

“Marxizm Ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak” der: Murat İri, Sinema Araştırmaları

Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, İstanbul: Kabalıcı, 2010

## MARXİZM VE SİNEMA: HACİMDE İLMEK ATMAK

Marxizm ve sinema çok geniş bir başlık; her hangi bir yazar yetkin olduğunu sandığında bile böyle bir başlığın altında ezilebilir. Ezilmeden ve yüksek perdeden konuşmadan böyle bir başlığın altına doldurmanın bir yolu var mıdır? Genel geçer bir yolu olup olmadığını bilmiyorum. Marx’ın yöntemi içinden sinemanın görünen yüzlerine ve pratiğine bakmaya çalışacağım. Hatta bugüne kadar yapmadığım bir şey yaparak, mümkün olduğunca Marx’ın yönteminden anladıklarımla baş başa kalarak; başka yorumlara mümkün merteye mesafeli durarak Marx’ın bilgiyi edinme ve bilgiyi üretme yöntemiyle, onun büyük bir kırılma olarak ortaya çıkmış eleştirisinin ve analizinin açtığı geniş hacim içinde çalışmaya çalışacağım.

Elbette Marxist film kuramı ve eleştirisi diye tanımlanmış bir külliyat var. Bu yazı bu külliyatı takip ederek ve içinden ilerleyecektir. Yine de bu çok geniş, çoğu zaman eklektik ve her zaman birbiriyle pek de örtüşemeyen alanın içine girmeden öncelikle Marx’ın bilgiyi edinme ve bilgiyi üretme yönteminin 19. yüzyılın ortalarında büyük bir kırılma ile o güne kadar geçerli olanların çok ötesinde ve taze bir yöntem yarattığını söyleyerek başlamak istiyorum. Bu yöntemi bildiğimiz, içinde eğitildiğimiz disiplinlerden, eleştirel ve kuramsal yöntem ve terminolojiden elimizden geldiğince uzaklaşarak anlamaya çalışmalıyız. Marx’ın düşüncenin ve bilginin edinimi, üretimi ve toplumsallaşması aşamalarının hepsinde bilinen disiplinlerden uzak ve yenileyen yöntemini kavramakla işe başlamalıyız. Hem disiplinlerden özgürleşmiş hem de disiplinlerin alanları içinde hapsolmuş bütün bilgi gövdelerine ve onların barındırdığı bilme, hissetme biçimlerine, her gerekli adımda belki defalarca dönüp yeniden uğramak gerekecektir. Marx’ın pek çok kavram ve terimi yaygın kullanımlarından sökerek ve dönüştürerek oluşturduğu dile karşı uyanık, esnek ve dikkatli olmak gerektiğini bilerek kendi okumamızı da tazelemek zorundayız. Marx’ın çalışma biçimini ben, onun yöntemini çalışanların da bana öğrettikleriyle, merkeze aldığı sorusunun etrafında katmanlar açarak, toplumsal bağlamla içsel ilişkileri açıp, tarihsel bağları sorgulayarak, geri dönerek bir başka katmanda bu süreci yineleyerek, dört boyutlu bir hacimde çok hatlı bir dokuma eylemi olarak tanımlayabiliyorum. Hareket eden, dönüşen, gidip gelmelerle sık bir dokuma tezgâhında bilgiyi ilişkilendirerek üretmek; tanımlı dünya açıklamalarını, her bilgiyi acımasızca eleştirmek ve dönüştürmek diye tarif edebiliyorum. Tarihsel ve diyalektik bir bakışla, dinamik

