tarihin Öznesi Kimdir?

Sevgili lider, General Kim Jong Il büyük bir plan geliştirdi: '*My Country is the Best*' ('Ülkem En İyisidir') şarkısının temalarına dayanan '*Chason Minjok Jeiljueui Jeongsin*' (kelimesi kelimesine, 'En Büyük Kore Halkının Ruhu') üzerine bir film serisi yapmak. General Kim, serinin adını *Nation and Destiny* (Ülke ve Kader) olarak koydu ve bütün film yapım sürecine izin verdi.[33]

Nation and Destiny'nin yapım güncesi günümüz Kuzey Kore sinema politikasının ve uygulamalarının panoramik bir görünümünü sağlar. Kuzey Kore'de sinema devlet-planlı bir endüstri ve toplumsal kurumdur. *Nation and Destiny*'nin bütün yapım ve izlenme süreci Kuzey Kore sinemasının rolünü en kesin biçimde özetler: film yapımı kitlelerin eğitimi için ulusal bir girişimdir ve film izlemek sıradan yurttaşlar için zorunlu bir toplumsal etkinliktir. Kim Jong Il'in 1991'de serinin yapılması emrini vermesinden

[30] Gim, *Bukhan Munhak-eui Ihae*, s. 14.

[31] Her ne kadar Kim 1955'te Kuzey Kore devlet ideoloji olarak *Juche*'yi öne sürdüyse de, *Juche* kuramı Marksizm-Leninizm üzerinde devlet ideolojisi olarak tam otorite kurduğunu ancak 1967'den sonra iddia edebildi.

[32] Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, s. 263.

[33] Ri Hyeonsun ve Eom Yeongil, *Dabujak* Minjok-kwa Unyeong-*e Daehan Yeongu* (Çok Bölümlü Sanat Filmi *Nation and Destiny* Üzerine Bir İnceleme 1) (Pyongyang: Social Science Publishing House, 2000), s. 4.

itibaren *Nation and Destiny* serisinin 62 bölümü 2003 yılı itibarıyla yapılmış ve plana göre yakın gelecekte 100 filme tamamlanmak üzere sonraki 38 filmin senaryosunun yazılması tamamlanmıştır. 2001'de Kuzey Kore Merkezi Yayın Örgütü *Nation and Destiny* serisinin "yılda bir milyon gösterilerek ve geçen on yılda birkaç yüz milyon insanın izlemesi sağlanarak sinema tarihindeki en büyük başarı" olduğunu iddia etmiştir.[34]

Nation and Destiny'nin kendi kendine ilan ettiği başarısı yalnızca izleyicinin çokluğu, gösterim sayısı ve hatta Kuzey Kore sinema endüstrisindeki en büyük bütçeli en uzun süreli filmler serisiyle dünya rekoru kırmasıyla ilgili değildir. Daha ziyade, *Nation and Destiny* hem ideolojik eğitimin hem de popüler eğlencenin yüksek standartlarını karşılayan, *Juche* sanatının bir başyapıtı olarak övülür. Aynı zamanda bu serinin Kim Jong Il'in saptadığı film yapımının üç ilkesine "kusursuz bir şekilde" uyduğu belirtilir. Bu ilkeler (kitlesel eğitim için "doğru" konuları seçmek için) kaynak, (bir örnek işçinin tipik imgelerini tanımlamak için) modelleme ve (gereksinim duyuldukça hızla film yapmak için) kampanya hızıdır. Dahası, Kim Jong Il *Nation and Destiny*'nin, temaları seçmenin ilk aşamasından son kurguya ve baskıya kadar Parti'nin doğrudan denetiminde üretilmiş, kolektif çalışmanın bir prototipi olduğunu iddia eder. Kısacası, bu seri Kuzey Kore'deki devlet sineması için örnek model olarak işlev görür.

Nation and Destiny serisi şüphesiz sinemanın politikaya tabi oluşunu, kişileşmiş devletin, yani Kim Jong Il'in sinemayı devletin önderliğinde devrim düşüncelerini kitlelerin aklına aşılamak için kullanma yollarını gösterir. Kim Jong Il Ulusal Hazırlık Komitesi'ne yapım sürecinin ilk yılında *Nation and Destiny*'nin organize edilmesi emrini verdi. Film yapım ekiplerine malzeme ve insan kaynaklarını sağlayacak çeşitli organizasyonları, fabrikaları ve kooperatifleri saptadı. Ertesi yıl yaptığı bir konuşmada sanat ve edebiyat emekçilerine *Nation and Destiny*'nin ülke içindeki ve dışındaki insanlarımız tarafından kıskançlıkla alkışlandığını söyledi. Yabancı izleyiciler de yalnızca Korelilerin yapabileceği bir dünya klasiği olarak bu seriden derinden etkilendiler ve onu alkışladılar.[35] Devletin lideri Kuzey Kore'de film yapımının her aşamasına, fi-

[34] 2002 *Bukhan Yeongan* (2002 Kuzey Kore Yıllığı) (Seul: Yeonhap News, 2001), s. 765.

[35] Kim Jong Il "Dabujak Yesul Yonghwa *Minjok-kwa Unmyeong*-eui Changlak Seonggwa-e Todaehayeo Munhak Yesul Keonseol-eseo-Saeroun Jeonhwan-eul Ileukija" (Çok Bölümlü Sanat Filmi *Nation and Destiny*'nin Yaratıcı Sonucu Temelinde Sanat ve Edebiyatın Oluşturulmasında Yeni Bir Dönüm Noktasına Varalım) (23 Mayıs 1993) *Choson Jungang Nyeongam 1993* içinde (Choson 1993 Yıllığı) (Pyongyang: Choson Jungang Tongsinsa, 1993), s. 50.

nansmanına ve izlenmesine karar verir. Hatta yabancı izleyicilerin tepkilerini ve yorumlarını kitlelere iletir, her ne kadar bu seri gerçeklikte yurt dışında asla gösterilmediyse ve insanlar tamamen dış dünyadan tecrit olmuşsa da. Yönetmenlerden Parti ile izleyiciler arasındaki aracılar olarak hizmet etmeleri ve devletin liderinin kitlelere hitap etmeyi istediklerini aktarmaları beklenir. Bu nedenle *Nation and Destiny* serisi devletin müdahalesinin sinema endüstrisini biçimlendirme kapsamını ve tek taraflı iletişim sürecinin hem film yaparken hem de izlerken bireyler arasındaki farklı bakış açıları ve değişik hazlar olasılığını nasıl ortadan kaldırdığını gösterir.

Kim Jong Il'in propagandaya aşırı düşkünlüğü babası Kim Il Sung'un 1982'de Halkın Merkez Komitesi'nde resmi olarak duyurulan iktidar halefi olması için politik ve ideolojik temelleri sağladı.[36] Kim Jong Il'in politik kariyeri 1967'de Parti içindeki Propaganda ve Ajitasyon Büro'sunun yöneticiliğine atanmasıyla birlikte film yapımına dahil olmasıyla başladı. Genç Kim 1960'ların sonu ile 1970'lerde denetlediği bir seri film sayesinde bir politik ajitatör olarak yeteneğiyle babasının ve diğer Parti üyelerinin güvenini kazandı. Bunların çoğu babasının Japonya-karşıtı devrimci mücadeleleriyle ilgilidir ve bunlar arasında *The Sea of Blood* (1969), *The Fate of a Self-defence Corps Man* (1970) ve *The Flower Girl* (1972) gibi Halk Ödülü'nü kazanan sekiz film vardır. Bu üç film günümüz Kuzey Kore edebiyatının Kim Il Sung'un 1930'larda yazdığı öykülere dayanan ve bunda ısrar eden Büyük Lider Edebiyatı'nın tipik ürünleridir.[37] 1980'lerin ortasından bu yana Kim Jong Il ayrıca kendi ailesini idolleştiren bir seri film yapmıştır. Kuzey Kore edebiyatına uygun olarak Kim Jong Il ve ebeveynleri Kim Il Sung ve Kim Jong Sook Cennet'in gönderdiği üç "en büyük insandır."[38] Ayrıca büyük ebeveynleri Kim Hyeong Jik ve Kang Ban Suk da dahil olmak üzere onun bütün ailesi bu aile tapınısı filmlerinde devrimci savaşçılar olarak tanımlanırlar. Aile tapınısı filmler yapmanın amacı onun iktidarın halefi olmasının teokratik bir devletin lideri olarak bütün güçleri ona veren kaderde yazılı olduğu düşüncesini güçlendirmektir. Büyük Lider Edebiyatı'na dayanan kişilik ve aile tapınısı filmlerinin kitlesel üretimi Kuzey Kore sineması tarihini 1967'deki Bölünme-Karşıtı Mücadele öncesi ve sonrası olarak ikiye böler. Ayrıca Kuzey Kore sinemasının bu dönemdeki yeni gelişimi, halkçılığın ve KAPF sosyalist gerçekçiliğinin parti-eğiliminin yerini nasıl *Juche* kuramının ayrıntılı olarak oluşturduğu popüler kahramanlığın —gizli kahramanlar— ve Parti sadakatinin aldığını aydınlatır.

[36] Takashi Sakai, "The Power of Kim Jong Il: Focusing on Its Formation Process," der. Park Han, *North Korea: Ideology, Politics, Ekonomy* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1996), ss. 105-22.

[37] Gim, *Bukhan Munhak-eui Ihae*, ss. 217-19.

[38] "3 Dae Wiin Naerin Seongsan" (Üç Ulu İnsanın Geldiği Kutsal Dağlar), *Choson Munhak* (Choson Edebiyatı), Haziran 1994, ss. 21-3.

Genç Kim'in doğrudan denetimi altındaki sinema endüstrisi ayrıca 1970'lerde hızla büyüyerek Kuzey Kore sanatı ve edebiyatının büyük bölümüne öncülük etmiştir. Günümüzde 30-40'ı uzun metrajlı film olmak üzere yılda 130 kadar film üretilmektedir. Bu yıllık sayı yakın yıllardaki doğal felaketlerle birlikte kötüye giden ekonomiye rağmen kesintiye uğramamıştır. Filmlerin çoğu ülkenin her yerinde devletin sahip olduğu sinema salonları, fabrika kooperatifleri ve diğer çalışma alanları da dahil olmak üzere farklı yerlerde gösterilir. Ortalama olarak bir birey yılda dokuz film izleyecektir. Choson Art Film Studio da dahil olmak üzere birçok yapım ekibinden oluşan üç film stüdyosu vardır. 1947'de kurulan Choson Art Film Studio Kuzey Kore'deki ilk ve en büyük film stüdyosudur ve Choson 4.25 Art Film Studio ile birlikte *Nation and Destiny* serisini gerçekleştirmiştir. Choson 4.25 Art Film Studio Kuzey Kore ordusuna aittir ve çoğunlukla askeri filmler yapar; yaklaşık 50 yönetmenden oluşan beş film yapımı ekibine sahiptir. 1980'lerden itibaren, komünist bloğun çökmesinden sonra yabancı filmler SSCB, Çin ve Doğu Avrupa'dan ithal edilen filmler hariç yerel izleyicilere gösterilmemiştir. Son yıllarda Pyongyang Bağlantısız ve Diğer Gelişen Ülkeler Film Festivali yabancı filmlerin sınırlı sayıda izleyiciye gösterildiği başlıca kanal haline gelmiştir.

Endüstriyel gelişimine ve bir devlet sineması olarak ayrıcalıklı konumuna rağmen Kuzey Kore sineması 1980'lerin sonundan bu yana kendi propaganda etkisinde bir gerilemenin sıkıntısını yaşamıştır. İlk dönemdeki Marksist-Leninist sosyalist gerçekçiliğin *Juche* kuramı içindeki radikal dönüşümü geleneklere bağlılığa ve tekdüzeliğe yol açtı. Yinelenen temalar ve öyküler, stereotipik karakterleştirme ya da eski teatral oyunculuk ve yavaş kurgu tarzları da Kuzey Kore sinemasının Kim Jong Il'in *On the Art of Cinema* (Sinema Sanatı Üzerine) adlı eseriyle çelişen geriliğini gösterir. Devlet ideolojisini tarihin ve toplumun temsiline uygulamadaki katılık film yapımındaki yaratıcılığı bastırır. Fikir çatışmaları ve tartışmalar Parti kararlarını desteklemek için bir formaliteden ibarettir.

Kuzey Kore'ye politik olarak dayatılan film pratikleri sosyalizmin milliyetçi adaptasyonuna uygundur: *Urisik Sahoejueui* (Bize Özgü Sosyalizm). Bize Özgü Sosyalizm dış dünyadan uzak durmayı amaçlar ve Marksist-Leninizm'in gerilemesine, SSCB ve Doğu Avrupa'daki sosyalist rejimlerin çöküşüne ve Çin'in açık politikasına tanıklık etmiştir. 1980'lerin sonunda Kuzey Kore ülke dışındaki ya da Güney Kore'deki Korelilerin yaşamlarıyla ilgili daha fazla film yapmaya başladı. Bireysel öykülerin farklılığına aldırmadan, tema aynıdır: Kore işçi sınıfının "saflığını" ve "devrimci ruhunu" sürdürmek için Kuzey Kore dış dünyadan uzak durmak zorundadır.[39]

[39] Kim Jong Il, *Joche Munhakron* (Juche Edebiyat Kuramı) (Pyongyang:

Tecrit yanlılığı (isolationism) son yıllarda bu kapalı toplumu açmaya yönelik devasa baskıya karşı savunmada Kuzey Kore'nin psikolojik silahıdır. Dünya film kültüründeki küreselleşmenin hızı, dış dünyanın tecrit yanlısı temsilinin ardındaki daha doğrudan neden olarak görünüyor. *Nation and Destiny*'serisi hem toplumsal hem de kültürel düzeylerde devletin tecrit yanlısı politikasını yansıtır. Ancak Kuzey Kore sinemasının ifade ettiği tecrit yanlılığı hızla değişen toplum ve dış dünyadan gelen yadsınamaz etkiler ile ilgilenmede yönetmenleri ifade özgürlüğünden mahrum eden devletin diktatörce seslerini açıkça gösteriyor. Sonuç olarak, devletin zorla müdahalesine rağmen izleyici kasıtlı mesajlara kayıtsız kalmakta ya da bunları eleştirmekte ve ekranda yeniden inşa edilen dış dünyaya daha fazla ilgi göstermektedir.[40] Bu ise kültür, ideoloji ve politika arasındaki ilişkilerdeki karmaşıklık ve çeşitliliktir. Film izleyiciye ekranda temsil edilen toplumsal gerçeklik üzerine yeni perspektifler olasılığını sunar. Bu anlamda Kuzey Kore'de sinema kültürel özerkliğin politikacılar tarafından kolayca dayatılamayacağını kanıtlayan, kapalı bir toplumdaki açık bir alandır.

KAPF Yazarları: Yıldız Sistemi[41] ve Yeni Organik Aydınların Ortaya Çıkışı

Juche-yönelimli sanat ve edebiyat kuramı şunu dayatır: "sanat ve edebiyat Büyük Lider'in önemini ve devrimci tarihi övmeli ve Büyük Lider'e sadık olan gerçek bir komünist prototipini yaratmalıdır."[42] *KAPF Yazarları* bu ilkeyle aynı görüştedir ve Büyük Lider, yeni organik aydınlar ve kitleler arasındaki ideal bir ilişkiyi sunar. *KAPF Yazarları*'nın dokuz bölümü tek tek KAPF üyelerinin

Munye Publishing House, 1992), s. 2.

[40] Yi Uyeong, *Nambukhan Munhwa Jeonghaek Bigyo Yeongu*'daki (Kuzey ve Güney Kore Kültür Politikalarının Karşılaştırmalı Bir İncelemesi) (Seul: Research Institute for National Unification, 1994) Kuzey Koreli ilticacılarla yapılan röportajlardan.

[41] Kuzey Kore'de toplumun her kesiminde örnek işçiler için resmi bir kabul etme sistemi vardır. Parti bir bireyi Parti'nin verdiği çalışma hedefine ulaşmak ya da içten çalışma ruhuyla eski çalışma yöntemini yenilemek için rekor kıran başarısının kabulü olarak ulusal emek kahramanı olarak tayin eder. 1950'lerin sonu ile 1960'larda Chollima Undong (kelimesi kelimesine, dörtnala at koşusu) sembolik ve en tarihsel vakaydı. Parti tarafından ulusal emek kahramanı olarak saptanan bireye toplumun kreması olan toplumsal prestij ve çeşitli ayrıcalıklar verilir. Nation and Destiny'deki Working Class (İşçi Sınıfı) bölümlerinin kahramanı Jin Eungsan'ın öyküsü gevşek bir biçimde ilk Chollima kahramanı olan tarihsel figürün yaşam öyküsüne dayanır. Sinema endüstrisinde bazı film sanatçıları da vardır. Onlar ya halk ödüllü ya da onur ödüllü oyuncular, yönetmenler ya da sanatçılar olarak iki kategoride sınıflandırılırlar. Resmi olarak kabul gören Kuzey Koreli film sanatçılarının çoğu Nation and Destiny serisinde yer alırlar

[42] Kim Jong Il, *On the Art of Cinema*, ss. 13-14.

farklı yörüngelerini dramatize eder, Büyük Lider'in rehberliği olmaksızın kendini yok edici mücadelelere yönelenlerle "doğru yolu" tercih edenleri karşılaştırır.

KAPF Yazarları'nda kahraman di Chan'ın zeki bir Marksisten Kimilsungizm'in rahibine dönüşmesi sınıfsız toplumda yeni bir organik aydının ortaya çıkışını özetler. Chan eskiden beri tipik bir sömürge aydınıdır —zengin bir aileden gelir ve ülke dışında okumuştur. Bu Tokyo Imperial University öğrencisi ve şarkı sözü yazarı, Kore sosyalist sanat hareketlerinin güçlü sömürge güçleri karşısında umut vermeyen geleceğine destek olmak için KAPF'a katılır. Sonunda Kim Il Sung'un önderliğindeki Japonya-karşıtı mücadeleleri ve onun sömürülen Koreli emekçi kitlelere yönelik edebi çalışmalarını öğrendiğinde, ulusal sınıfsal devrimin peşinden gitmek zorunda olduğunu anlar.

KAPF Yazarları lideri kitlelerden ayrı tutmak için bir Yıldız Sistemi'ni yeniden inşa eder. Bu seri tarafından tanımlanan Yıldız Sistemi kitlelere Büyük Lider'in devrim üzerine fikirlerini öğreten örnek işçileri seçme işlemidir. Bir direniş şairi olan sevgilisi Gim Gyeongran'dan vazgeçmesi de dahil, bir dizi sınav boyunca kahraman, Büyük Lider'in bir elçisi ve Parti'nin bir öncüsü olarak çalışmaya hazır olduğunu kanıtlar. Yıldız Sistemi yoluyla örnek işçilerin aday gösterilmesi Parti'nin otoritesinin Büyük Lider'den geldiğine ve Parti'nin kitleleri yönetmediğinde ısrar eder. Büyük Lider'in kitlelerin içinden bir örnek işçiyi uygun görmesinin "doğruluğu" Lider ile devrimi ilerletmede öncülük edilenler arasındaki ayrılığı onaylar. Örnek işçilerin seçilme işlemi yeni organik aydınların ortaya çıkışını gösterir. Ayrıca bu seri onların ortaya çıkışının bir kolektif irade biçiminde maddileştiğini vurgular: Büyük Lider'in kararlarına halkın rıza göstermesi.

Yıldız Sistemi yeni aydınların Büyük Lider'den aktarılan otoritesini vurgulayan bütün Kuzey Kore filmlerinde görülebilir. Bu seri içinde kahraman ve arkadaşları önce yabancı fikirlerden (yani Marksist-Leninizm) büyülenirler, ancak *Juche* fikirlerinin sadık muhafızları olarak *yeniden doğarlar*. Bu seçme işleminin dramatizasyonu egemen gruplar ile kitleler arasındaki yeni ayrımın tamamen teknik ve işlevsel olduğunu gösterir.[43] Bu yeni toplumsal bölünmenin esasen sınıfsal bölünmeden farklı olduğu düşünülür, çünkü organik aydınlar kitleleri yönetmek yerine onlara hizmet ederler. Bu yoruma dayanan *KAPF Yazarları* Parti'nin film yapımı için yol göstericiliğini sağlamlaştırır: her film *Juche* ideolojisiyle donanmış

[43] Gramsci, *Selection from Cultural Readings*; Anne Showstack Sason, *Gramsci's Politics*, 2. baskı (Londra: Hutchinson Education, 1987), s. 139.

ideal örnek bir işçinin imgelerini yaratmalıdır. Aynı zamanda filmler yeni organik aydınların rolünün Parti'nin kontrol ettiği iktidar içinde nasıl kurumsallaştığına dikkat çeker.

KAPF Yazarları'ndaki stereotipik öykü hatları ve karakterleştirmeler devletin önderliğindeki politik devrimin çağdaş anlamlarını tanımlamak için düzenlenirler. Bu filmler günümüzdeki Kuzey Kore'de devam eden devrim üzerine Kim Jong Il'in mesajlarını aktarırlar. Ulusal sınıfsal devrim kuşaktan kuşağa devam etmek zorundadır, çünkü onun iktidarı devralması babası tarafından onaylanmıştır ve bu nedenle babasının başlattığı savaşı ancak o bitirebilir. Babasıyla karşılaştırınca, genç Kim'in kendi devrimci kariyerini iddia etmek için Japonya karşıtı mücadeleler ya da Amerika'ya karşı ulusal kurtuluşa komuta etme gibi bir tarihsel zemini yoktur. Bundan dolayı Kim Jong Il'in merhum babasının mirasına her zamankinden daha fazla gereksinim duyar. Kim Jong Il'in En Büyük Komutan olarak Amerikalılara ve Güney'deki eski sınıf düşmanlarına karşı ulusal kurtuluşa liderlik etme kapasitesini ifade etmesi için, özellikle Kim Il Sung'un öncülük ettiği Japonya karşıtı devrimci edebiyatına ve genç Kim'in KAPF'ı geçmişe göndermek için kullandığı Büyük Lider Edebiyatı'nı yeniden devreye sokmaya gereksinimi vardır. Kuzey Kore sinemasının Marksizm'i bu şekilde milliyetçi uygulaması "pasif devrimin" Gramsci'nin Batı üzerine ifadelerinde öne sürdüğü gibi, sosyalist bir ülkede de olabileceği hipotezini destekler.

Kendi egemenliğinin meşruluğunu güçlendirirken, kahramanın merhum Büyük Lider'e evlada yakışır saygısını ifade etmesi, kurucu mitini Kim Jong Il'in iktidar halefliğine doğru geliştirmek için devam ettirir.[44] Ri Chan, Kim Il Sung'un devrimci düşüncelerini tamamen anlayan, onun Japonya karşıtı mücadeleleri konusunda çok bilgili tek aydındır. Bu filmlerde Kim Il Sung ve karısı Kim Jong Sook ona gerçek bir oğul gibi davranırlar ve kurtulmuş ülkeye uygun yeni bir organik aydın olarak çalışması için ideal bir ortam sağlarlar. Ri merhum Büyük Lider'in oluşturduğu *Juche* kuramını tam olarak anlayan tek yetkili aktarıcı olan Kim Jong Il'in ayna imgesidir. Kahraman bu filmlerde Büyük Lider'e evlada yakışır saygısı ve sadakatiyle kitlelere liderliğini kanıtlarken, Kim Jong Il de kitleleri merhum babasına sadakati ve evlada yakışan saygısıyla iktidara halef olmasının haklılığına ikna etmeye çalışır. *KAPF Yazarları* Konfüçyüsçü ailevi ideallerle kişileşmiş devletin liderlik ettiği politik devrim düşüncelerini harmanlayarak Kim Jong Il'in iktidara halef olmasını haklı kılma çabalarını ortaya koyar.

[44] Yun Gideok, *Suryeong Hyeonsang Munhak* (Büyük Lider Edebiyatı) (Pyongyang: Munye Publishing, 1991).

Tarihsel bir bakış açısından, *KAPF Yazarları* Japon sömürge yönetimi dönemindeki KAPF ve "arı" edebi ürünler üzerine 1990'lardaki Parti'nin resmi görüşünü temsil eder. Birincisi, KAPF'ın Kuzey Kore sanatı ve edebiyatı tarihine katkısını sınırlı bir ölçüde restore etmeye çalışır. Bu yolla bu filmler *Gwangpok Jeongchi*'yi (Hayırseverlik ve Hoşgörülülük Politikası) geliştiren ve kendi yönetim tarzını babasınınkinden ayırmaya çalışan Kim Jong Il'in egemenliğini savunmaya çalışır. Bu seri devletin virtüözce imgelerini sunar, devletin geçmişe dair arzulanmayan unsurları bağışlamadaki ve onlara ülkeye yaraşır şekilde çalışmak için bir şans daha vermedeki büyüklüğünü öne çıkarır. Bununla birlikte pozitif bir ışıkla tanımlanan başkarakterlerin çoğunluğu kurtuluş öncesinde ölmüşlerdi ve kahraman Chan, KAPF'ın önde gelen bir kişisi değildi ve onun öyküsü kurmacadır. İkincisi, epizotlar Yi Gwangsu, Gim Soweol ve Yeom Sangseop gibi lirik şairlerin ve yazarların öncülük ettiği arı edebiyat geleneğinin belirli katkılarını yeniden değerlendirirler. Revize edilmiş sanat ve edebiyat tarihinin dramatikleştirilmesi yoluyla Kim Jong Il on yıllarca süren tasfiye ve ayrım sürecinden sonra kitlelerle bir olma duygusunu vurgular.

KAPF Yazarları'nda olduğu gibi, milliyetçiliğin tezahürü 1990'lardan bu yana sınıf egemenliği ve Parti'ye sadakat temalarının ağır bastığı Kuzey Kore sinemasının tematik özelliklerini tanımlar. Sömürge tarihinin ve halkın sömürge-sonrası deneyimlerinin sinemasal temsili devrimin henüz tamamlanmadığını ve devletin hâlâ ulusal düşmanlarla, yani Amerikalılarla savaşta olduğunu aşılamayı hedefler. Bir Kuzey Koreli bakış açısından, geçmiş yalnızca şimdi için vardır: Parti'ye gereksinim duyan şimdiyi haklı kılamayan tarih radikal olarak değiştirilir ya da tamamen yok edilir. Kuzey Kore'de sinemanın önemli rollerinden biri Parti'nin geçmişe ilişkin yeni yorumlarını desteklemektir. *KAPF Yazarları*'nın Koreli proleter sanat hareketlerini dramatizasyonu açık bir şekilde Parti'nin devrimci tarihe dair yorumunun şimdiki bakış açısını yansıtır.

Marksizm Ve Kuzey Kore Devlet Sineması

Kuzey Kore sinemasının kökenini ve gelişmesini tartışmada Marksizm sinema ile devlet arasındaki çelişkili ilişkiye analiz etmek için yararlı bir kavramsal çerçeve sunar. Marksist sınıfsal devrim görüşünün milliyetçi biçime uygulanması ülke ve tarih üzerine sinemasal söylemleri oluşturmada en önemli temalardan biridir. Her ne kadar Kore devleti Marksizm'in belirli bir dereceye kadar çağdaş film uygulamalarına katkısını kabul ediyorsa da, sınıfsal devrim için kitlelerin geçmişin seçkinleri tarafından politikleştilmesi Kuzey Kore sinema politikasının özüdür. Marksizm'in Kuzey Koreli uygulanışı devletin kitlelerin kültürel yaşamlarına müdahelesi için ideolojik zemini haklı göstermeye çalışır.

Diğer yandan, Marksist kitle inisiyatifli devrim görüşü aynı zamanda Kuzey Kore'de sinemanın politikaya bağımlı kılınmasına eleştirel bir bakışı sağlar. Yukarda tartıştığım gibi, kültürün özerkliği politik gereklilikten tamamen uzak olamaz. Kültür kitleler açısından egemen toplumsal grubun ideolojik hegemonyasına meydan okumak için bir mücadele alanıdır. Kuzey Kore sineması bir istisna değildir. Bir kültürel metnin ifade ettiği anlamların karmaşıklığı ve çeşitliliği, devletin kitleleri iletişim sürecinin pasif hitap edilenleri olarak marjinalleştirme girişimi olan baskıcı aygıtını açığa vurma eğilimi taşır. Kuzey Kore'de sinema ile devlet arasındaki çelişkili ilişki, Batı'daki kapitalist ülkelerde film uygulamalarının Marksist eleştirisinin aynı zamanda "pasif devrimin" bir aracı olarak Kuzey Kore sinemasının kökenlerini ve tarihsel gelişimini araştırmak için çok yararlı olduğunu gösterir.

Teşekkürler
Bu yazı için araştırma 2003'te Korean Foundation Fellowship for Field Research tarafından desteklenmiştir.

10

Anlatı, Kültür ve Meşruiyet: Zhang Yimou'nun *Qiu Ju'nun Öyküsü (The Story of Qiu Ju)* Filmindeki Yineleme ve Biriciklik

Xudong Zhang

Modernizm ve Öbür Dünyası

1980'lerin sonundan bu yana Zhang Yimou Çin Halk Cumhuriyeti'nde (ÇHC) en tanınan yönetmen ve dünya sinemasında ünlü bir isim olarak kendisini kabul ettirmiştir. Hızla ün kazanmasından sonra filmleri artık ÇHC sinema sanatçılarına nadiren gösterilen bir yaklaşımı (belki Xie Jin'in durumu istisnadır) davet ediyor, çünkü onların bütün yapıtları kendi *auteurlerinin* imzasını taşıyan eşsiz görsel dünyalar olarak çok incelenmemiştir. Böylesi bir tanınma kuşkusuz günümüzün edebiyat, film ve kültür incelemeleri tarafından gerçek bir temeli olmadan sadece göstermelik olarak reddedilen estetik hiyerarşinin zirvesini gösterir. Bu, auteur yönetmenlerin kendi yaratımlarının dünyasının parametreleri içinde okunmaları gerektiğinde ısrar etmelerinin zımnen kabul edilmesiyle ve her şeyden çok görsel ve estetik olanı hemen sosyo-politik içinde çökertmeye yönelik her girişime direnişle ortaya çıkar.[1]

Günümüzde artık meydan okuyucu bir entelektüel görev olarak görünmeyen böylesi bir auteurist mitolojiyi başından reddetmek yerine, film metinlerindeki ekonomik, toplumsal ve kültürel-ideolojik dünyaları bir sisteme bağlama yöntemlerinin izin sürerken ve yeniden oluştururken, yaşamın zorunlu olarak politikleşmiş dünyası ile hayatın zorunlu olarak estetikleştirilmiş temsili arasında eleştirel bir mesafeyi oluşturmak için özerklik, özgürlük ve yaratıcılığa ilişkin kalıcı değerleri kullanmayı istiyorum. Böylesi bir mesafe, sanatsal üretimin doğası tarafından belirlenmekle birlikte, her şeyden önce tarihsel analizin mantığı nedeniyle de zorunlu hale gelir. İnsan "biçimin" alanında aracılık meselesine radikal bir şekilde yönelmeden (yani hem görsel hem de anlatı terimleri açısından titiz sinemasal işleyişlere dikkat etmeden) Zhang Yimou'nun son filmlerinin sadece —burada geleneğin sürmesine ve yeniden türetilmesine, Çin sosyalizminin mirasına ve günümüz

[1] Çin'deki sinemasal modernizme dair eleştirel bir inceleme için bkz. Xudong Zhang, *Chinese Modernism in the Era of Reforms, part III, Politics of a Visual Encounter* (Durham, NC: Duke University Press, 1997).

Çin'inin politik yapısına ilişkin daha genel konularla ilgili olarak anlaşılan— "içeriğinin" tarihsel üstbelirlenmişliğiyle ve politik karmaşıklığıyla ilgilenemez.

Her ne kadar modernist estetik (simgecilik, estetik yoğunluk, stilistik yenilik ve öz-bilinç, biçimsel özerklik ya da kendine gönderme yapma vb. eğilimleri) uluslararası film festivallerinde diğer yarışmacılarla karşılaştırıldığında Zhang'ın rekabet üstünlüğünde hâlâ can alıcı olsa da, bunun merkezi oluşunun artık tarihsel bir anın ya da 1980'ler sırasındaki durumda olduğu gibi Mao-sonrası Çin reformlarının "fiziksel gerçekliğini" yakalamayı hedefleyen bir fotoğrafik ontolojiyle sınırlı olmadığını belirtmek ilgi çekicidir. Bunun yerine onun 1990'lardaki sinemasındaki ontolojik boyut politik olanla sorunsuz bir şekilde iç içe geçer, politik olan çok fazla hükümet politikaları ve politik öğretiler açısından anlaşılmaz, ancak Çin toplumunun gündelik hayatı otoriter parti-devletin öncülüğünde pazar sistemine büyük çaplı geçişle çerçevelenir. Bu ise ilk dönemdeki Beşinci Kuşak yönetmenlerin *Sarı Toprak* [*Yellow Earth*, Chen Kaige, 1983], *Kızıl Darı Tarlaları* [*Red Sorghum*, Zhang Yimou, 1988] ya da *To Live*'de [Zhang Yimou, 1994] görülen) heykel gibi anıtsal anlatılarından, güya "sosyalist pazar ekonomisinin" koşulladığı Çin gündelik yaşamına gömülü olan yeni bir kolektif duyarlılığı gösteren daha ustaca ve esnek anlatı biçimine doğru değişimi gerektirmiştir. Yeni kolektif duyarlılığın biçimsel, stilistik ifadesi yalnızca çağdaş Çin edebiyatı ve kültürünün felsefi yenilikçiliğiyle ilgilenmez, aynı zamanda ulus devlete karşı küresel emperyal düzene, toplum ve kültüre karşı evrensel, tarihsel devamlılığın egemen retoriklerine ve egemen olanın tek oluşuna karşı soyut ve mübadele edilebilir olanın genelliğine dair daha büyük bağlamla ilişkili entelektüel ve politik meseleleri düşünmenin bir yolunu sağlayabilir. Aklımda bu sorunları tutarak bir film metninin, Zhang Yimou'nun 1994'te ödül kazanan filmi *Qiu Ju'nun Öyküsü*'nün yakından bir analizine dönüyorum.

Gündelik Yaşamın Kültür Politikası

Qiu Ju'nun Öyküsü yeni-gerçekçi (xin xieshi) Çinli yazar Chen Yuanbin'in yazdığı "The Wan Family's Law Suit" (Wan Ailesi Davası) adlı bir uzun öyküye dayanır.[2] Edebi versiyonun adındaki "wan" karakteri hem yaygın bir aile adıdır (bu nedenle benim çevirim böyledir) hem de on bin sayısıdır. Az miktar homofobik neşeyle karışık olarak ortaya çıkan anlam, Zhang Yimou'nun aldatıcı bir şekilde rahat film versiyonunun eşsiz biçimde duyarlı arka planında hiçbir zaman kaybolmayan "on bin dava"dır.

[2] Chen Yuanbin, "Wanjia susong," *Zhonggua zuojia* (Çinli Yazar) içinde, no. 1, 1991.

Kendi sinemasal bakışına uyması için edebi metni kesip biçme rekoruna sahip olan Zhang Yimou, basit teması ve anlatı yapısı çeşitlilik ve biriciklik arasındaki (aynı zamanda onun film uyarlamasının biçimsel ve ahlaki özü olan) diyalektik, çeşitlilik, yineleme ve inatçılığa odaklanan Wan ailesi davasının öyküsüne tamamen sadık kaldığını kanıtlar. Öykü, kocasının küçük bir tartışmadan sonra muhtar tarafından tekmelenmesinin ardından adaletin yerine gelmesini görmeye kararlı olan köylü kadın Qiu Ju hakkındadır. Filmin dramatik özü neredeyse tamamen Qiu Ju'nun alt düzey memurların teklif ettiği aracılıktan, uzlaşmadan ve verilen karardan memnun olmadığı için defalarca adalet için üst düzey memurlara başvurduğu —ve sürekli olarak hayal kırıklığıyla sonuçlanan— yolculuklarında ortaya çıkar. Bu filmin öz-bilinçli belgesel stili Beşinci Kuşak'ın sinema dilinde keskin bir dönüşü gösterdi. Bu da filmin kırsal adalet ve hükümet, genel olarak Çin'deki yasal ve politik reform gibi önemli toplumsal meselelerle ilgilenmek için zorunlu bir estetik ve felsefi yükseklikten aşağıya inmesine olanak sağladı. Film Çin'deki kırsal yaşamı antropolojik ve toplumbilimsel tutku ve ciddiyetle gözlemleyen Beşinci Kuşak'ın geleneğini sürdürür, ancak *Qui Ju'nun Öyküsü*'nü *Sarı Toprak*'tan ayıran yan, modern bir sinema diliyle stilize edilmiş kırsal yaşamın artık temel olarak geleneğin ya da komünist devletin politik kültürünün politik ve felsefi eleştirisi için estetik temel olarak hizmet etmediği gerçeğidir. Bunun yerine kır ya da köylü yaşamı filmin ekranını *kendi içinde olduğu* haliyle, yani kendi tarihsel ve ahlaki özü, hatta kendine-yeterli estetiği olan bir yaşam biçimi olarak işgal eder. Beşinci Kuşak'ın başlardaki kendi sinemasal ayrıksılığının merkezi olan geri kalmışlık poetikasının yerini burada gündelik yaşamın maddi özgüllüğünü ve ritimlerini ifade edebilen bir anlatı biçimi alır. Modernist duyarlılığın köylü yaşamının içinde gömülü olması, evin dışında kuruması için asılan kırmızıbiberlerin çarpıcı biçimde anlamlı görüntülerinde açıktır. Bu kırmızıbiberler kullanım değeri (yani nitelik ve yararlılığın belirlediği değer) ile değişim değeri (genel pazar fiyatı) ve estetik değer arasındaki mükemmel uyum içinde vardırlar. Bunlar bir kırsal yaşam biçiminin kendine yeterli simgeleridir ve pazarda satıldıklarında Qiu Ju'nun sürekli adaletin peşinde koşarken farkına vardığı süreçte onu finanse eden nakit parayı sağlarlar. Gündelik bir gereklilik ve maddi üretimin bir hatırlatıcısı olan kırmızıbiberler el emeğinin ve kırsal yaşamın doğasındaki estetik dokunun, hatta Çin köylüsünün gizli ahlaki asaletinin, kural tanımazlığının ve isyankarlığının bir göstergesidir.

Basit ve yanıltıcı terimlerle bu film mahkeme kararıyla zirvesine çıkan bir hukuk dramıdır. Ancak hukukun merkezde oluşu, onun belirsizliğiyle, hatta yıkıcılığıyla bir aradadır. Öykünün bütün odağı ve yoğunluğu, sanki bu filmdeki her şey başka bir anlama

geliyormuş gibi, bir tür alegorik harekete yol açar. Filmin merkezi olay örgüsü, yani tek başına köylü bir kadının adaletin peşinde devlet aygıtı gibi hareket etmesi yalnızca farklı bir dizi soruna neden olan değişik bir reaksiyon zincirini tetikler. Eğer film Çin'deki adalet(sizlik) ve yasa(dışılık) ile ilgili olsaydı, topluma karşı devlet, yurttaşa karşı memur, geleneğe karşı modernlik, kıra karşı kent vb.'ye ilişkin basitleştirici temalardan, yani günümüzdeki Çin ile ilgili geleneksel medyaki ve akademideki yazıların çoğuna egemen olan ikili karşıtlıklardan kaçınmak neredeyse imkansız olurdu. *Qiu Ju'nun Öyküsü*'nün bu ikiliklerin alışılmış ve yavan tuzaklarına düşmüş görünmemesi eleştirmenler arasında büyük rahatsızlığa neden olmuştur. Bazı eleştirmenler belli belirsiz olarak bu filmin (ve günümüzde Çin'de giderek daha başarılı olan bir yönetmen olarak Zhang Yimou'nun) Çin hükümetinin onaylanması olarak okunabileceğini, çünkü çağdaş Çin'deki gündelik yaşamın biraz insani, en azından istikrarlı ve hoşgörülebilir imgesini sunduğunu öne sürdüler. Böylesi bir açık okumanın karşılığı yoktur ve kültürel bir metnin karmaşıklığını kavrayamaz. Ancak köklü bir şekilde farklı nedenlerle sözde ve özde post-sosyalist devlete meşruiyet sağlamayı istemeyen hem aşırı sağdan hem de aşırı soldan eleştirmenlerin kendi ideolojik çerçevelerini Zhang'ın sinemasal anlatılarının ve uzantısı olarak gizli kültürel politikasının hem basitliğiyle hem de karmaşıklığıyla ilgilenmeye uygun bulmamaları kabul edilebilirdir.

Bu film ile ilgili temel sorunlara yönelmeden önce, yönetmenin hem stilinde hem de kültür politikasındaki önemli değişim için etkili bir ipucu sunan filmin başlama tarzına bir bakalım. *Qiu Ju'nun Öyküsü*'nün başlangıcı bize hemen Zhang Yimou'nun *Kızıl Darı Tarlaları* (1988) adlı ilk filminin başlangıcını hatırlatır. Oysa iki filmin başlangıcı birbirine taban tabana zıttır. *Kızıl Darı Tarlaları* bir şekilde bir düğün aracının içinde tuzağa düşmüş, şehvet dolu kırmızı renkten zevk alan Gong Li'nin erotik hisler uyandıran adı kötüye çıkmış bir röntgenci yakın-çekimiyle başlar. Bu çarpıcı imge şüphe götürmez bir şekilde Zhang Yimou'nun Beşinci Kuşak içinde kilit bir figür olduğunu ilan eder. Yalnızca nesneleşmiş toplumsal arzunun bir göstergesi olarak değil, aynı zamanda tanınabilir, aslında unutulmaz bir görsel arketip ve Zhang Yimou'nun sonraki filmlerinin çoğunun sinemasal logosu olarak işlev görür. Bu çıplak, aşırı-estetikleştirilmiş insan yüzü Mao-sonrasında Çin'in sekülerleşmesinin hemen göze çarpan bir *Mona Lisa*'sı olarak okunabilir. "Modern sinema dili" denen estetik peçenin altındaki toplumsal bir manzarayı, aslında toplumsal libidoyu ortaya koyar. Gong Li'nin izleyicide arzu uyandıran estetikleştirilmiş yüzü ayrıca Gong Li ile onun arzu nesnesi, yani aracı çeken yarı çıplak hamal arasındaki açı-karşı açı çekiminin ilkidir. Bu, arzu duyan özneyi ve "arzunun nesnesini" birbirine dikmenin (suture) standart Hollywood tekni-

ğidir (mesaj: biri, siz arzulamaya başlayana kadar özne değildir!). Şok etkisi büyük ölçüde Çin ekonomik reformunun ilk yıllarıyla sınırlıydı. Günümüz film eleştirmeninin bezgin gözleri için, biçimsel bir anlamda bu imgeyle ilgili kayda değer olan, imgenin kişiye ait durum olmasıdır, şöyle ki sahne bir düğün aracının içinde, tamamen kapalı bir mekanda başlar, aralıksız görsel odağı ve homojenliği, yani kadının yüzü, kırmızı renk ve simgesel değişmezlik hem sekansa neredeyse bir reklam biçimi olarak görsel bir haz hem de yüksek modernizmin güven verici üslubunu kazandırır. Bunlar hâlâ katı ve hantal olan devletin (Marksizm ve Leninizm'e; sosyalist sisteme; Çin Komünist Partisi'nin liderliğine; ve proletarya diktatörlüğüne) 'Dört Bağlılık" söylemine karşı serbest kalmış gündüz düşü mekanizması içinde dolaylı politik isyankarlığı ifade etmezler. Geçmişe bakınca hemen Mao-sonrası kültürünün politik ontolojisi, toplumsal arzuyu ifade etmeye uygun kendi estetik-felsefi gelişimini başarmak için böylesine keskin bir şekilde yoğunlaşmış ve acımasızca dışlayıcı bir optik duruma gereksinim duyar.[3]

Qiu Ju'nun Öyküsü'nün daha az şok edici olmayan açılış çekimi farklı türden bir toplumsal açığa vurma olarak okunabilir. Sabırlı ve büyülenmiş bir toplumbilimsel-antropolojik gözlem yoluyla gündelik dünyanın somutluğunu ve indirgenemezliğini ortaya koyar. *Qiu Ju*'nun açılış sahnesinin kırsal Çin'deki küçük kasaba yaşamı üzerine bir belgesele görsel benzerliği hatırlanacaktır. Yukarda tartışılan, (Walter Benjamin'in fotoğrafın bir cerrahın insan bedenini kesen neşteriyken, geleneksel yağlı boya resmin bedenin etrafında devinen bir cadı doktorun eli olduğu biçimindeki ünlü gözlemini hatırlatırcasına) kameranın gündelik yaşamın fiziksel dokusuna derinlemesine nüfuz ettiği ve gerçekten düğün arabasının "içinde" geçen sahneden farklı olarak, *Qiu Ju*'nun açılış çekimi, varlığı farzedilen yokluğuna ya da daha iyisi alanın parçası olarak güvenli, dikkat çekmeyen varlığına dayanan sabit bir gizli kamerayla çekilir. İzleyicinin karşısında el değmemiş dünyayı yakalamaya çalışan güya pasif bir kamerayla sunulan tipik bir köy pazarındaki kalabalığın sürekli ve bitmeyen akışı vardır. Çekim iki dakika kadar sürer ("hiçbir şeyin olmadığı" sabit bir çekime uygun sonsuzluk), son on saniyede başlangıçta pek tanınabilir olmayan Gong Li'nin ortaya çıkmasıyla biter. Amatör bir aktrisin canlandırdığı görümcesiyle birlikte bir el arabasında yaralı kocasını taşıyan hamile bir kadın olarak gösterilen Li tamamen arka planla bütünleşir. Li sinemasal bir zum ile yakınlaşma yoluyla değil, tersine hiç farkında olunmayan tarzda gizli kameraya yaklaştığı sabırlı, neredeyse acelesiz bir uzun çekim içinde ön plana gelir. Bu arada yaşam küçük bir köyün pazar

[3] *Red Sorghun*'un daha tam bir analizi için bkz. "Ideology and Utopia in Zhang Yimou's *Red Sorghun*," Xudong Zhang, *Chinese Modernism in the Era of Reforms*, ss. 306-29.

yerindeki rahat, yavaş hareket eden, neredeyse kayıtsız kalabalığın toplanışıyla gösterildiği gibi girdap gibi döner. Bunu izleyen bir dizi yatay devinen çekim başkarakterleri kalabalığın geri kalanından ayırır ve bu noktada filmin anlatı hattı başlar. Eğer ilk çekim filmin belgesel dürtüsünün bir deklerasyonuysa, izleyen çekim de filmin melodramatik niyetini belirginleştirir. Kalabalıkla doğrudan karşı karşıya gelmenin yerini, gündelik yaşamın bir akışını tanımlayan bir taslak resim, beklenmedik durumu ve şekilsizliği içinde tasarlanmış, ancak sinemasal biçimlendirme açısından yapılandırılmış bir anlatısal yeniden üretim alır. Başka bir deyişle başkarakteri ayırmak için kullanılan sinematografik aygıt aynı zamanda onun ait olduğu ve içinden birçokları arasında biri olarak ayırt edilemez biçimde ortaya çıktığı gündelik dünyanın mozaiği içine dengeli biçimde ve hatta sıkıca yerleştirilmesi anlamına gelir.

İnsan bu tip yargısal-olmayan bir kameranın Zhang Yimou'ya Çin devletine sempatik bir ışık tutma olanağı verdiğini düşünmeye ayartılabilir, çünkü içerden çatışan ve bir arada yaşayan bir ahlaki ve kültürel değerler demeti, ancak dışarıdan da ortaya çıkan ve yeniden şekillenen toplumsal alana bir katılımcı olarak düşünülür. Bunun ışığında yerel polis, muhtar ve kentteki Kamu Güvenliği Bürosu Yöneticisi gibi ikincil karakterler yalnızca duygusuz ve soyut modern bürokrasinin organları olarak değil, bütünsel ama içsel olarak farklılaşmış, hatta parçalı bir toplumsal bütünün aracıları olarak görülmelidir. Bu bütünün değerler sistemi kendi varlığını sürdürmesini ve meşruluğunu kısmen-sosyalist Çin gündelik yaşamınının çeşitliliklerine ve özgüllüklerine borçludur.

Çin'in mevcut sosyo-politik gerçekliğine hoşgörüsüz olan ütopyan neo-liberal devrimciler için Zhang'ın filmi kesinlikle parlamenter sistemin politik işleyişlerini ve özel mülkiyeti koruyan açık yasal düzenlemelerle tamamlanan düzenli bir serbest piyasa açısından fazlasıyla durgun, karmakarışık ve çağdışı statüko için bir savunma olarak görülürdü. Zhang şuçlu olarak da görülebilir, ancak onun gerçek ya da potansiyel suçlayıcıları onun filmlerinin eski parti-devletin, onun fantastik merkezi planlarının ve toplumsal yaşama aracısız, fütursuz ve çoğu kez vahşi müdahalesinin ıslah olmamış sadık kulları için eşit derecede yıkıcı olduğu gerçeğini unuturlar. Gerçekten de bu kesinlikle hem sosyalist modernitenin plancılarında hem de şüphesiz Zhang Yimou'nun post-sosyalist Çin'in gündelik dünyasında, halktan insanlar hakkındaki filmlerinde anlatılan küresel kapitalist türdeşlik meraklılarında ortaya çıkan fantastik mutlakçılıktır. İdeolojik aşırılığa aykırı olarak onun sinemasal anlatısının görünmez toplumsal göndergesi olarak varolan yeni bir ufuk ve yeni bir kültür politikası ortaya çıkar.

Meşruiyete Karşı Yasallık

Qiu Ju'nun Öyküsü'nde insan merkezi problemin, anlatının peşinde olduğu "son"un sözcüğün yasalara uyma anlamında değil, ondan önceki, onun tarihsel ve ahlaki temelini ya da "ön-fikrini" biçimlendiren ve onun toplumsal, politik ve hatta (söylemeye cesaret edilebilirse) kültürel temelini oluşturan bir şey anlamında adalet olduğunu anlamalıdır. Çatışma ya da uzlaşmazlık eski zamana ait, kendiliğinden bir sivil toplumun (bu kavramın orijinal Hegelci-Marksist yananlamı, yani burjuva toplum unutulmamalıdır) modernleştirici bir bürokratik devletin acımasızca yasa dayatmasıyla karşı karşıya gelmesi olarak tanımlanamaz. Ne de bu tersine olarak Çin sosyalizmi tarafından (en azından 30-40 yıldır) boyun eğdirilen, modernleştirilmesi, yani özel mülkiyete dayanan yeni sosyo-ekonomik sözleşmelerin yasal detaylandırılması olarak pozitif ya da usul hukukuyla tamamlanan ticari bir toplum içine çekilmesi olanaksız olan kaotik, çağdışı bir köylü dünyası olarak da görülebilir. *Qiu Ju'nun Öyküsü*'nde yanıltıcı olan —yanılma burada anlatı yapbozunu bir araya getirmek için ipucu sağlamanın yanında dramı da oluşturur— hukuk mekanizmasına ya da daha doğrusu saf bir köylü kadının bu mekanizmayı unutmasının ve aynı şekilde modern büyük şehirde kaybolduğu sırada onun amacını kavrayamamasının komik yollarına odaklanan filmin sinemasal dramıdır. Ancak filmin dikkatli ve verimli bir okunuşu kendisini filmin ideolojinin olduğu kadar yasanın da biçimsel, araçsal usulleri ve formülleri hariç hiçbir şey hakkında olduğu yalın gözlemine dayandırmak zorunda olacaktır. *Qiu Ju'nun Öyküsü*'nde, yasal, hatta yasaya harfiyen uyma hakkında olan konu, kasıtlı olarak yasalara uymama ve aslında soyut genelliğe ve değiştirilebilirliğe karşı gelme olan kendi gerçek içeriğine hizmet eder. Zhang Yimou'nun filminde anlaşılan yasa bir yasal kodlama değildir; bu hatta ya naif bir şekilde "doğal psişe" ya da daha entelektüel kavrayışla Jacques Lacan'ın (kültürel olanı yalnızca "metaforik olarak" olsa da yasal olana geri döndüren)[4] "simgesel düzen"i açısından anlaşılan kültür de değildir. Daha ziyade Yasa burada yasa kurallarından önce gelen, teknik ya da biçimsel olmasa da, kökü bir dil —tarihsel olarak miras kalan etik dünyanın isimsiz yapısı— gibi oluşturulmuş olanda ya da bunun belirtisi olan bir şeydir.

Bu filmin uluslararası gösterimiyle, dolayısıyla da ulusötesi öbür dünyasıyla ortaya çıkan küçük ama çok önemli bir çeviri sorununu belirterek bu analize girişmeyi istiyorum (modernite olarak tercüme edilen Çin modernitesinin bütün sorunlarına çevirinin neden olduğu söylenebilir, değil mi?). Filmdeki kilit sözcük, Qiu Ju'nun elde etmeye çok kararlı olduğu ve film anlatısının etrafında

[4] Bkz. Jacques Lacan, "The Agency of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud," *Ecrits* içinde (New York: W. W. Norton, 1977), ss. 146-78.

geliştiği iki konu olan "adalet" ya da "özür"dür. İngilizce altyazılar bu kilit sözcüğü rahatça ya "adalet" ya da "özür" olarak ifade eder, bu ikisini sık sık sanki bunlar birbirinin yerine geçebilirmiş gibi değiştirir. Filmin başından sonuna Qiu Ju'nun sürekli olarak ve inatla yinelediği sözcük aslında "shuofa"dır. "Shuofa"nın anlamları ve içerimleri yasal değil, daha çok ahlakidir, kanuni sayılan değil ikna edici, otoriter değil ama iletişimi ve uzlaşmayı içeren, yargısal değil ama tanımlayıcıdır (ya da daha iyisi, anlatısaldır). Harfi harfine olduğu kadar gündelik kullanımda da "açıklamaya" benzer bir anlama yakın olan "shuo-fa" şeylerin tartışılma, hakkında konuşulma ve nihayetinde zorlama olmaksızın anlaşılma ve kabul edilme tarzı anlamına gelir. "Shuofa"nın ahlaki-kültürel anlamı şeylerin oluş tarzının, açıklanan kişiler tarafından kabul edilmesi gerektidiğir; politik-yasal düzen zımni bir anlaşmaya, şeylerin açıklandığı kişilerin verdiği onaya dayanmalıdır.

Açıkça ve önemli bir şekilde altyazılardaki İngilizce çeviri yanlış bir tercümedir, çünkü ustaca ve açık olarak "shuofa"nın çağdaş Çin bağlamı içinde ve ortalama Çinli izleyiciler tarafında "adalet" ve "özür" olarak anlaşılma yollarını "tercüme eder" —öngörür ve yakalar. Bu gözlem Çin ve Batılı toplumlar ya da "etikler" arasındaki yanlış bir karşıtlık ya da fikir ayrılığı açısından —burada devrimin ve sosyalizmin biçimlendirdiği bir halkın ahlaki-politik oluşumu için sadece bir kod olarak— "kültürel olanı" formüle etmeye yönelik her eğilimi üstlenebilir. Bu aslına uygun dilbilimsel ve pragmatik açıklamanın ışığında, Qiu Ju'nun öncelikle istediği, soyut bir genel yasanın, belediye başkanına karşı bir köylü öyküsünün göstermiş göründüğü gibi, eşit olarak ve fark gözetmeden herkese uygulanması gerektiği anlamında adalet değil, ama Qiu Ju'nun yakın çevresinin anlamlı olmayı sürdürmesi için belirlediği onun değerlerine uygun adalettir. Qiu Ju'nun çabasının yasal bir mücadele değil, ama anlam ve değer, anlama ve aslında varoluş dünyasının tutarlılığını ve bütünlüğünü korumak için bir yorumlama mücadelesi olduğunu öne sürmek akademik bir abartma olmayabilir. Onun derdi durumun düzeltilmesi için mahkemeye başvurmaktan çok, yeterli bir adalet düşüncesi ve kişisel haysiyet zorunlu, ancak yetersiz olduğu için, her şeyden önce kendisiyle barışık olmaktır.

Filmin başlıca itkisi, kendi politik meşruluğu için, ancak felsefi gerekçesi tarihsel olarak değişim değerine ve mülkiyet haklarının toplumsal figürü olarak evrensel bireye dayanan nötr soyut genelliğe dair burjuva arayışında yatan modernleştirici devletin uyguladığı "hukukun üstünlüğü" düşüncesine karşıdır. Qiu Ju'nun kocası neden bir kavgaya karışır? Bu, Mao'nun Çin'inin bir tortulaşması olarak bir yanda hükümet ve yazılı yasa ve diğer yanda da köylü kültürü, gündelik pratik ve alt tabakanın doğru ve yanlış duygusu

arasındaki gri alan olan, kırsal Çin'deki belirsiz ve üst üste binen mülkiyet haklarıyla ilgilidir. Filmin dramatik mantığının tamamen yasal olanın alanının ötesinde olması gerçeği, dramatik gerilimin yasalara bağlı bir mantık söz konusu olmaksızın gelişebileceği anlamına gelmez. Film Qiu Ju'nun alt politik yönetimin her düzeyinde ve taşra (bu nedenle de komik olmasa da gündelik çeşni) düzeyinde mücadelesini gösterirken, bütün karakterleri Qiu Ju'yu sonunda ciddiye almaya zorlayan gerçek hukuki sonuç, onun mücadelesini yerel olanın normalliğinin ve görece özerkliğinin ötesine taşıyabilme ve gerçekten bu tehditte bulunma olasılığıdır.

Bu olasılık bir komşunun Qiu Ju'nun zarar görmüş kocası Qinglai'yi yeniden tekmelenmesi durumunda bacaklarını sımsıkı tutması konusunda uyararak onunla ilgili bir espri yapmasıyla komik bir şekilde ve laf arasında belirtilir. Daha sonra Qiu Ju Pekin yolu boyunca bunu talep edecektir. Yetki duygusu ve bir köylünün en yüksek otoriteye başvurmak için Pekin'e gitme olasılığı bireyin yasaların, düzenlemelerin, yargı sürecinin ve uygun işlemlerin altında ve üstünde varolan mutlak egemen güçle çok önemli ve hayati bağlantısını gösterir.[5] Tamamen biçimsel açılardan bu, köylünün iyi ve hayırsever imparatora inancına ve imparatorluk Çin'inde popüler "İmparatora başvurma" (*gao yu zhuang*) uygulamasına bir benzerliği gösterir. Ancak Çin devriminin ve sosyalist modernitenin tarihi ve sosyo-ideolojik yoğunluğu bu inanca yeni bir öz kazandırmıştı ve ÇHC en azından teoride hâlâ Mao'nun halk demokrasisi ve proletarya diktatörlüğüne ilişkin görüşünde dolaylı olarak ifade edilen yasanın üzerinde olan egemen gücü savunuyor. Burada hem filmin komik tarzı hem de entelektüel-kuramsal karmaşıklığından sorumlu olan anlatı aygıtı vardır. Qiu Ju yasanın, işlemlerin ve kuralların normallik olarak yaygın olduğu yönetimin alt düzeyindeki bir hukuksuzluğu kavrar ve buna karşı mücadele eder. Ancak yönetimin en üst düzeyinde, yani tanımı gereği yasanın dışında ve üzerinde olan, ama kendi moral-politik yapısını belirleyen egemen güç alanında hukukun üstünlüğünü arar. Başka bir deyişle, Qiu Ju adaletin yalnızca prosedürle tanımlandığı ve pozitiflik kazandırılabilecek ahlaki öz açısından adaleti arar ve yasanın basitçe varolmadığı, yani yalnızca mutlak egemen güç anlayışının biçimlendirdiği, canlandırdığı ve aynı anda yok ettiği bir şey olarak varolduğu yerde hukuku arar. Qiu

[5] Benim buradaki egemen gücün üstün yasal doğasıyla ve bu nedenle burjuva pozitif hukukun sınırlarıyla ilgili tartışmamın esin kaynağı Carl Schmitt'in bu konudaki kendi "egemen güç istisna konusunda karar verendir" önermesi etrafından organize edilen entelektüel olarak parlak, ancak politik olarak kesin olmayan çalışmalarıdır. Söz konusu konulara Schmitt'in iki ufuk açıcı yazısı özellikle uygundur: *The Concept of Political* (çev. ve önsöz yazan George Schwab, Chicago: Chicago University Press, 1996) ve *The Crisis of Parlaimentary Democracy* (çev. Ellen Kennedy, Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

Ju'nun yinelenen yolculuklarının başarısız olmaya mahkum olmasının nedeni tam da bu yasal-felsefi akıldır.

Bu filmde ne kötü karakter vardır ne de totalitarizm koşullarında hukuksuzluğun öfkeli suçlanışı. Bu anlamda komünist rejime cepheden saldırı söz konusu değildir. Ancak film modern devlet sisteminin bütün rasyonel-yasal temelini daha derin bir düzeyde, entelektüel ve politik olarak daha ikna edici bir tarzda yargılar. Buradaki ironi üç yönlüdür. Birincisi, köylü kendi hukuk sistemini modernleştirirken yalnızca onların haklarını koruma çabasını anlamadığı için devlete ulaşamaz. İkincisi, devlet onların gerçek, sağlam bir düzeni oluşturan ve vurgulayan iyi ifade edilmemiş ahlaki ve politik kurallarını anlamayarak köylülüğe ulaşamaz. Üçüncüsü, Qui Ju'nun adalet arayışı genel, aldırışsız, yasalara harfiyen uyan bir adalet onun istediği adalet olmadığı ve onun sorununu çözmediği ve modern rasyonel toplumsal ve devlet organizasyonunun sunması gereken her şey bu olduğu için başarısız olmak zorundadır. Qiu Ju'nun, bir-dil-olmanın aslında gerektirdiği ve çoğu kez kendisini şeyleşme ve yabancılaşma olarak gösterdiği için bilinçdışının bir-dil-olma mücadelesi verdiğini netleştirdiği söylenebilir. Qiu Ju hem en aşağıyı hem de en yukarıyı hedeflediği için izleyicinin filmin başından sonuna hem eğlenmesinin hem de hayal kırıklığına uğramasının nedeni budur. Qiu Ju ya aşırı kibardır ya da çok katı yüreklidir, ya gönlü zengin ya da affetmezdir, ya çok fazla ya da çok az soru sorar. Onun inatçılığı hem filmin içinde hem de dışında herkesi çıldırtır.

Filmin dramatik ve felsefi karmaşıklığı bir bakıma *shuofa* sözcüğünün dilsel belirsizliğiyle yakalanır. "Shuo" (yani konuşmak, bahsetmek) ile "fa" (yasa, yöntem, tarz) hecelerinin birleşmesi aşağıdaki üç anlamsal (semantic) olasılığı ortaya çıkarır: A: "Yasadan bahsetmek"; B: "Bir açıklama tarzı"; ve C: "Yasa hakkında konuşmak ya da üzerine yorum yapmak". Filmin hem dramatik hem de felsefi gelişiminin "shuofa"nın anlamının A'dan C'ye doğru gelişme yollarını izlediği görülebilir: film algılanan bir adaletsizlik açısından yasayla ilgili bir soruyla başlar; hızla bir açıklama yönünde ısrarlı bir talep olmaya yönelir; film sonunda yasa ve sınırları üzerine bir yorum, bir düşünme haline gelir. Bu bir çeviri sorununun da ötesindedir, ancak tercümenin güçlüğü her zaman kendilerini anlam ve yoruma bir meydan okuma olarak telaffuz eden değer çatışması ve yaşam biçimlerinin çeşitliliği için mükemmel bir metafordur. Bu köylü kullanımının pragmatik anlamı bir yana, bu bağlamda *shuofa* sözcüğünün açık ve kesin semantik anlamını ifade etmenin neredeyse imkansız olduğu ortaya çıkar. Bir anlamda *Qiu Ju'nun Öyküsü*, *shuofa* sözcüğünün anlamını farklı gündelik durumlar ve bağlamlar içindeki kullanımlarını inceleyerek saptamaya yönelik sürekli bir

sinemasal çabadır —merhum Wittgenstein'a layık "dil kullanımlarına" ilişkin bir deneme-yanılma denemesi. Giderek kafamıza dank ederek bu bağlamlarda bir "açıklamayı" istemek daha büyük bir bağlam içinde bir şeyin ifadesi olduğu kadar henüz tanımlanmamış olarak da gerçeğin aranışını harekete geçirmektir. Bu nedenle bu filmde kadın kahramanın karşı karşıya olduğu güçlük soyut ve genel bir standart olarak anlaşılan yasal düzenden çok, çağdaş Çin'in temel ahlaki ve politik olarak kendini anlamayla mücadesi içinde gündelik yaşamın değerler sistemidir.

Filmin anlatısı içinde belirleyici çatışma kent ile kır arasındaki, biçimsel-usul hukuku ile içine biraz Çin sosyalizminin politik mirasının katıldığı köylülüğün yazılı olmayan ahlaki-etik kuralları arasındaki ve modern rasyonalite ile üstesinden gelmeye çalıştığı ve "halkın alışkanlığı", "toplumsal adet", "doğal hak" ya da "gelenek" gibi geleneksel kuralları içeren ama onlarla sınırlı olmayan yapı arasındaki karşı karşıya gelme açısından kentte yaşanır. Modernleştirici devletin bürokratik-yasalara bağlı mekanizmasının kendisini soyut ama özel, gayri-şahsi ama toplumsal olarak "sorumlu" terimler içinde göstermeye çalıştığı alan burasıdır. Özgür medyanın olmadığı yerde "kamunun görüşünün" yerini alan popüler akıl yoluyla bu çabayı okumak, drama komik dönüşün başka bir katmanını ekler. "İşçilerin ve Köylülerin Konuk Evi"nde (Workers' and Peasants' Guesthouse) yönetici olan yaşlı bir adam kendinden emin olarak ve tamamen makul bir şekilde Qiu Ju'nun davayı kazanacağını tahmin eder, çünkü kendi gözlemlerine göre hukukun üstünlüğünü desteklemedeki rolünün nadiren farkında olan hükümetin kamuoyunu ikna etmek için sıradan insanlara açık, bu kez ciddi olan ve dürüstçe yapılan birkaç davayı kaybetmeye gereksinimi vardır. Ancak Qiu Ju'nun davayı kaybetmesi gerçeği yalnızca hükümetin aslında geleneksel aklın beklediğinden çok daha açık ve ciddi olduğunu gösterir. Hükümet, Qiu Ju'ya sempati duymasına rağmen —bu sempatiyi Kamu Güvenliği Bürosu Müdürü somutlaştırır— yasal prosedürden başka bir şey yapamaz. Bu kez yasal sistem adeta memur kesiminin, kişisel duyarlılıkların ve ahlaki eğilimlerin devreye girmesinden bağımsız olarak kendi akışını sürdürmeye kararlı görünür.

Ancak gerçek etik ve ahlaki anlamda sorunun çözümüne yalnızca köy yaşamının parametreleri içinde ulaşılabilir. Eğer Qiu Ju'nun "adalet" arayışında duygusal bir dönüm noktası varsa, bu köy muhtarının yılbaşı arifesinde Qiu Ju'yu ve bebeğini koruduğu andır. Köy muhtarı için bu bir dost ve yaşlı köylü olarak yapılacak tek doğru harekettir. Bu konu kendisi ile Qiu Ju arasındaki süren yasal ihtilafla ilişkili değildir. Gündelik yaşamın değer sistemi içinde deyim yerindeyse bu uyum anı aynı zamanda yasal çerçevenin

dışında bir anlatı çözümü sağlar. Yılbaşı, tıpkı erkek bebeğin doğumu gibi, yalnızca bir tesadüf değildir. Çünkü festival ve Qiu Ju'nun bebeğinin doğumu topluluğu, karşılıklı bağlılığı ve yeniden doğumu vurgular. Ancak filmin sonu yine de çatışmanın eksik olmadığı bir uyumdur —kırsal topluluk içindeki "modern-öncesi" uyum ile modern pozitivist rasyonalitenin yayılması arasındaki çatışma; başka bir deyişle yasadan önce gelen kültürel olarak yerleşmiş adalet anlayışı ile zorunlu olarak soyut, aşırı derecede kodlanmış düzeyde yasanın modern uygulanışı arasındaki çatışma. Bu genel ideolojik ya da daha ziyade kültürel-politik çerçeve içinde, bu hatalı dava temel çelişkileri, farklı değer, kültür ve toplumsal davranış sistemlerinin çatışmasını ve bir arada yaşamasını modernist stilde değil, belgesel tarzda bir trajedi olarak değil bir komedi biçiminde harekete geçirir.

Bu kuşkusuz kullanım değerinin dünyası ile değişim değerinin dünyasının tarihsel çatışmasına bakmanın başka bir yoludur. Bu genişleyen yarığın ışığında köylünün adalet anlayışı, filmde anladığımız kadarıyla, aynı anda hem Yasa'dan daha az sıkı ve katı hem de daha yüksek, yani daha içselleştirilmiş bir otoriteden cezalandırmayı gerektirdiği için Yasa'dan daha talepkar ve inatçıdır. Bu nedenle Qiu Ju gibi insanlar için sorun sistemin modern ya da yeterince modern olmaması değil, soyut, özerk, gayri şahsi ya da "tarafsız" bir tarzda aşırı modern olması ve böylece kendisini onların gündelik yaşamlarının somut, ama ifade edilmemiş değerler sisteminden ayırmakla tehdit etmesidir.

Köy muhtarına iki hafta hapis cezası veren son hükmün gecikerek verildiği ve yeni tıbbi kanıta —kırılmış kaburgaları gösteren ve sivil bir anlaşmazlığı "cezayı gerektiren saldırı" düzeyine yükselten röntgen filmine— dayandığı hatırlanmalıdır. Bu yeni yasal kanıt parçasının ortaya çıkışının zamanlaması daha kötü olamaz. Gerçekten bu en azından o zamana kadar uzlaşmış köy topluluğunun bakış açısından komik görünür. Röntgen filmi iki dil sistemi arasındaki ayrım olarak yasal ile meşru arasındaki felsefi farklılığın —kendi içinde bir metafor değilse de— garip hatırlatıcısı olduğunu kanıtlar. Negatif bir görüntü ve izole, "daha derin" ve soyut bir gerçeğin ayna-imgesi olan röntgen filmi teknolojinin ve yasal prosedürün pozitivist dilini konuşur, ancak bu hâlâ teknoloji-öncesi, yasalara uyma-öncesi dünyada yaşayan insanlar olan köylüler için görünmez ve anlaşılamaz bir dildir. Köylülerin yaşam dünyasından neredeyse tamamen bağımsız ve onun dışında olan bir mantıktaki ve bir alandaki bir durumu kaydeder. Köylünün soyut ve pozitif hukukun dünyasına katılabilmesinin tek yolu, pazar yerinde yaşlı adamın dava peşinde koşan ve okuması-yazması olmayan köylülere "kalemini ödünç vermesi" gibi, dilsel şaklabanlık ve kültürel pastiştir. Hepsi de köyün muhtarıyla kavgası sırasında bacaklarının arasına tekme yiyen Qing-

lai ile ilişkili olan "ulusal doğum kontrolü politikasının tümden ihlali", "kasten adam öldürme" ve "yasanın tüm gücüyle cezalandırılması gerekir" türünden eğlendirici biçimde abartılı, ancak ölümcül düzeyde kesin yasal-bürokratik şaklabanlıklar, soyut yasa maddeleri ile bu maddelerde kendilerinin temsilini bulamayan köylülerin yaşadığı gündelik dünya arasındaki komik ama saçma farklılığı yakalar.

Yineleme ve Biriciklik: Gündelik Yaşamın Kendini Onaylaması ve Halkın Egemenliği Üzerine İlave Düşünceler

Modern bir toplumun herkese vaat ettiği ve bir zamanlar uzak ve erişilmez olan yasa ve adalet sonunda bu köylü kadına ulaşır, ancak verdiği, kadının ilk planda istediğinin tersidir. Çin Halk Cumhuriyeti'nden herhangi bir şeyi alışkanlıkla ve zorunlu olarak ya net bir şekilde hükümet-yanlısı ya da hükümet-karşıtı olarak okuyanlar anlaşılabilir bir düzeyde şaşırırlar ve hayal kırıklığına uğrarlar. Onlar Zhang Yimou'nun bu filminin süren komünist devlet için, onun himayesi altında ona normallik atfederek yüzsüz bir özür mü olduğuna, yoksa tersine Qiu Ju'nun öyküsündeki beklenmedik dönüşlerin aslında günümüzdeki Çin'de işbaşında olan güçlerin karmaşık, ama yine de tanımlanması gereken birleşimini mi gösterdiğine karar vermeye çalışmada yalnız değildirler. Ancak az sayıda insan bugünkü Çin'de bağımsız, gayrı şahsi yasal(ara bağlı) prosedür ile Qiu Ju gibi insanların gerçekten yararına olanlar ve olmayanlar arasında bir çelişki olduğundan şüphe edebilir. O halde net olan, yasal anlamda adalet bu filmde amaç değildir.

Bunun ışığında, kadın kahramanın "bir açıklama bulma" arzusu çağdaş Çin'de olup bitenlere dayalı sosyo-entelektüel anlam arayışının bir alegorisi olarak görülmelidir. Bu nedenle filmin kritik yanı filmin Çin'de hukukun üstünlüğü durumunun gelişmemişliğini ortaya koyması değildir. Aslında film post-sosyalist bir toplumda modern bir yasal yapının biraz hızlı uygulanmasına tamamen olumlu ya da en azından anlayan bir gözle bakar. Kritik ve tahrik edici olan, daha ziyade filmin kendi dramatik yoğunluğunu doğrudan yasal olan ile politik olan arasındaki yapısal yarığa yerleştirme tarzıdır. Politik olan artık parti politikası anlamına gelen dar sınırlar içinde değildir, aynı zamanda özel bir yaşam biçimine dayanan değer yargısından, o yaşam biçimini haklı göstermeye ve savunmaya yönelik ahlaki cesaret ve kararlılığa kadar yayılır.

Görünmez olan ve ifade edilmeyen çerçeve yasal ve yasalara harfiyen uyan düzenden önce gelir, ancak düzenin gerçek temelini oluşturur. Bu çerçeve Qiu Ju'nun yasa-öncesi ile yasal düzenler arasındaki, onun evrenine hükmeden yazılı olmayan hukuk ile modern bir toplumun pürüzsüz ama soyut işlev görmesini garantileyen özenle hazırlanmış ve gayrı şahsi kurallar ve yasalar arasındaki soyut ya da

biçimsel bir eşitliği inatla reddetmesi biçiminde yükselen para toplumunda ısrar eder. Bu çerçeve yasalara uyma anlamında yerini bulan adalet ile değil, kökleri bir köylü topluluğunun (genelliğinde değil) biricikliğinde olan "doğal hak" açısından "doğru ve yanlış'" ile ilgilidir.

Filmin başlarındaki bir olayda Qiu Ju'nun kocası öfkeyle "köy muhtarını hizaya getirecek biri olacaktır" der ve bu ifade İngilizce altyazılarda yine tamamen yanlış bir şekilde "adalet yerini bulucak" biçiminde tercüme edilir. Bu çelişen yorumların ışığında, *Qiu Ju*'nun merkezi çatışmasının nihai mesajı pozitivist bir hukuk anlayışının, yazılı olmayan yasa olarak onların gündelik yaşamlarının dünyasına hükmeden ve onların ahlaki ve politik davranışlarını biçimlendiren bir adalet (ve eşitlik) anlayışını sürdüren Çin köylülerine yabancı olduğudur. Bu yazılı olmayan yasa modern yasal-toplumsal-politik yapının simgesel düzeni içinde kendi ifadesini kolayca bulamaz, ancak bir biçimde dönüştürülebilir ve ütopyan kolektiflik idealizminin uygun bir biçimi olarak modernin dünyası içinde geçerlik kazanabilir. Qiu Ju filmin sonunda hâlâ mutlu değildir. Yalnızca yasal ile meşru arasındaki ayrımla ima edilen sosyo-ahlaki çatlak bir kez toplumsal açıdan ifade edildiğinde, o bir daha asla mutlu olmayacaktır. Ancak Zhang Yimou'nun filminin bu son iması, buradaki özne burjuva bir birey olmadığı, bir kolektif tarafından oluşturulduğu ve onun içinde yer aldığı sürece "mutluluğun imkansız oluşu bile gerçekten sorun değildir" gibi görünür. Daha büyük bir toplumsal varoluşla dünyada-varolmak Qiu Ju'nun karşı karşıya olduğu yaşam durumunu değiştirmez, ancak halkın egemenliği anlayışının varlığı ve yaşaması dünyaya yaklaşma, onu anlama ve hatta dönüştürme tarzlarını değiştirebilir.

Zhang Yimou'ya göre çağdaş Çin'in sosyolojik gerçekliği, tıpkı Qiu Ju'nun zihinsel dünyası gibi, sadece vardır. O halde temsil edilen, daha ziyade temsil edilemez bir şey, soyut "simgesel" anlamda aracılığı reddeden, ancak kendi ifadesini anlatı ve dışavurumun farklı bir mantığı yoluyla talep eden bir şeydir. Bunun yineleme ve dolaysızlığın, biricikliğin ve onun bastırılamaz geri dönüşünün mantığı olduğunu öne sürmek isterdim. Zhang Yimou'nun bu anlatı mantığına yaklaşımı trajediden çok komedinin mantığıdır. Ancak bunu yaparken o açık bir biçimde Çin devlet biçiminin ve köylü dünyasının, haklılıkları ("shuofa"ları) kendi içsel farklılıklarından, çelişkilerinden, eşit olmayışlarından ve sürekli birbirleriyle müzakere halinde olmalarından gelen gerçekten mevcut yaşam biçimleri olarak görülmelerini gerektiğini belirtir. Karma üretim tarzı ve onun üst üste binen toplumsal, ideolojik ve ahlaki düzenlerine ilişkin böylesi bir algı politik ve ticari simgelerin nadiren bir arada oluşuyla netleştirilir. Bir örnek Qiu Ju'nun kaldığı ve "İşçilerin ve Köylülerin Konuk Evi" (*gongnong lüshe*) adlı "kasabadaki en ucuz oteldir". Bu görüntü kendi apaçık ve ironik anakronizmi içinde fazla dikkat çekmez, çünkü sakince ve

utangaç olmayan bir şekilde tipik bir "Yeni Moda Salon"un (*xinchao fawu*) hemen yanında bulunur. Bir arada olmanın bu "düz" modeli, yalnızca işlememesi yoluyla işleyen bir tür "derinlik" modeliyle ikiye katlanır: bütünüyle kafası karışık halde caddede dolaşırlarken Qiu Ju ile yengesine iyi niyetli insanlar tarafından "bir kentli gibi giyinmeleri" söylenir, böylece kazıklanıp soyulmaktan kurtulacaklardır ve bu da köylü giysilerini moda kentli giysilerle gizlemeleri anlamına gelir. Ancak eskilerin üzerinde yeni giysilerle mağazadan çıktıklarında, daha bir kentli gibi görünmezler, ama sadece Ernst Bloch'un ünlü deyişiyle "ahenksiz çağdaşlık"ın daha fazla katmanına sahip görünürler.[6]

Qiu Ju'nun bir açıklama arayışıyla yaptığı çok sayıda yolculuk yineleme gibi görünebilir. Ancak yinelemenin fikrin kodlanmamış ve bu nedenle dil-öncesi bir şey olarak şaşırtıcı dolaysızlıkla sunulan gelişimine yardım eden çok etkili bir anlatı aygıtı olduğu söylenebilir. Her müzakere, aracılık ya da çatışma raundu bir olası çözümü bertaraf eder ve kabul etmeme yoluyla filmin bir açıklama olarak "şeylerin isimsiz tarzına" odaklanmasını keskinleştirir. İlk devre dışı kalan para ya da maddi tazminattır, çünkü Qiu Ju köy muhtarının alçaltıcı bir tarzda ödediği tazminatı reddeder. Bunu köy polisinin yaptığı bir tür kültüre dayalı rasyonalize etme çabaları fikri izler. Polisin Qiu Ju'ya verdiği bir tür rüşvet olan hediye (iki kutu kek) polisin sosyo-politik ve bürokratik işlevselliğinin gerektirdiği yasalara bağlı olma düşüncesinin temelini oluşturan ortak akla dikkat çekmenin komik ama dokunaklı bir yoludur. İki çözüm de işe yaramaz. Qiu Ju'nun azimle "açıklamanın" peşine düşmesindeki son kaza, daha önce tartıştığımız gibi, modern yasal sistemin kendisidir.

Gerçekten, bir anlatı tasarımı olan yineleme felsefi ya da Roman Ingarden'in sözcüğün, sözdiziminin ve anlamın tabakalarının ötesindeki "temsil edilen kendilikleri" kucaklayan sanat yapıtının ontolojik ya da metafizik katmanı olarak teşhis ettiği[7] bir şeyi akla getirmek için kendi katı, biçimsel ritmini kırmış görünür. Filmin özel olanın lehine genel ve soyut olanı reddetme eğiliminin ışığında, yineleme henüz tanımlanmamış ve tanımlanamaz bir niteliğin kendini iddia etmesi değilse de kendini onaylamasının hizmetindeki bir anlatı aygıtıdır.

Difference and Repetition'da (*Farklılık ve Yineleme*) Gilles Deleuze, yinelemeye aynılığın gelişen, kendini-farklılaştıran, çok yönlü, onaylayıcı ve üretken dinamizmine olanak sağlayan olarak eşsiz bir görü sağlar. Şunları yazar:

---

[6] Bkz. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, çev. Neveille and Stephen Plaice (Berkeley, CA: University of California Press, 1990), Bölüm II ve özellikle ss. 97-116.

[7] Bkz. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, çev. George G. Grabowicz (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973).

> Yinelemek belirli bir tarzda, ama eşiti yada eşdeğeri olmayan eşsiz veya biricik bir şeyle ilişki içinde davranmaktır. Ve belki de dışsal tutum düzeyinde bu yineleme, kendi payına, onu canlandıran daha gizli bir titreşimi, biricik içindeki daha derin, içsel yinelemeyi yansıtır.[8]

Kendi kuramı ile Bergson'un, Nietzsche'nin ve Spinoza'nın konuları arasında kavramsal ve kategorik bağlantıları yeniden oluşturan Deleuze, kendi dönemlerimiz ile onların tarih-önceleri arasındaki çok önemli tarihsel, politik olduğu kadar felsefi de olan karşılıklı uygunluğu görmemize olanak sağlar. Deleuze'a göre onlar modern, kapitalist toplumun kendi "ebedi geri dönüşü" içinde devamsız devamlılığını biçimlendirirler. Burada, baş döndürücü bir yükseklikte, ama tarihe keskin referanslarla Deleuze geçmişin, üstesinden gelinmişin, fazlalığın ve bastırılmış ile prematürün tortularının her zaman ilk olarak mitoloji ve metafizik (Kültür) adına; daha sonra da rasyonellik ve modern (Tarih) adına boş yere düzenlemeye, resmileştirmeye ve genelleştirmeye çalıştığımız zaman deneyimin parçası olduğunu gösterir. Qiu Ju'nun ışığında, Deleuze bütün kimliklerin ve yaşam biçimlerinin bütün arzular, fanteziler ve doyurulmamış istekler gibi, iyi adına evrensel tarihin çöp tenekesi içinde mutlu bir biçimde "olumsuzlanmak", yok olmak yerine her zaman kendilerini tatmin ve iddia etmeleri için kılık değiştirerek geri döndüklerini göstermeye çalışır. O kimliklerin ve yaşam biçimlerinin azgınlıkları içinde eşsiz politik doğa kendini yineleme aracılığıyla gösterir. Ve Deleuze'un ışığında, Wan ailesinin davasının öyküsü kendini onaylamanın, kendi "ebedi geri dönüşünün" arayışındaki bir tarihsel ve politik olarak biçimlenmiş yaşam biçiminin bir öyküsüdür. *Qiu Ju'nun Öyküsü*'nde köylü adaletin peşine düştüğü her defasında evine eli boş döner, hayal kırıklığı ve dehşet içindeki izleyici o amorf anlayışın anlamına ve imkansızın olabilirliğini anlamaya bir adım daha yaklaşır. Qiu Ju'nun tarafında her yineleme varolmayan, genel ve birbirinin yerini alabilir adına kodlanan bir sistem olarak dünya düzeninin yok ya da inkar ettiği bir şeyin onaylanışıdır; ancak bu, modern rasyonalitenin biçimsel kurumlarının ötesindeki daha büyük bir bağlamla titreşen somut ve biricik bir şeydir. Edebi bir anlamda Zhang Yimou'nun filmindeki yineleme "yasayı sorgulayan bir ihlaldir, daha derin ve daha sanatsal bir gerçekliğin lehine yasanın hükmi ve genel karakterini suçlar."[9] Her yineleme somut bir yaşam biçiminin biricikliği olan "yinelenemez olanı yinelemektir." Bu nedenle Qiu Ju'nun yaptığı her yolculuk yalnızca bir öncekine bir tane daha eklemesini yapmayacak, ama Deleuze'un belirttiği gibi, "(ilk kezi) n'ci kuvvete taşıyacaktır."[10]

---

[8] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), s. 1.
[9] Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 3.
[10] Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 9.

Zhang Yimou'nun bu filmindeki yineleme ve biricikliğin diyalektiğinin anlatısal-sinemasal ifadesi (Çin köylülüğünün ya da Çinliliğin) yalnızca ahlaki, kültürel bir özün(ün) ifadesi olarak düşünülmemelidir. Bu daha ziyade, eleştirel düşüncenin önünde açık hale gelen Çin'in süren sosyo-ekonomik değişiminin —ve bu değişimin emredici, kuralcı "evrensel" ile gizli ya da açık uyuşmazlığı ve çatışmasının— tarihselliğidir. Bu emredici ve kuralcı evrensel, hâlâ burjuva özneye — özel mülkiyete, sözleşmeye dayalı rasyonelliğe, hukukun üstünlüğüne, evrensel haklara ve değişim değerinin politik ontolojisine— ilişkin Avrupa-Amerika tarihine özgü terimlerle tanımlandığı sürece, Qiu Ju'nun öyküsü orta-sınıfın dışa kapalı, ahlaki-politik benlik anlayışının ötesinde doğal bir tarihi oluşturan çeşitli gelenekler arasında kendi kültürel ve politik meşruiyetini müzakere eden bir yaşam biçiminin kolektif bir alegorisi olarak okunmak zorundadır.

Özenli bir Marksist görüş olan doğal tarih (*Natugeschichte*) metafizik ya da mitolojik anlamda "öz" ya da "oluş" olmayan, ama "oluş ve yokoluşun (tarihsel) sürecinden ortaya çıkanı" içeren ve kavrayan "köken" olan bir "özü" arar.[11] Benjamin'in belirttiği gibi "özgün olan hiçbir zaman olgusal olanın çıplak ve açık varoluşu içinde ortaya çıkmaz; onun ritmi yalnızca ikili bir kavrayış için açıktır":

> Bir yandan bir restorasyon ve yeniden kurma süreci olarak, ancak diğer yandan da ve kesinlikle bu yüzden kusurlu ve eksik bir şey olarak kabul edilmeye gereksinim duyar. Her özgün olguda biçimin bir kararlılığı gerçekleşir; burada bir fikir kendi tarihinin bütünlüğü içinde tam olarak gerçekleştiği ortaya çıkana dek sürekli olarak tarihsel dünyayla karşı karşıya gelir....Felsefi tefekkürün ilkeleri kökene içkin olan diyalektik içinde kaydedilir. Bu diyalektik bütün temellerde birbirlerini koşullayan biricikliği ve yinelemeyi gösterir.[12]

Bunun ışığında, basit bir köylü kadının bir "açıklamanın" peşine düşmesinin, reformlar yapılan Çin'in toplumsal-yasal dokusundan çok, Çin modernitesinin ideolojik varsayımlarının temelinde yatan evrensel rasyonalite ve hukukun dokunulamaz kodlamalarını aydınlattığı ve sorguladığı sonucuna varabiliriz. Qiu Ju'nun çabalarının yerel değil evrensel olduğuna dair bastırılamaz duygu, onu tam olarak tatmin edecek bir çözümün baştan sona dönüşmüş bir toplumsal sistem için çağrı olmak zorunda olduğunun bir hatırlatıcısı ya da onaylanışı olarak işlev görebilir.

---

[11] Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (Londra.: Verso, 1977), s. 47.

[12] Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, ss. 45-6.

11

Devrim Sinemaları: 1920'lerde Sovyetler Birliği, 1960'larda Küba
Michael Chanan

Yapısal Koşullar

1920'lerdeki Sovyet sineması ile 1960'lardaki Küba sineması arasında karşılaştırma yapmanın çekiciliği, yalnızca bu ülkelerin, ikisinin de sinemaya büyük önem verilen iki komünist devrimin ilk on yılları oldukları için değil, aynı zamanda ürettikleri sinemalar iki örnekte de politikanın ve estetiğin öncülüğünde radikal ve deneysel ve bu nedenle de dünya sineması tarihinde önemli hareketler oldukları için ortaya çıkar. Küba devrimi 1959'da iktidarı aldığında ve devrimciler davalarını desteklemesi için hemen bir sinema enstitüsü kurduğunda, sinema hayli popülerdi ve eğlencenin toy (aynı zamanda sessiz) biçimi olduğu 1917 Devrimi'nden sonraki Rusya'dan çok farklı bir durumdaydı. 1917'de hâlâ oluşum halinde olan ve hızla zemin kazansa da henüz hegemonik olmayan sinema kırk yıl sonra yalnızca hem Doğu'da hem de Batı'da kitle kültürünün en evrensel biçimi değildi, aynı zamanda artık dünyanın neredeyse her yerinde Hollywood'un egemenliği altındaydı. Gerçekten 1920'li yıllar Avrupa'da birkaç ulusal sinemanın ortaya çıkışına tanıklık etmişti ve bunlar Hollywood modellerine karşı seçenekleri temsil ediyorlardı ve bunlardan en güçlü olanı aslında Sovyet sinemasıydı. 1950'lerde Küba kendisine ait bir sinema endüstrisini ayakta tutması beklenmeyen küçük bir ülke olarak çok farklı bir durumdaydı. Küba sadece Meksika sinema endüstrisinin ileri karakoluydu ve ara sıra egzotik mekanlar arayan Hollywood filmlerine ev sahipliği yapıyordu. Bu nedenle onlar arasındaki karşılaştırmanın sinema ile devrimci sosyalizm arasındaki ilişkiye dair anlayışımız için önemli içerimleri vardır, çünkü iki örnekte de sinema kendisini hemen kültür politikasının merkezinde bulmuş ve kendisine henüz yıkılmış olan eski rejimin sınıfsal bölünmelerinin, en azından teoride, üstesinden gelme kapasitesi olan deneysel bir sanat formu olarak bakılmasına olanak sağlayan devrimci sürecin coşkusuyla dolmuştur.

İki ülkede de yönetmenler genç bir entelejensiyaya mensupturlar; birkaç istisnayla onların yeni rejime politik bağlılıkları kesindi ve Marksizmin (göreceğimiz gibi farklı Marksizmler olsa da) onların düşünceleri üzerinde büyük bir etkisi vardı. İki durumda da sinemanın devrimci bir politik kültürün desteklenmesinde çok önemli bir rolünün olduğu iddia edildi; sinema, endüstricilerin ellerine bırakılama-

yacak en önemli ideolojik silahtı. Ancak aynı zamanda da endüstriyel bir eğlence biçiminden ve kitlesel propaganda aracından başka ve daha fazlası olarak görüldü: sinema 20. yüzyılın gerçek sanat formunun durumunu, çağdaş sanatçıların yeni nesli için bir mıknatıs olmayı arzuladı. İki durumda da yönetmenler diyalektik düşünceye öncülük ettikleri için, sonuçta ortaya herhangi bir kaynaktan kendi dönemlerinin en önemli filmlerinden bazılarını üreten bireysel ve kolektif itkiler arasında hayli yaratıcı bir gerilim çıktı. Nasıl Eisenstein'ın, Vertov'un, Pudovkin'in, Dovzhenko'nun vd. adları 1920'lerde modernist bir politik sinemanın yaratımından ayrı düşünülemiyorsa, Alea'nın, Alvarez'in, Solás'ın ve diğerlerinin adları da, aralarından biri olan Julio García Espinosa'nın 1969 tarihli bir manifestoda "kusurlu sinema"[1] dediği radikal politik filmin yeni tarzından ayrı düşünülemez. Ancak bu gerilim, kolektif değerler ile bireysel yaratıcılık arasındaki çekişme iki devrimde farklı bir şekilde rol oynayacaktı.

Toplumbilimci George Huaco haksız yere unutulmuş olduğu görünen bir kitapta 1920'lerde Alman Dışavurumculuğu ve Sovyet Etkileyici Gerçekçiliği ya da daha sonra İtalyan Yeni-Gerçekçiliği veya Fransız Yeni Dalgası gibi önemli sinema hareketlerinin ortaya çıkması için belirli yapısal koşulların gerekli olduğunu öne sürdü.[2] Aynı düşünceler aşağıda tartışacağımız bazı koşullarla Küba'daki "kusurlu sinema"ya uygulanır. Bu sinema hareketlerinin her biri belirli toplumsal kaynakların ve örgütlenme tarzlarının bir araya gelmesine, elverişli bir politik ve ideolojik ortama ve onları biçimlendiren özel sanatsal geleneklere bağlıydılar. Bu koşullar klasik Marksizm şeması içinde ya altyapıya ya da üstyapıya ait olsa da, Huaco karşılanması gereken dört temel koşulun olduğunu söyler. Birincisi, gerekli teknik ve endüstriyel altyapının ve ikincisi, yönetmenlerin, görüntü yönetmenlerinin, kurgucuların ve oyuncuların da içinde yer aldığı eğitilmiş bir personel kadrosunun olması zorunludur. Üçüncüsü, hareketin ideolojisine yardımcı olan bir örgütlenme tarzının olması gerekir ve dördüncüsü, politik rejim filmlerin hem ideolojisine hem de tarzına hoşgörülü ya da onlardan yana olmalıdır. Küba'da son iki koşul başlangıçta Sovyetler Birliği'nde olduğundan çok daha hızlı bir şekilde karşılandı.

[1] Kusurlu sinema üzerine bir tartışma için bkz. Michael Chanan, *Cuban Cinema* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2004), s. 13. Bu düşünceler Küba ile sınırlı değildi. Kusurlu sinema "Üçüncü Sinema"nın kuzenidir —ne Hollywood tür filmlerinin ne de taklitlerinin (Birinci Sinema) ne de Avrupa auteur sineması geleneğinin (İkinci Sinema), ama Arjantin'de Solanas ve Getino'nun savunduğu muhalif ve militan sinemanın kuzeni. Bkz. Michael Chanan, "The Changing Geography of Third Cinema," *Screen*, vol. 38, no. 4 (1997), ss. 372-88; ve www.mchanan.dial.pipex.com.

[2] Geoge A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York & Londra: Basic Boks, 1965).

İki ülkede de ilk zorunluluk sinemayı gerçek ya da olması yakın çöküşten kurtarmaktı. Sovyetler Birliği'nde sinema endüstrisi Bolşeviklere açık düşmanlık gösterdi ve birçok yapımcı yanlarına teçhizatlarını da alarak ülkeyi terk etti ve sadece sorunları daha da içinden çıkılmaz hale getiren 1919'daki millileştirme kararnamesinin nedenlerinden biri oldu. Benzer durumlar Küba'da da yaşandı. Diktatör Batista ülkeden kaçarken sinema sektöründe önde gelen kişiler onun arkasından gittiler ve onların mülkiyetine el koymak için yeni Küba sinema endüstrisi ICAIC —*Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos* (Küba Sinema Sanatı ve Endüstrisi Enstitüsü)— kuruldu. Ancak bu, yeni rejimin kültürel alandaki ilk kararnamesi olsa da, kararname metninin yakından incelenmesi, eğilimlerinde sosyalist olduğu henüz açıkça bilinmeyen Geçici Hükümet'in arkasında duran devrimci öncünün üyeleri olan metnin yazarlarının politikasıyla, düşünceleriyle ve niyetleriyle ilgili çok şeyi ortaya koyar. Bununla birlikte bu, kendisiyle ne yapacağını bilmeden bir film stüdyosuna el koyan bir hükümetin geçireceği türden bir yasa değildi; bu metin Küba'da o zamana kadar bağımsız bir sinema endüstrisinin gelişimini engellemiş güçlerin karakterine dair net bir anlayışı sergiledi ve gelecekte o güçlerden kurtulabilecek bir endüstriyi kurmak için bu yapının bir analizini gerektirdi. Bu da iki devrimci hareket arasındaki belirgin bir farklılığı gösterir; Küba devrimi çok sonradan olmanın çelişkili avantajına sahipti, çünkü sinemanın daha sonraki gelişimi Hollywood'un kendi hegemonyasını uygulaması yoluyla ulusötesi egemenlik ve kontrol biçimlerini çok netleştirmişti.

Başka bir farklılık yeni teknik kadrolara duyulan açık gereksinime zıt yaklaşımlarda görülür. Bolşevikler hemen bir (dünyada ilk) sinema okulu kurarken, Kübalılar bir sinema okulunu kendi olanaklarının ötesinde gördüler ve bunun yerine bir kurum içi çıraklık sistemini tercih ettiler (San Antonio de Los Baños'taki ünlü sinema okulu devrimden 25 yıl sonra kuruldu). Ancak bu yaklaşım teknik bir eğitimden daha fazlasını sağladı. İki ülkede de, hem ideolojik hem de maddi nedenlerle devrimin ilk yıllarında haber filmi ve belgesel uygun görüldü —Sovyet Devrimi'nin ilk yıllarında iç savaş ve silahlı yabancı müdahale koşulları pratik olarak başka bir film yapımı türünü olanaksız hale getirdi. Küba'da ICAIC bütün yeni acemilerin öykülü/kurmaca film yapmadan önce haber filmi ve belgesel departmanlarından geçtiği bir sistemi geliştirdi (onların sonraki filmlerini besleyecek olan hızla değişen bir gerçeklikle doğrudan karşılaşmalarında çok önemli bir eğitimdi bu).

Sovyetler Birliği'nde sinema politikasının kurucu ilkeleri Kültür Komiseri Lunaçarski aracılığıyla Lenin tarafından ortaya kondu. Eğer Lenin, Lunaçarski'ye "bütün sanatlar arasında bizim

için en önemlisi sinemadır" dediyse, bunun başlıca nedenlerinden biri, sinemanın büyük propaganda değerinin canlı bir tanımlanışıyla birlikte çok geniş ve büyük ölçüde okur-yazar olmayan bir nüfusa erişme yeteneğiydi. Ülke çok büyüktü ve heterojendi, insanlar düzinelerce farklı dil ve lehçe konuşuyordu; sinema onları sosyalist devletin temel ilkelerine göre eğitme işi için harika bir araçtı. Aynı zamanda ve zorunlu olarak bundan daha da fazlasıydı. Sinema burada izlenen kamusal alanın, politik yaşamın temelini oluşturan tarihsel olarak varolan dünyaya dair ortak bilgi alanının dönüştürülmesine katılır; başka her yerde olduğu gibi özne ve araç, kaynak ve etki, aygıt ve katalizör olarak sinema bu dönüşümü hem yansıtır hem de destekler. Gerçekten de bu özellik Vertov'u ilk dönem haber filminin parçalı görüntülerinin ötesine geçmeye cesaretlendiren unsurlardan biriydi. Yetersiz teknik kaynaklarla ve kıt ham film desteğiyle çalışmaya başlayan Vertov farklı kaynaklardan iç savaş görüntülerini birleştirmeye —"mücadelenin, krizin, felaketin, zaferin parçalarını" tek bir tanımlama içinde[3]— onları organize etmeye ve *agitki* (klasik ajitpropun [ajitasyon propaganda] klasik biçimlerinde biri olan komünist düşüncelerin ve sloganların kısa ajitatif illüstrasyonlarını) oluşturmak için basit yazılar eklemeye girişti. İkinci haber filmi serisi *Kino-Pravda* (Sine-Gerçek) 1922'de başladı, daha akıcı ve dinamik bir sinema dili yaratmak için sürekli bir girişim haline geldi. Toplumsal gerçekliğe ayak uydurmanın aciliyeti içinde, her haber filmi bir öncekinden farklıydı. Daha sonradan Vertov "kurgu sistemi değişti" diye yazdı:

> Film çekme işlemine yaklaşım değişti. Yazıların niteliği ve onların kullanılma tarzı değişti....Her gün insan yeni bir şeyler keşfetmek zorundaydı. Öğrenilecek hiç kimse yoktu. Bilinmeyen bir zemini inceliyorduk. Keşfediyor ve deneme yapıyorduk.[4]

Bu alışılmamış laboratuarda, "yavaşça ama kesinlikle sinema dilinin alfabesi oluşturuldu" ve böylece Kuleshov tarafından sistematik olarak incelenen montajın ilkeleri ortaya çıktı ve bunlar Eisenstein, Pudovkin ve diğerleri tarafından farklı yönlerde geliştirildi.

Kısacası, Lenin sinema için gündemi belirlediyse de, zorlayıcı zemin toplumun bütünlüğünün her şeyi her yönüyle düşünmeyi içeren yeni bir tarzından başka bir şey olmayan Devrimin kendisiydi. Eski düzenin yıkılması bütün sanatlarda eski geleneklere karşı çıkmaya, deneme yapmaya ve yeniden değerlendirmeye olanak sağladı ve sanatçılar her alanda burjuva fikirleri reddetmek ve yeni bir proleter kültürünü oluşturmak gerektiğini öne sürdüler. Yaratıcılığı, di-

[3] Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford: Oxford University Press, 1974), s. 52.

[4] Dziga Vertov'dan aktaran Masha Enzensberger, "Dziga Vertov," *Screen Reader 1, Cinema/Ideology/Politics* (SEFT, 1977), s. 395.

namik potansiyeli ve burjuva estetiğinin kurallarıyla sınırlanmamış oluşu nedeniyle sinemaya büyük umutlar bağlandı. Kısa yaşamında bu noktada ilk kez sinema entelektüeller, politikacılar ve benzer biçimde sanatçılar tarafından ciddiye alındı. O dönemin toplumsal ve ekonomik pragmatizmine, sanatsal deneme yapmaya ve tartışmanın filizlenmesine olanak sağlayan önemli sanatsal hoşgörü eşlik etti ve Vertov yöntemlerini ve fikirlerini ait olduğu avangard içindeki eleştirel akımlarla yakın diyalog içinde geliştirdi; Vertov "sanat, tarihsel mücadeleyi yansıtan bir ayna değil, bu mücadelede silahtır"[5] diyen şair Mayakovsky'in başını çektiği Rus Fütürizminin devrimci kanadı olan *Lef* grubuna ve sanat yapıtının üretimini inşaat ve mühendislik işleri ve yöntemlerine benzeten Konstrüktivizme yakındı.

Küba devrimi kültürel yenilenmeyle ilgili benzer bir meşguliyeti ortaya çıkardıysa da, bu uğraş güçlü bir şekilde 1961'deki okur-yazarlık kampanyasının yarattığı toplumsal uyumla desteklendi. Kentlerden gelen gençler kırsal kesimdeki köylülere iki kesim için de yeni olan metinleri kullanarak okuma ve yazma öğrettiler, böylece yeni bir politik söylemi ifade eden sözcükler yeni bir dizi ortak değeri yarattı. İki yıl içinde cehaleti fiilen ortadan kaldıran bu olağanüstü toplumsal ve politik mühendislik eseriyle birlikte, yazılı dil ve beraberinde gelen her şey yönetmenlerin büyük ölçüde yararlandıkları, aynı zamanda da büyük ölçüde katkıda bulundukları kitlesel ölçekte yeni bir ulusal kültür bilincine dönüştürüldü. Siyaset bilimci Rafael Hernández'e göre, sanki dilin kendisi daha önce toplumsal sınıfları farklı dilsel topluluklara bölen kontrol yapılarından kurtulmuştu; geleneksel sosyo-dilsel tabakalaşma kırıldı; en mütevazı insanlar önceden kendilerinden gizlenen dilsel alanların mülkiyetine el koydular; bilgi ve kültür yeni toplumsal düzende prestijin merkezi unsurları oldular.[6] Küba sineması Kübalı yönetmenlere deneme yapmak için büyük alan sağlayan bu yeni halk kültürü içindeki yerini aldı. Küba'daki en cüretkar yenilikçi olan Santiago Alvarez "kendi işini kendin yap" anlayışının en üstün örneği olan Küba Devrimi'nin izniyle sinema alanında kendi işini kendin yap anlayışının bastırılamaz coşkusu içinde el attığı haber filmini, derleme filmi, seyahat filmini ve belgesel türünü yeniden canlandırdı. Ve okur-yazarlık kampanyasının kökeni, haber filminin ve belgeselin geleneksel sözlü yorumunun yerine ekran boyunca ileri geri hareket eden canlanmış sözcükleri geçirmesindeki keyifli tarzdadır.

Alvarez'in filmleri yurtdışında dolaşıma çıktığında, film eleştirmenleri onları 1920'lerdeki Dziga Vertov'un filmleriyle karşılaş-

[5] Enzensberger, "Dziga Vertov," s. 395.

[6] Bkz. Rafael Hernández, *Mirar a Cuba, Ensayos sobre cultura y sociedad civil*(Küba'ya Bakmak, Kültür ve Sivil Toplum Üzerine Denemeler) (Havana: Editorial Letras Cubanas, 1999), ss. 128-9.

tırmaya başladılar. Daha sonra Alvarez'in hiç Vertov filmi izlemediği ortaya çıktı. Ve sonunda izlediğinde ve kuşkusuz benzerlikleri kabul ettiğinde, onları yalnızca tarihsel koşutluğun sonucu olarak açıklayabildi: devrimci süreçlerin içinde ve bu süreçler sayesinde iki ülkede sinemanın keşfi.[7]

Entelektüellere Konuşma

Sovyetler Birliği'nde parola "Leninist oran"dı —politik olarak doğru haber filminin ve öğretici filmlerin yararlı bir düzeyini taşıma şartı. Lenin, Lunaçarski'ye "Komünist düşünceleri aşılayan ve Sovyet gerçekliğini yansıtan filmlerin haber filmiyle başlaması gerektiğini" düşündüğünü söyledi.[8] "Belgesel" sözcüğü henüz kullanılmadığı için, "haber filmi" dar anlamda yorumlanmamalıdır. Sinema üzerine 1922 tarihli direktifinde Lenin iki film tipi olan eğlence ve propagandadan uygun oranları içeren her programı ister. "Britanya'nın Hindistan'daki sömürge politikası, Milletler Cemiyeti'nin çalışmaları, Berlin'deki açlık vb." konular üzerine *Dünya Halklarının Yaşamından* adlı bir seri filmi hayal eder. Eğlence filmleri müstehcenlik ve karşı-devrimci içerik nedeniyle denetlenmeli ve sansürlenmeliydi, ancak yapımcılara büyük bir inisiyatif olanağı sağlanmalıydı. Lenin net bir şekilde pragmatikti. İç Savaş'ta saldırı ve yabancı işgal altındaki ekonominin berbat durumu (Vertov'un ilk haber filmleri serisinin durması ve sinema okulunun film olmadan açılmak zorunda oluşu anlamına geldi) sosyalist teoriden geri adım atmaya ve serbest girişim biçimlerine geçici bir geri dönüş olan NEP'in (Yeni Ekonomi Politika) uygulanmasına neden olmuştu. Sonuçlar parçalanmış ülkeyi diğer şeylerin yanı sıra düzenli film üretiminin yeniden mümkün olması ve kurmaca film üretiminin yeniden başlaması noktasına kadar onardı.

Kübalılar propagandaya yönelik belirgin bir eğilimi paylaşsa da —örneğin ilk dönem belgesellerin birkaçı yeni kentli ve kırsal reform yasalarını destekledi ve açıkladı— onlar da farklı sorunlarla karşılaştılar. İlk olarak ekonomi krizde değildi, tersine oldukça iyi durumdaydı ve ICAIC ülke dışından teçhizat almak için kredi bulabildi ve hemen ilk uzun metrajlı filmlerin yapımına başlayabildi. İç savaş yoktu, yalnızca başarısız bir saldırı girişimi vardı. Domuzlar Körfezi'ne bu saldırıyı ABD desteklemişti ve Kübalılar devrimin kendini tanımlamasının bu can alıcı anında hemen saldırganları yenilgiye uğrattılar (aslında zaten birkaç yıldır karşı-devrimci haydutlarla savaşıyorlardı). Bununla birlikte iktidar için liberal burjuvaziyle ciddi bir mücadele vardı. Bu mücadele içinde sinema çok özel bir rol oynadı

[7] Alvarez ile görüşmelerde edinilen kişisel bilgi, Havana, 1979/80.

[8] Anatoli Lunaçarski, "Conversation with Lenin," Richard Taylor ve Ian Christie (der.), *The Film Factory* içinde (Londra: Routhedge, 1988), s. 57.

ve 1961'de ICAIC *P.M.* adlı bağımsız bir kısa belgeseli liberal burjuvaları belirsiz gösterdiği için göstermeyi reddettiğinde bu rol doruğa ulaştı. Ortaya çıkan şamata bir mitinge neden oldu. İki taraftaki savları dinledikten sonra Fidel mitingde o andan itibaren devrimin kültür politikasını *dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada* (Devrim için her şey; ona karşı, hiçbir şey) olarak formüle ettiği "Entelektüellere Konuşma" olarak bilinen konuşmayı yaptı.[9] Bu formül yalnızca sanatsal yaratım özgürlüğünün kapsamının dönemsel olarak teste tabi tutulacağı anlamına gelebilecek açıklığı nedeniyle değil, aynı zamanda ardında ne yattığı açısından da önemlidir. Bu konuşmanın ima ettiği kültür politikasının aslında Diego Rivera ve André Breton'un imzalarının olduğu ve Troçki'nin de destek verdiği söylenen 1938'de yayınlanmış *Manifesto: Towards a Free Revolutionay Art*'taki (Manifesto: Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru) düşüncelerle benzerliği vardı: "Gerçek sanat devrimci olmalı ve toplumun kusursuz ve radikal yeniden inşasını arzulamalıdır."[10] Eğer bu konum, 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde bir yandan yeni bir proleter kültürünü sabırsızlıkla beklerken, diğer yandan burjuva kültürünün evrensel değerlerini savunan Troçki'nin koruduğu konumda bir ilerleme ise, o zaman kırk yıl sonra Küba'da böylesi bir konumu yeniden iddia etmek yalnızca liberallere üstünlük sağlamak değil, aynı zamanda Ambrosio Fornet'in bir zamanlar "hâlâ cazı emperyalizmle ve soyut sanatı şeytanla karıştıran gece dolaşan erkek kediler dörtlüsü" olarak tanımladığı[11] sekter/bağnaz solcuları da yenilgiye uğratmaktı.

Bu aslında genel olarak Gramsci'ye daha yakın olmuş olan Küba Marksizmi üzerinde beklenmedik bir Troçkist etkiyi iddia etmek değildir.[12] Herhalde bu konuya bir Latin Amerikalının prizmasından bakmak daha iyidir. Bu noktada ICAIC'in bir zamanlar Mexico'da Buñuel ile yardımcı yapımcı olarak çalışmış olan başkanı Alfredo Guevara'nın öğrencilik günlerinden Fidel'in yakın arkadaşı olduğunu bilmek yararlıdır. Bu çevrenin temel özelliği olan kilise karşıtlığı Fidel ile ortaktı. Avrupa açısından bu konum daha çok Sartre'ın kendi deyişiyle "tembel Marksizm"e yönelttiği eleştiri gibidir (bu nedenle Sartre'ın Fidel'in ilk destekçilerinin en güveni-

[9] Fidel Castro, "Words to the Intellectuals," Lee Baxandall (der.), *Radical Perspectives in the Arts* içinde (Londra: Penguin, 1972). Bu konuşmanın daha tam açıklanışı için bkz. Chanan, *Cuban Cinema*, ss. 133 ve devamı.

[10] "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art," Paul Siegal (der.), *Leon Trotsky on Literature and Art* içinde (New York: Pathfinder Press, 1970), ss. 115-21.

[11] Ambrosio Fornet, *El intelectual y la sociedad* (Entelektüel ve Toplum) Colección Minima No. 28 içinde (Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1969), s. 48.

[12] Bkz. Michael Chanan, "Cuba and Civil Society, or Why Cuban Intellectuals are Talking About Gramsci," *Nepantla*, vol. 1, no. 2 (2001), ss. 387-406.

lirleri arasında yer alması şaşırtıcı değildir). Fidel sözde Escalante olayının olduğu 1962 ilkbaharında ilk kez bağnazlık (sectarianism) sorununa çok güçlü terimlerle hitap etti ve bir televizyon programında "düşüncelerin bastırılması Devrim'i bir despotluğa dönüştürebilecek miyop, bağnaz, aptalca ve çarpık bir Marksizm anlayışıdır ve bu devrim değildir!" diye ilan etti.[13]

Alfredo Guevara'nın Fidel ile yakın ilişkisinden gelen iktidarın merkeziyle özel ilişkinin ICAIC'e yararları konusunda çok sık spekülasyon yapılmıştır, ancak en önemli faktör ICAIC'in kuruluşunda Guevara'nın, arkadaşını (Fidel) Enstitü'nün vizyonunun merkezine propagandanın yerine sanatı yerleştirmeye ikna etmeye yönelik politik kapasitesiydi. Başka bir deyişle Fidel'e daha sonradan "Entelektüellere Konuşma"da destekleyeceği sanatsal özgürlük kuralını kabul ettirmesiydi. Bu destek gösterim politikaları konusunda komünist tutucularla karşı karşıya gelindiğinde de bir rol oynayacaktı. Burada 1960'larda Küba'daki ve 1920'lerde Sovyetler Birliği'ndeki sorun temel olarak benzerdi. İki ülke de yeni filmlerin temini için genellikle ideolojik olarak devrime karşı olan ithal filmlere bağımlıydı. Guevara'nın Enstitü'nün dergisinde yazdığı gibi, 1959'da Küba'da gösterilen 484 filmden 266'sı Kuzey Amerika'dandı. Ancak daha da ciddisi,

> gösterilen filmlerin niteliğiydi. 484 filmden 140'ı genellikle şurup ve magazin niteliğinde, bazen görsel olarak seyirlik bir tarzda psikolojik olan duygusal dramları ve çatışmaları gösterdi; 34'ü savaş, 27'si polisiye, 43'ü Western ve 92'si aksiyon ve serüven filmiydi....Ortalama haz hırpalanmıştı ve belirli ağır basan etkiler, yok edilmesi zor sinema 'alışkanlıkları' yarattılar....Star sistemiyle birlikte tür filmleri çoğunluktadır ve onların formülleri anti-sinema anlamına gelir.[14]

Bu nedenle Guevara, kıdemli Komünist Parti üyesi Blas Roca Küba işçi sınıfı için yararlı bir eğlence olmadığından hareketle Fellini'nin *Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, 1960) filmini gösterdiği için ICAIC'e saldırdığında çileden çıktı. Guevara utandırıcı tarzda yanıt verdi. "Senin gibi adamlar için" diye yazdı, "halk sosyalist gerçekçiliğin reçetelerine uygun olarak pişirilmiş ve üst düzeyde sterilize edilmiş ideolojik mamayla kendisini besleyecek bir süt anne ihtiyacındaki bebeklerden oluşur."[15]

Ancak burada bu iki dönem arasında herhangi bir olası karşılaştırmanın sınırlarına varırız. 1920'lerde Sovyetler Birliği, Devrim'in politik akımlarına karşı, çoğunlukla modernist duyarlılı-

[13] Bkz. Chanan, *Cuban Cinema*, s. 167.

[14] Alfredo Guevara, "Una nueva etapa del cine en Cuba," (Küba Sineması'nda Yeni Bir Umut), *Cine Cubano*, no. 3 (tarih belirtilmemiş).

[15] Alfredo Guevara, *Hoy* içinde, 17 Aralık 1963.

ğın farklı türlerini temsil eden bir dizi estetik tepki arasındaki bir tartışma alanıydı ve Sosyalist Gerçekçiliğin sonraki egemenliğinin (sonunda politik olarak yukardan belirlenmiş olsa da) öngörülebilir olduğunu varsaymak tamamen yanlış olurdu. Diğer yandan Kübalılar için Sosyalist Gerçekçilik en azından iki konuda kendilerine belirsiz bir öğreti olarak görünen tarihsel bir olguydu. Birincisi, tamamen popülist bir konumu temsil ediyordu. 1963'te bu tartışmanın ortasında 29 kişinin imzaladığı bir yönetmenler manifestosu bu konuda çok netti.[16] Bu açık sözlü bir belgeydi ve kültürel gelişmeyi desteklemek devletin hem hakkı hem de görevi olduğu halde, estetik eğilimlerin ve düşüncelerin her zaman birbiriyle çatışma halinde olduğunu ve çözümler dayatmaya çalışmanın yanlış olduğunu ilan ediyordu. Dahası burjuva ve proleter kültür arasındaki ilişki (Lenin'in de belirtmiş olduğu gibi) her zaman uzlaşmaz değildir ve "Thomas Mann gibi bir liberal burjuvanın Marksist-Leninist Dmitir Furmanov'dan daha iyi bir yazar olması açık gerçeği, özellikle estetik ölçütün yazarların ideolojik konumlarına indirgenemeyeceğini gösterir." Sanat kendi dışsal belirleyenlerine indirgenemez ve biçimsel kategorilerin sınıfsal karakteri yoktur. Bu nedenle sonuçta, estetik düşünceler arasındaki mücadelede, belirli biçimlerin arzulanmayan bir sınıfsal karaktere sahip olduğu zeminlerde baskı, düşünceler arasındaki mücadeleyi kısıtlayarak sanatın gelişimine engel olur.

İkincisi, Sosyalist Gerçekçilik onlara uymadı. Bu ise Huaco'nun deyişiyle her film hareketinin oluştuğu özel sanatsal geleneklerden konuşmaktır. Kübalı sanatçılar ve entelektüeller Rusya'nın ve Avrupa'nın tarihinden çok farklı bir sömürge tarihinin mirası olarak rumbayı ve gerçeküstücülüğü, Yoruba tanrılarını ve Katolik aşkıncılığını eşit ölçüde öven üst düzeyde bağdaştırıcı bir kültürde eğitim aldılar. Uruguaylı şair Mario Benedetti'nin "ideolojik avangard ile sanatsal avangard arasında çakışmayı ortaya çıkaran ilk yedi, sekiz, dokuz yılın ihtişamı"[17] olarak tanımladığı döneme girdiklerinde, sinemacılar Eisenstein ve Chaplin'e, Hollywood'a ve İtalya'daki Yeni-Gerçekçiliğe, Fransa'daki Yeni Dalga'ya ve Brezilya'daki Cinema Novo'ya (Yeni Sinema) eşit düzeyde saygı duydular. Benedetti'nin tanımlaması eşit derecede Sovyetler Birliği'ne de uygundur, ancak coğrafi-kültürel perspektifteki fark çok önemlidir; Kübalıların ilk olarak öncelikle Sergei Urusevsky'nin görüntü yönetiminden etkilenmiş olan Enrique Pineda ile Yevgeni Yevtuşenko'nun bir senaryosundan Mikhail Kalatozov'un yönettiği ilk Sovyet-Küba ortak-yapımı *Soy Cuba* (*Ben Küba*) ile ayırt etmeye başladıkları bir fark. Bu yıllardaki bu ve diğer Doğu Avrupa ülkeleriyle diğer ortak-yapımlar politik ve ekonomik olarak anlamlı olsalar da, Yevtuşenko

[16] *La Gaceta de Cuba*, Ağustos 1963.

[17] Manuel Vásquez Montalbán, *Y Dios entró en la Habana* (Ve Tanrı Havana'ya Girdi) (El Pais/Aguilar, 1998), s. 353.

bile Rus şiirinin 1920'lerde Mayakovski'nin ziyaretinden miras aldığı yolcunun egzotik ada gezisi imgesinin ötesine geçemedi.

Estetik Emek

ICAIC Küba'nın yeni kültür politikasının tanımlanması sürecinde ideolojik karşı karşıya gelmelerde yol gösterici bir rol oynadı. Sinema enstitüsü hem devletin müdahalesinden korkan liberallerin bazen neredeyse histerik saldırılarına hem de tutucu Komünist Parti ile ilişkili daha ortodoks ve geleneksel Marksistlerin sosyalist gerçekçiliğin şemalarını mekanik uygulayışlarına karşı, benzer her organizasyondan daha açık seçik konumları geliştirdi ve savundu. Enstitü izleyicinin burjuvazinin yozlaşmasının tanımlanmasıyla ilgilendikleri varsayıldığı için estetik olarak ilerici olsalar bile Avrupalı yönetmenlerin filmlerini izleme hakkı reddedilmelidir demedi. Bu tip komünist ortodoksluklar yerine, ICAIC'ın yönetmenleri ticari eğlence sinemasının düş dünyasının olumsuz güçlerini zayıflatmayı istediler ve bunu da hem izleyicide daha eleştirel bir eğilimi hem de radikal bir sinema dili yaratmak için, izleyicinin kendiliğinden olan perspektif değişimi üzerinde yaptılar. Sonuçta ortaya, altından kalkılması zor olduğu kanıtlanmış bir dönem olan 1960'ların sonunda dünya sinemasında önemli bir yeni sinemanın ürünleri olarak dünyanın her kıtasında tanınan Thomás Gutiérrez Alea, Julio Garciá Espinosa, Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez ve diğerlerinin bir dizi haz verici, deneysel filmi çıktı.

Üyelerinin çok çeşitli stillerde ve tekniklerle denemeler yapma hakkını savunan ICAIC aynı zamanda sanatsal yaratımın propagandaya ya da sadece didaktik işlevlere indirgenemeyeceğini ve bir sanat yapıtının değeri niceliksel değil, niteliksel özellikler tarafından belirlendiği için ekonomik verimlilik ölçütüne tabi olmadığını öne sürdü. 1920'lerdeki Sovyet yönetmenler film-yapımı sürecinin işbirliğine dayalı doğasını kabul ederek ve burjuva bireyciliğine karşı çıkan bir ruhla kolektif yaratıcılık fikrini benimsemeye başlamışlardı. Daha az iradeci olan Küba konumu bunun ötesine geçti ve 1920'lerde Marksist estetikte henüz geliştirilmemiş tezlere başvurdu. Bu tezler Marksist çevrelerde bile büyük ölçüde yayılmamıştı, ancak Kübalılar bunları tercüme ettikleri ve kara listeye alman Amerikalı senaryo yazarı John Howard Lawson ve İtalya'daki Yeni-Gerçekçiliğe adını veren kişi olan İtalyan yazar ve kuramcı Umberto Barbaro gibi yazarların yayınladığı kitaplarda buldular. İkisi de sinemayı, sanatsal yaratıma yönelik kapitalist üretim tarzının düşmanlığının örneği olarak gören Marksistlerdi. Bu konuma göre ve biçimsel terimlerle konulursa, estetik emeğin normal üretim koşullarındaki düzenli emekle aynı ölçüte indirgenmesi yoluyla ölçülmesinin sanatçının yapıtının değerlendirilmesinde yararı yoktur. Sanatsal üretime ortak bir nicel paydayı uygulamak pratikte yalnızca

estetik yaratımın standartlaşmasına, imgelemin yaratıcı karakteriyle tamamen çelişen yinelemeye dayalı formülün mekanik yeniden üretimine yol açabilir. Bu Alfredo Guevara'nın Fidel'in entelektüellere konuşmasının ardından 1962'de yapılan Ulusal Kültür Kongre'sinde karşı çıktığı konuydu. ICAIC tür filmi yapma işinde değildi.

O halde burada Huaco'nun bahsettiği yapısal faktörlerin üçüncüsü ve dördüncüsü olan yardım eden bir örgütlenme tarzı ve politik rejimin filmlerin/yönetmenlerin ideolojisine ve tarzına hoşgörülü ya da onlardan yana olma gereksinimini buluruz. Belki de ICAIC ortodoks komünist estetiğe karşı olduğu halde, Sovyetler Birliği'nin Küba'yı sahiplenmesinin ardından sosyalist yönetime geçişle birlikte, Enstitü'nün iktidardaki sosyalizmin uyguladığı merkezi planlama sistemine uygun olarak finanse edilmesi ironiktir. Ancak o zaman burada kârlılığın devlet bütçesinden önceden saptanmış bir toplamı alan (ve net gelirin merkezi olarak bütçelenmiş kaynakların dağıtıldığı hazineye geri döndüğü) bir girişimin değerlendirilmesinde doğrudan rolü yoktur. Kısacası bu, her ne kadar gerçekçi olmayan ekonomik yargılara yol açabilirse de (ki daha sonra açtı), toplumsal ve politik düşüncelerin pazar mekanizmalarından daha önemli olduğu bir sistemdir.

Burası sosyalist ekonominin çelişkilerini tartışmanın yeri değildir. Gerçek şu ki, bu ekonomik düzenin ICAIC ve Küba sinemasına büyük yararı oldu, çünkü aynı zamanda yapım maliyetlerini düşük tutmaya yardım eden iki başka sonuç üretti. Bir tanesi yıldız oyuncu sisteminin artık etkisinin olmamasıydı. Bu rejim enflasyonu kontrol altına aldığı ve maaşları ve ücretleri rasyonelleştirdiği için, kapitalist sinema endüstrilerinde sürekli olarak artan yapım bütçelerinde önemli bir unsur olan oyuncuların ve uzman teknik personelin ücretlerini artırma baskısı artık yoktu. (Film prodüksiyonunun emek yoğun olmasının nedeni budur ve Marksist dilde bu, sermayenin organik kompozisyonunu iyileştirmeyi neredeyse olanaksızlaştırır.) Aynı dönemde ICAIC'in dikey bütünleşmesi de stüdyo sisteminin egemenliğini yitirmesinden sonra, her kapitalist sinema endüstrisinde her biri usulsüz kâr ederek, kendi hizmetlerini ve olanaklarını diğerine satan çok sayıda küçük şirketin ortadan kalkmasına yol açtı. Yine böylesi bir sistemde maliyetler artma eğilimindedir, yapım risklidir, istihdam belirsizdir. 1980'lerde yaklaşık bin insanı istihdam eden ICAIC'da böylesi bir belirsizlik tarihe karıştı (1990'larda Doğu Avrupa'daki sosyalist bloğun çöküşü farklı bir düzenin belirsizliklerini yarattı ve ICAIC krize girdi ve personelinin çoğunu kaybetti).

Sovyetler Birliği'nde 1920'li yıllar yeni bir proleter kültürün desteklenmesini, gelişen sinema sanatını kolaylıkla benimseyen,

aynı zamanda da sinemanın gelişen karakteri nedeniyle deneme alanını açık tutan bir arzuyu öne süren grupların ortaya çıkışına tanıklık etti. Huaco bu mayın tarlasında Lenin'in görüşünün deneme yapmaya tedbirli bir hoşgörü ve kendi önyargılarını dayatmayı kabul etmeme (Fidel'in paylaştığı bir boyut) olarak göründüğünü söyler. Troçki 1923'te *Edebiyat ve Devrim* adlı kitabıyla tartışmaya girdi. Burada sanatın Devrim'in düşmanları tarafından politik kullanımına izin vermenin olanaksız olduğu halde, estetik meselelere Parti'nin karışmadığını savundu. Bu *Pravda*'nın başyazarı Bukharin gibi diğer Bolşevik liderlerin savunduğu bir konumdu, o kadar ki, Lenin'in ölümünün ardından Troçki hızla marjinalleşirken, her türlü sanatsal akıma yönelik hoşgörü politikası 1925'in ortasında hâlâ Politbüro tarafından onaylanıyordu. 1928 yazında edebi ve sanatsal sorunlara yönelik daha hoşgörüsüz bir çizgi ortaya çıktı. Bu gelişme Stalin ve Bukharin grupları arasında anlaşmazlığın ilk işaretlerinin ardından yaşandı ve Troçki'nin ülkeden sürgün edilmesinin ardından Nisan 1929'da açık hale geldi. O yılın sonunda Bukharin ve Lunaçarski görevlerinden uzaklaştırılmışlardı. Huaco'nun okumasına göre, Stalinist fraksiyonun egemenliği Devrim'in bir önceki on yılın kültürel meyvelerini yok edecek olan yabancı düşmanı bir milliyetçilikle içerden ele geçirilişini gösterdi. Bu değişimlerin sinema üzerindeki etkisi, sinemanın Eğitim Komiserliği'nin alanından birinci Beş Yıllık Planı denetlemekten sorumlu Ulusal Ekonomi Yüksek Konseyi'nin alanına geçmesi sonucu Sovkino'nun yerini yeni sinema endüstrisi birliği Soyuzkino'nun almasıyla neredeyse hemen başladı. 1930'ların başında hâlâ deneysel filmler yapılıyordu, ancak bu on yılın ortalarında Sovyet sineması Hollywood'un ayna imgesine benzeyen Sosyalist Gerçekçilik bayrağı altında stilistik bir benzerlik içinde çöktü: birörnek karakterler, mutlu sonların olduğu formüle dayalı olay örgüleri, doğalcı görüntüleme ve devamlılık kurgusu, tartışmalı konulardan kaçınma, Victoryen cinsel değerler kuralı, kısacası halkın hazzının en düşük ortak paydasına hitap eden bir kitle-kültürü ürünü.

Aynı durumun Küba'da yaşandığı izlenimi yalnızca yüzeyseldir. Che Guevara bir keresinde Küba Devrimi'ni dönemin popüler bir Küba dansını hatırlatarak "*pachanga*'lı sosyalizm" (Karayibler tadında bir tür özgürlükçü sosyalizm) olarak tanımlamıştı. Daha sonra onlar kendilerini biraz dizginlemek zorunda kalacaklardı, ancak Batılı solcu entelektüellerin (Sartre dahil) şair Heberto Padillo'ya yapılan muamele üzerine Küba'yı eleştirdikleri 1971'deki Padilla olayı ile açığa çıkan muhalif denen kişilerin üzerinde baskı kurulmasının gerçek Stalinizm ile karıştırılmaması gerekir. Sovyet deneyimine benzerlik siz galeyana gelmiş coşkunun ilk dalgasının ötesine geçtiğiniz anda çöker. Evet Küba'da politik mahkumlar vardı, ama çalışma kampları (gulag) yoktu. 1960'ların sonundaki (UMAP'lar

ya da Üretimi Artırmak İçin Askeri Birimler olarak bilinen) çalışma kampları olayı kısa süreliydi ve kamplar hızla düzeltildi. 1970'lerin başında bağnazca baskıdan acı çekenlerin çoğuna daha sonra hakları iade edildi. Burada Miami ya da Washington'daki Küba-karşıtı unsurlarla ilişkili olduğu için suçlanan sözde muhaliflere karşı daha yakın tarihli olaylardan bir farklılık söz konusudur. 1988'de Küba'da insan hakları üzerine bir televizyon belgeseli için yapılan bir araştırma da dahil olmak üzere kendi araştırmalarımdan hükümet karşıtı etkinliklerin genel olarak sert muameleyle karşılaşırken ve yasal sistem hem etkisiz hem de politik olarak kontrol edilirken, cezaevi düzeninin oldukça insani olduğu sonucuna vardım —çektiğimiz filmde bunu görebilirsiniz. Kısacası Küba'daki Stalinizm her zaman yarı-gerçekler üzerine yanlış bilgilendirmeye dayanan yanlış bilgilendiricilerin bir müdahalesidir.[18]

On yıllar boyunca süren bağnazlığın inişleri ve çıkışları boyunca ICAIC görece güvenli bir alan oluşturdu ve diğer kitle iletişim araçları gibi Merkez Komite İdeolojik Büro'nun baskıcı yetki alanında olması yerine, ICAIC Kültür Bakanlığı'na bağlandı ve böylece büyük bir özerklik derecesine sahip oldu. Sonuç olarak bir avuç filmle bile olsa ICAIC, yönetmenler riske girmese ve Garciá Espinosa'nm "yapmayın" uyarısında bulunduğu halde tür filmine yönelse de, belirli bir stilin ya da biçimin egemenliğini önleyen film üretimi içinde bir çeşitliliği sürdürmeyi başardı. Diğer yandan Fidel'in 1961'deki formülüne gönderme yapan Fornet'e göre, "Gerçek, bir sıkıyönetim bağlamı içinde, estetik söylemin, belki de kendi çokanlamlı doğası nedeniyle, her şeye —ya da neredeyse her şeye — izin verildiği bu 'öz' izninden haz almasıdır." Sınırlar her zaman sabit değildir, çünkü "izin verilen 'her şey', kalıcı bir hak değil, ama bürokrasiye devredilmiş alanların olmaması ve sorumsuz heveslerin baştan çıkarıcılığına açıkça direnilmesi nedeniyle, her gün yeniden müzakere edilmesi gereken bir mücadele alanıdır."[19]

[18] Bu konudaki kanıtı üç yerde sundum: Küba sineması üzerine olan kitabımda, 1988'de Küba'da insan hakları üzerine bir televizyon belgeselinde ("Cuba from Inside," *Despatches* için, Channel Four) ve "Cuba and Civil Society" adlı makalemde.

[19] Ambrosio Fornet, Introduction to A. Fornet (der.), *Bridging Enigma: Cubans on Cuba*, *South Atlantic Quarterly* Özel Sayısı, vol. 96. no. 1 (Kış 1997), ss. 11-12.

YAZARLAR HAKKINDA

Michael Chanan Bristol'deki University of the West of England, Cultural Studies'de profesördür. Belgesel yönetmeni olmasının yanı sıra ilk dönem sinema, Latin Amerika sineması, müziğin toplumsal tarihi ve kayıt tarihi hakkında yazılar yazmıştır. En son kitabı Küba'daki sinema üzerine daha önceki kitabı *The Cuban Image*'in gözden geçirilmiş ve güncellenmiş baskısı olan *Cuban Cinema*'dır (University of Minnesota Press, 2004).

Douglas Gomery University of Maryland'da medya tarihi ve ekonomi dersleri veriyor ve Library of American Broadcasting'de yardımcı araştırmacıdır. Benjamin Compaine ile ortak yazdıkları en son kitabı *Who Owns the Media?* (Lawrence Earlbaum Associates) 2000 yılının en iyi medya ekonomisi kitabı olarak Picard Ödülü'nü kazandı. Bir düzine başka kitabınve 1.000'den fazla makalenin yazarıdır.

Anna Kornbluh Irvine'deki University of California, İngilizce bölümünde doktorasını yapıyor. Doktora tezi hem Victoria hem de Hollywood melodramlarında burjuva libidinal ekonominin biçimleri üzerinedir.

Marcia Landy University of Pittsburgh'da İngilizce ve Sinema Araştırmaları'nda en kıdemli profesördür ve ayrıca Fransızca ve Almanca bölümlerinde ders vermektedir. Dergilerdeki ve antolojilerdeki çok sayıda makaleye ek olarak yayınları arasında şunlar vardır: *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1930-1943* (Princeton, 1986); *British Genres, 1930-1960* (Princeton, 1991); *Imitation of Life: A Reader on Film and Television Melodrama* (Wayne State University Press); *Film, Politics and Gramsci* (Minnesota University Press, 1994); *The Folklore of Consensus: Theatricality in Italian Cinema, 1930-1943* (SUNY Press, 1998); *Italian Film* (Cambridge, 2000) ve *The Historical Film: History and Memory in Media* (Rutgers, 2000).

Hyangjin Lee İngiltere'deki University of Sheffield, School of East Asian Studies'de ders veriyor. *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics* (Manchester University Press, 2000) ve Kuzey ve Güney Kore sineması ve kültürü üzerine çeşitli makalelerin yazarıdır.

Esther Leslie University of London, School of English and Humanities'de ders veriyor. Kitapları arasında *Walter Benjamin: Overpowering Conformism* (Pluto, 2000) ve *Hollywood Flatlands, Animation, Critical Theory and the Avant Gadre* (Verso, 2002) vardır. Onun gelecek kitabı Romantik doğa felsefesi ve modernitenin politikası ve poetikası ile ilişkili olarak Alman kimya sanayinin incelenişidir. Üç derginin yayımlanmasına aktif olarak katılıyor (*Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*, *Radical Philosophy* ve *Revolutionary History*) ve aynı zamanda *Mad Pride: A Celebration of Mad Culture* adlı bir koleksiyona katkıda bulunmuştur. Georg Lukács'm *A Defence of History and Class Consciousness: Tailism and the Dialectic* (Verso, 2000) adlı eserini tercüme etti.

Colin McArthur eskiden British Film Institute'ün Dağıtım Bölümü'nün yöneticisiydi ve şimdi de serbest öğretmen, yazar ve grafik sanatçısıdır. Çeşitli ulusal sinemalar, özellikle Hollywood, Britanya televizyonu ve İskoç kültürü üzerine kapsamlı yazılar yazmıştır. Son kitapları I. B. Tauris's 'Guides to British Films' serisi içinde *Whisky Galore! and The Maggie* (2002) ve *Brigadoon, Braveheart and Scots*'tur (I. B. Tauris, 2003).

Toby Miller Program in Film and Visual Culture'ı yönettiği Riverside'da University of California, English, Sociology, and Women's Studies'de profesördür. 21 kitabın yazarı ve editörüdür ve bunlardan bazıları şunlardır: *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture, and the Postmodern Subject* (The Johns Hopkins University Press, 1993); *Contemporary Australian Television* (University of New South Wales Press, 1994 – Stuart Cunningham ile birlikte); *The Avengers* (British Film Institute, 1997/Indiana University Press, 1998); *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media* (University of Minnesota Press, 1998); *Popular Culture and Everyday Life* (Sage Publications, 1998 – Alec McHoul ile birlikte); *A Companion to Film Theory* (Basil Blackwell, 1999 – Robert Stam ile birlikte derleme); *Film and Theory: An Anthology* (Basil Blackwell, 2000 – Robert Stam ile birlikte derleme); ve *Global Hollywood* (British Film Institute/Indiana University Press, 2001 – Nitin Govil, John McMurria ve Richard Maxwell ile birlikte).

Deborah Philips Brunel University'de derse vermekte, feminizm ve popüler kültür üzerine yazmaktadır. *Women's Review*'ün kurucu üyelerinden olan Philips'in yayınları arasında şunlar vardır: *Brave New Causes* (Cassell, 1998 – Ian Haywood ile birlikte) ve *Writing Well* (Jessica Kingsley, 1999 – Debra Penman ve Liz Linington ile birlikte).

Mike Wayne Brunei University'de film, televizyon ve video uygulaması dersleri veriyor. *Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends* (Pluto Press, 2003), *The Politics of Contemporary European Cinema, Histories, Borders, Diasporas* (Intellect Boks, 2002), *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (Pluto Press, 2001) (*Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Yordam Kitap, 2011), *Theorising Video Practise*'in (Lawrence and Wishart, 1997) yazarı ve *Dissident Voices: The Politics of Television and Cultural Change*'in (Pluto, 1998) editörüdür. Esther Leslie ile birlikte Marxism and Culture serisinin (Pluto) ortak editörüdür.

Xudong Zhang New York University'de Çince ve Karşılaştırmalı Edebiyat dersleri veriyor. *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema* (Duke University Press, 1997) ve *Post-Sosialism and Cultural Politics: China, 1989-2002*'nin (Duke University Press, 2005) yazarı ve *Postmodernism and China* (Arif Dirlik ile birlikte, Duke University Press, 2000) ve *Whither China: Intellectual Politics of Contemporary China*'nın (Duke University Press, 2001) editörüdür. Çince'de *The Order of the Imaginary: Critical Theory and Modern Chinese Literature Discourse* (Oxford University Press, Hong Kong, 1996); *Traces of Criticism: Essays in Cultural Criticism and Cultural Theory* (Sanlian shudian, 2003) ve *Cultural Identity in the Age of Globalization: A Historical Critique of Discourses of Universalism*'in yazarıdır. Ayrıca Walter Benjamin'in *Charles Baudelaire* (Peking University Press, 2005) ve *Illuminations* (Oxford University Press, Hong Kong, 1998) adlı eserlerini Çinceye tercüme etmiştir.

Dizin

A

Parveen Adams —95
Adorno, Theodor —5, 7, 8, 9, 10, 17, 20, 23, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 55, 56, 57, 103
A. I. bkz. [Yapay Zeka] —169
Akıl Defteri bkz. [Memento] —21, 104
Alea, Thomás Gutiérrez —220, 228
Alman İdeolojisi —14
Althusser, Louis —14, 15, 16, 18, 19, 20, 25, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 115, 125, 172
altyapı —83, 114
Alvarez, Santiago —18, 223
Anadan Doğma bkz. [Full Monty] —9
Anderson, Anthony —148
Anderson, Lindsay —142
Anderson, Paul Thomas —24, 126, 132
anlatı —9, 18, 20, 54, 63, 69, 70, 73, 78, 79, 80, 84, 103, 106, 110, 112, 115, 117, 119, 120, 121, 125, 126, 141, 145, 201, 202, 203, 206, 207, 209, 212, 214, 215
Antitrust bkz. [Kontrol Dışı] —107
Arka Pencere bkz. [Rear Window] —153, 154
Aşktan da Üstün bkz. [Notorious] —141
Ateşli Geceler bkz. [Boogie Nights] —5, 24, 25, 125, 126, 132, 134, 135, 136, 137
Aura —47, 48
Auteurlük —26
Aydınlanmanın Diyalektiği —8, 39

B

Balibar, Etienne —18, 68
Baran, Paul —158, 160
Barbaro, Umberto —228
Barr, Charles —140, 141
Barthes, Roland —26, 88, 91, 99
Baudrillard, Jean —100, 102, 122
Bay ve Bayan Smith bkz. Mr and Mrs Smith —152, 153
Beckett, Samuel —40
Bédarida, François —147, 148
Belloc, Hilaire —147
Bellour, Raymond —141
Benedetti, Mario —227
Benimseme —47
Benjamin, Walter —7, 10, 20, 23, 25, 33, 34, 37, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 205, 217, 233, 234, 235
Ben Küba bkz. [Soy Cuba] —227
Bergson, Henri —71, 216
Beyaz Şeytan bkz. [Blow] —5, 24, 125, 126, 132, 134, 135, 136, 137
Bir Rüya İçin Ağıt bkz. [Requiem For a Dream] —10

Bıçak Sırtı bkz. [Blade Runner] —116
Bloch, Ernst —215
Blow bkz. [Beyaz Şeytan] —24
Boogie Nights bkz. Ateşli Geceler —24, 132
Bradley, Ian —144, 145
Brando, Marlon —108
Brecht —53
Brecht, Bertolt —5, 7, 10, 20, 23, 37, 38, 41, 50, 51, 52, 53, 54
Breton, André —225
Brewster, Ben —85, 95, 97, 125, 172
Bridget Jones'un Günlüğü —28
Broderick, James —108, 109
Bronfman Jr., Edgar —166
Brundson, Charlotte —92, 93
Bulkan, Hussein Abdulahi —62
Buñuel, Luis —103, 225
Buttigieg, Joseph A. —72
Büyük Hesaplaşma bkz. [Heat] —108, 122

C

Cahiers du cinéma —18, 19
Camp de Thiaroye, Le —59, 60, 62, 65
Caravaggio —17
Carter, Jimmy —130
Castro, Fidel —225
Ceddo —60, 64
Celse Açılıyor bkz. [Paradine Case] —139, 150, 151
Century Fox —163, 164, 165, 166, 167, 168
Chabrol, Claude —143
Cham, Mbye —64
Chaplin, Charlie —45, 227
Cinsel Politika bkz. Kate Millet —97
Cixous, Hélène —99
Çığlık bkz. Munch, Edward —109
Columbia Pictures —166
Commune, La —17
Coward, Rosalind —89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
Cowie, Elizabeth —95
Cuban Cinema —220, 225, 226, 233
Culloden —17
Cumartesi Gecesi Ateşi bkz. [Saturday Night Fever] —126, 130, 131, 132, 135, 136

D

Dali, Salvador —106
Day-Lewis, Daniel —108
Deleuze, Gilles —65, 69, 71, 84, 215, 216
De Niro, Robert —108
Derrida, Jacques —100, 102
devlet desteği —171, 182
Devlet Düşmanı bkz. [Enemy of the State] —102
Devletin İdeolojik Aygıtları bkz. Louis Althusser —85, 100
diegetik —9
distopyan —101, 107
Döblin, Alexander —52
Dog Day Afternoon bkz. Köpeklerin Günü —106, 107
Donnie Darko bkz. [Karanlık Yolculuk] —112, 122
Donzelot, Jacques —172
Dört Nikah, Bir Cenaze bkz. Four Weddings and a Funeral —28
Dos Passos, John —103

E

Eagleton, Terry —18, 99
Ed TV —102, 120
Edward II —17
Edward Norton —108
Eisenstein, Sergei —7, 42, 43, 46, 55, 70, 103, 220, 222, 227
Eisler, Hanns —38, 39, 54, 55
Elliott, T.S. —103
Enemy of the State bkz. [Devlet Düşmanı] —102
epik tiyatro bkz. Brecht ve Benjamin —50, 51, 52
Er Ryan'ı Kurtarmak bkz. Saving Private Ryan —169
Espinosa, Julio Garcia —220, 228, 231
E.T —162, 163

F

Fahişe bkz. [Klute] —107
Fanon, Frantz —61, 62, 63
Feminist —90, 92, 93, 99, 148, 150
Feminizm —97, 98
Ford, Henry —18, 19, 128, 147, 160
Fordizm —24, 28, 128, 137
Fornet, Ambrosio —225, 231
Forster, E. M. —105, 106
Foucault, Michel —26, 100, 101, 102, 122
Four Weddings and a Funeral bkz. Dört Nikah, Bir Cenaze —28
Frenzy —151
Freud, Sigmund —97, 98, 137, 207
Freudyen —15, 19, 45, 87, 92, 98, 149
Full Monty, The bkz. Anadan Doğma —9, 131

G

Garnett, Tony —95
Geffen, David —169
Gelwaar —60, 68
Genç ve Masum bkz. Young and Innocent —151, 152, 153
Getino, Octavio —220
Gizli Teşkilat bkz. North by Northwest —141
Gladyatör —169
Godard, Jean-Luc —42, 79
Gómez, Manuel Octavio —228
göstergebilim —89, 98, 100
Gramsci, Antonio —5, 11, 12, 13, 16, 17, 32, 59, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 83, 86, 99, 172, 184, 185, 186, 187, 191, 192, 197, 198, 225, 233
Grev —70
Grierson, John —142, 143, 148
Guevara, Alfredo —225, 226, 229
Guevara, Che —230
Güney Kore -sineması —189, 191, 195, 196, 233

H

Hall, Stuart —92, 93, 94, 96
Hapishane Defterleri bkz. Gramsci, Antonio —61, 74
Hardt, Michael —79, 81
Heat bkz. [Büyük Hesaplaşma] —108
Heath, Stephen —91, 97
Hebdige, Dick —94, 99, 100
Hegel, G. W. F. —94
hegemonya bkz. ideoloji ve

Gramsci —11, 12, 13, 61, 67, 80, 99, 100, 114, 172, 192
Hernández, Rafael —223
Hilferding, Rudolf —157
Hindess, Barry —91, 97, 98
Hirst, Paul —91, 95, 97, 98
Hitchcock, Alfred —5, 27, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 162
Hırsız Kız bkz. [Marnie] —151
Hofstadter, Richard. —118
Hoggart, Richard —92, 94
Hollywood bkz. sinema endüstrisi —5, 24, 28, 29, 30, 32, 41, 47, 49, 50, 53, 54, 65, 108, 111, 113, 122, 125, 126, 140, 143, 146, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 204, 219, 220, 221, 227, 230, 233, 234
Homer, Sean —115
Horkheimer, Max —8, 39, 56, 57, 103
Howard's End —105, 122
Huaco, George —220
Hughes, Howard —160, 161

I

Icke, David —118
I Confess bkz. [İtiraf Ediyorum] —151
ideoloji bkz. hegemonya —14, 15, 18, 19, 33, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 126, 154, 189, 192, 196
Ingarden, Roman —215
İnternet'te Av bkz. [Net, The] —102
Irigaray, Luce —99
işçi -sınıfı —10, 11, 12, 27, 31, 35, 55, 67, 136, 144, 152, 154, 155, 172, 186, 187, 195, 226
İtiraf Ediyorum bkz. [I Confess] —151
izleyici —16, 17, 29, 35, 40, 44, 48, 53, 78, 103, 121, 137, 154, 166, 174, 175, 196, 216

J

James, David —141
Jameson, Fredric —5, 19, 20, 21, 22, 23, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123
Jaws —107, 162, 163, 168
Jefferson, Tony —94, 96
JFK —18
Joyce, Patrick —141

K

Kafka, Franz —23, 40, 41
Kalatozov, Mikhail —227
Kandinsky, Vasily —103
Kapri Yıldızı bkz. [Under Capricorn] —150, 151
Kapsis, Robert E. —139, 149
Katzenberg, Jeffrey —169
Keaton, Buster —45
Kellner, Douglas —113, 125, 131, 132
Kelly, Grace —17, 18, 28, 112, 154

kendini-yansıtıcı —109
Kızıl Darı Tarlaları bkz. [Kızıl Darı Tarlaları] —33, 202, 204
Kluge, Alexander —37, 41, 42
Klute bkz. [Fahişe] —107, 114
Kökler bkz. [Roots] —162
Kontrol Dışı bkz. Antitrust —107
Köpeklerin Günü bkz. [Dog Day Afternoon] —106, 107, 108, 110, 113, 114, 122
Kristeva, Julia —88, 99
Küba sineması —219, 223, 231
Kuhle Wampe —54
Kuleshov, Lev —222
kültür —7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 24, 26, 29, 30, 34, 35, 39, 41, 42, 47, 49, 56, 59, 60, 63, 64, 65, 67, 71, 75, 76, 85, 87, 88, 91, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 114, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 125, 138, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 182, 187, 189, 196, 201, 204, 206, 207, 212, 219, 223, 225, 227, 228, 235
küreselleşme —22, 57
Kuzey Kore -sineması —5, 31, 32, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200

L

Lacan, Jacques —15, 16, 19, 21, 87, 88, 89, 90, 95, 97, 98, 99, 207
Lawson, John Howard —228
LBJ —18
Lekeli Adam bkz. [Wrong Man, The] —151
Lenin, V. I. —31, 85, 125, 157, 221, 222, 224, 227, 230
Loach, Ken —95
Lovell, Alan —140
Lucas, George —163, 164
Lukács, Georg —19, 20, 21, 22, 23, 41, 116, 234
Lunaçarski, Anatoli —221, 224, 230
Lyotard, Jean-François —95, 102

M

Macherey, Pierre —18, 99
Mann, Thomas —21, 227
Marcuse, Herbert —11, 25, 27
Marksizm —5, 7, 26, 30, 31, 36, 59, 60, 90, 92, 95, 96, 107, 117, 142, 157, 180, 184, 186, 187, 192, 198, 199, 205, 220, 225, 226
Marnie bkz. [Hırsız Kız] —151
Marx, Karl —14, 15, 19, 20, 26, 31, 67, 85, 86, 89, 95, 99, 110, 123, 157, 171, 172, 184
Matrix, The —101, 103, 110, 119
Mayakovski, Vladimir —228
MCA —162, 166
McCabe, Colin —103
Memento bkz. [Akıl Defteri] —21, 22, 104
Mesafe —47
Mesajınız Var bkz. You've Got Mail —107
Mészáros, István —31
Millett, Kate —97
Mitchell, Juliet —98
mizansen —152
modernizm —21, 23, 105, 107,

122
Moi, Toril —99
Monroe, Marilyn —109
Morley, David —94, 142
Mr and Mrs Smith bkz. Bay ve Bayan Smith —152
Mulvey, Laura —141
Munch, Edward —109
Mussolini, Benito —11

N

Ned Kelly —17, 18, 28
Negri, Antonio —79, 81
Net, The bkz. İnternette Av —102
Nietzsche, Friedrich —216
Nixon, Richard —128, 129
North by Northwest bkz. Gizli Teşkilat —141
Notorious bkz. Aşktan da Üstün —141
Nowell-Smith, Geoffrey —61, 93, 94, 95, 96, 172, 184, 186

O

Odlum, Floyd B. —160, 161
Olağan Şüpheliler bkz. [Usual Suspects, The] —104
Ölüm Korkusu bkz. Vertigo —151
organik/geleneksel -aydın bkz. Gramsci, Antonio —60, 62, 63, 67, 83, 171, 172, 185, 186, 196, 197, 198, 229
ortak-duyu —13, 69, 71, 72
ortak-duyunun —12, 16, 59, 65, 70, 71, 72, 73, 99
Orwell, George —101
özne —15, 17, 21, 22, 26, 27, 87, 92, 95, 96, 97, 108, 109, 123, 134, 175, 184, 205, 214, 222

P

Pacino, Al —108, 109
Pakula, Alan J. —107, 114
Paradine Case bkz. [Celse Açılıyor] —139
Paramount —126, 161, 162, 165, 166, 167, 168
Petley, Julian —141, 143
Pfaff, Françoise —59, 60
Picasso, Pablo —103
Pleasantville bkz. [Yaşamın Renkleri] —102
post-Fordizm —28
postmodern —19, 21, 22, 23, 95, 102, 103, 104, 109, 116, 117, 119, 120, 121
postmodernizm —20, 21, 23, 28, 101, 102, 103, 108, 114, 123
Potemkin Zırhlısı —43, 45, 46
Powell, Michael —141
Pressburger, Emeric —141
psikanalitik —87, 90, 95, 98, 140, 141, 148, 150, 155
Pudovkin, V. I. —7, 220, 222
Pulp Fiction bkz. [Ucuz Roman] —104

Q

Qiu Ju'nun Öyküsü bkz. [Story of Qiu Ju, The] —32, 33, 201, 202, 204, 205, 207, 210, 216

R

Rastlantının Böylesi bkz. [Sliding Doors] —104
Rear Window bkz. [Arka Pencere] —153
Rebecca —150
Red Sorghum bkz. [Kızıl Darı

Tarlaları] —202
Reeves, Keanu —110
Requiem for a Dream bkz. [Bir Rüya İçin Ağıt] —10
Rivera, Diego —103, 225
RKO —160, 161
Rocha, Glauber —65
Rohmer, Eric —143
Ronson, John —118
Roosevelt, Franklin —158
Roots —162
Roots bkz. Kökler —162
Rosen, Philip —63, 68, 69, 77, 79, 81
Rothman, Philip —153
Rotry, Richard —102
Ryall, Tom —140, 143, 144, 154
Ryan, Michael —113, 131, 132

S

Sahay, Amrohini —21, 22
Sarı Toprak bkz. [Yellow Earth] —202, 203
Sartre, Jean-Paul —85, 225, 230
Saturday Night Fever bkz. Cumartesi Gecesi Ateşi —126
Saving Private Ryan bkz. Er Ryan'ı Kurtarmak —169
Schmitt, Carl —209
Schulman, Bruce —129
Screen —89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 220, 222
Sembène, Ousmane —5, 11, 12, 13, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 73, 74, 79, 80, 81, 84
semptomatik —21, 102, 104, 105, 106, 110, 113, 115, 116, 123
Series: The Contenders —102, 117
Serseri Aşıklar —42
şeyleşme —112, 113, 210
Shafer, Stephen —151
Shub, Ester —7
Sickels, Robert C. —132
sinema endüstrisi bkz. Hollywood —9, 28, 29, 157, 165, 180, 195, 221, 230
skopofobi —148, 152
Sliding Doors bkz. [Rastlantının Böylesi] —104
Solanas, F. E. —220
Solás, Humberto —220, 228
Sony Entertainment —166
sosyalizm —112, 219, 230
Sovyet sineması —219, 230
Soy Cuba bkz. [Ben Küba] —227
Spielberg, Steven —107, 162, 169
Spin City —169
Spinoza, Bruch —216
Spivak, Gayatri Chakravorty —62, 64, 65, 68, 80
Spoto, Donald —144, 145, 146, 147, 148, 149
Staiger, Janet —153, 154, 155
Star Wars —163, 164
Star Wars. Episode I – The Phantom Menace bkz. [Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike —163
Stewart, James —154, 162
Story of Qiu Ju, The [Qiu Ju'nun Öyküsü] —201
Sweezy, Paul —157, 158, 160

T

temsil —12, 14, 17, 20, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 38, 40, 43, 49, 50, 61, 85, 88, 92, 94, 99, 101, 104, 106, 108, 109, 115, 116, 143, 148,

150, 152, 154, 171, 172, 178, 180, 184, 185, 186, 188, 191, 196, 199, 214, 215, 219, 227
Thatcherizm —100, 114
Thompson, E. P. —88, 89, 90, 91, 100
Threepenny Opera, The bkz. [Üç Kuruşluk Opera] —50
Titanic —165, 166, 168
To Live —202
Troçki, Leon —225, 230
Truman Show, The —102, 116, 117, 119, 120, 121

U

Üç Kuruşluk Opera bkz. [Threepenny Opera, The] —50
Üçüncü Sinema —12, 65, 70, 220
Ucuz Roman bkz. [Pulp Fiction] —104
uğrak (moment) —99
Under Capricorn bkz. [Kapri Yıldızı] —150
Universal —28, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169
üstyapı —59, 83, 114
Usual Suspects, The bkz. [Olağan Süpheliler] —104

V

Valenti, Jack —167, 168
Vertigo bkz. [Ölüm Korkusu] —151
Vertov, Dziga —7, 46, 103, 220, 222, 223, 224
Videodrome —117

W

Walker —17
Wallerstein, Immanuel —68, 77
Warhol, Andy —23, 109
WASP —131
Wasserman, Lew —162, 163, 168
Wayne, Mike —1, 5, 7, 69, 70, 101, 235
Weber, Max —101, 122
Wood, Robin —143
Woolf, Virginia —103
Wrong Man, The bkz. [Lekeli Adam] —151

Y

yabancılaşma —210
Yapay Zeka bkz. [A. I.] —169
yapıbozum —100
Yaşamın Renkleri bkz. [Pleasantville] —102, 119, 120
Yellow Earth bkz. [Sarı Toprak] —202
yerli aydın bkz. Fanon, Frantz —61
Yimou, Zhang —5, 32, 33, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 213, 214, 216, 217
Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike bkz. [Star Wars. Episode I – The Phantom Menace] —163, 164
Young and Innocent bkz. [Genç ve Masum] —151
Young Mr Lincoln —18, 19
You've Got Mail bkz. [Mesajınız Var] —107

Sinemayı Anlamak
-Marksist Perspektifler-

› Giriş: Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri
Mike Wayne
› Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema
Ester Leslie
› Gramsci, Sembène ve Kültür Politikası
Marcia Landy
› Althusserci Dönem (Yeniden)
Deborah Philips
› Jameson, Postmodernizm ve Paranoyanın Yorumu
Mike Wayne
› 'Başarmak': *Ateşli Geceler* ve *Beyaz Şeytan* Filmlerini Artık ve Duygu Ekonomileri Olarak Okumak
Anna Kornbluh
› Çok Az Bilen Eleştirmenler: Hitchcock ve Olmayan Sınıf Paradigması
Colin McArthur
› Ekonomik ve Kurumsal Analiz: Tekelci Kapitalizm Olarak Hollywood
Douglas Gomery
› Hollywood, Kültür Politikası Kalesi
Toby Miller
› Kuzey Kore'de Devlet Sineması ve Pasif Devrim
Hyangjin Lee
› Anlatı, Kültür ve Meşruiyet: Zhang Yimou'nun The Story of Qui Ju Filminde Yineleme ve Biriciklik
Xudong Zhang
› Devrim Sinemaları: 1920'lerde Rusya, 1960'larda Küba
Michael Chanan

De Ki | Sinema

ISBN-13: 978-9944492607

THE-ACA 103556
2012
03662
ACA
THE-ACA 104665

www.sinecine.org

Kapak Fotoğrafı
La Noire de... (Black Girl)
Ousmane Sembène, 1966