bir bakışla farklı ve aykırı görünümlerin ardındaki yapı ve kümeleşmeleri somutlaştırıp ardından onları yapı sökümüne, ayrıştırmaya yönelik bir araştırma ve sorgulama yöntemiyle çalışmıştır. Psikanalizden önce dinamik analitiktir. Bugün çağrışımlarına aşına olduğumuz analitik yöntemin kavrayış ve terminolojisiyle bakmak istersek, muhtemelen hiç anlamayacağımız, bitmeyen bir metinsellik sunar. Yine yapısökücülükten önce yapı çözücüdür ve bir önceki çağrıştırma alanında olduğu gibi farklı bir terminoloji ve disiplinler dışı bir mantıkla bakılmazsa, benzer sonuçlar doğurabilir. Kuramın, düşüncenin alanı için dün de ve bugün de tekinsizdir. Belki de bu nedenle sıklıkla düşüncesi sabitlenmeye çalışılmış, diğer düşünürlerle yapıldığı gibi alıntı cümleler üzerinden anlaşılmaya ve anlatılmaya gayret edilmiştir. Sabitlendikçe ve alıntılarla anlamlandırılmaya çalışıldıkça Marx'ın düşüncesi kendinden başka her şey olmuştur. Dinamik, eleştirel ve hareket halinde bir bilgi üretimi olarak karşımızda durur. Bilginin edinim, üretim ve aktarım sürecindeki bu çoklu dünya ve düşünür eylemliliği olarak bu çoklu aktivite, hem bu alanın önümüze sunduğu zenginliğin ve mirasının tahmin edilenin de ötesinde oluşmuş genişliğini ve çeşitliğini oluşturur hem de çoğumuzu çoğu zaman şaşkın bırakır. En anladığımızı sandığımız anda düşüncenin önümüzden çoktan gitmiş olduğunu görüverebiliriz. Hızlı, hareketli, asla sabitlenmeyen ve belki en önemlisi bitirilmemiş, tamamlanmamış bir kuram ve eleştiri yöntemidir.

Marxizm'le sinemanın arasındaki ilişki tartışmaya başlandığında, akla gelebilecek başlıkların muhtemel sıralamalarının olabileceğinin; burada benim Marx'ın yöntemi üzerinde ısrarla durmamın dışında başka bir tasnif olabileceğinin farkındayım. Bir yöntem tartışmasından daha çok Marxist analiz ve eleştiri biçimlerine ya da film yapma pratiklerine yönelmenin yaygınlığının da farkındayım. Bu muhtemel tasniflerin hiç birini dışlamayarak, tam tersi onları da kapsayarak onların arasında da anlamlı bir ilişki kurabileceğimizi ama bunu Marx'ın yöntemini kavramaya çalışırken yolda gerçekleştirebileceğimizi göstermeye çalışacağım.

Bugüne kadar böylesi bir başlık altında yazılıp çizilenlerin ya Marxist bir eleştiriyle sinemaya bakmak ya da Marxist veya öyle olduğu düşünülen yaklaşımlarla yapılan filmlere bakmak olduğunu söyleyebiliriz. Marxist eleştiri ile bakıldığında sinemanın ekonomi politiği, yabancılaşma, gerçek dünyadan kaçış kavramlarıyla, eleştiri ve sinemanın Gramsci ve Althusserci anlamda ideoloji ve ideolojik üretimle ilişkisi gibi ana yönelimlerden söz edebiliriz. Bu yaklaşımlar aslında Marxist eleştirel kuram açısından beklenenlerdir. Biraz tuhaf olmakla beraber, Marxist bir yaklaşımla yapılmış filmlere bakmak diye tanımlayabileceğimiz bir yönelimle daha karşılaşırız. Bu yönelim yine beklenebileceği gibi

pek çok sorunsallı alan açar. Ben bu yazı da bu yönelimin de hem içinden hem dışından tartışarak eleştirel bakmaya çalışacağım.

Marxist eleştirel kuram içerisinde mesela sinemanın sanayileşmesi, kurumsallaşması sürecini tartışmak, eleştirmek ve analiz etmek muhtemelen herkesin aklına gelebileceklerin başındadır. Ya da filmlerin toplumsal, tarihsel ve siyasi analizinin yapılması; her filmin ideolojik olarak yapıldığı görüşüne dayanarak, o andaki toplumsal bağlamda var olan baskın ideolojinin filmler tarafından nasıl yeniden üretildiğinin sorgulanması, eleştirisi ve analizi yine bu tasnifin başlarında yer alacaktır. Belirttiğimiz gibi bir başka yaklaşım Marx ve sinema ilişkisinin kurulmasının işçi sınıfını anlatan filmler üzerinde yoğunlaşmayı gerekli kıldığını düşünecektir.

Sinemanın sınıflı topluma nasıl baktığı, bu toplumsal ilişkilerde ne gördüğü, sınıflı toplumu nasıl temsil ettiği ya da temsil bile etmediği üzerinde durmayı eleştiri ve analizin merkezine almak da bir o kadar öne çıkacaktır. Sergei M. Eisenstein'ın *Grev* (1924 *Strike*) ve *Ekim*, (October 1927), *İşçi sınıfı Cennete Gider* (*The Working Class Goes to Heaven*, 1971, Elio Petri), *Norma Rae* (1979, Martin Ritt), *Çalışan Kız* (*Working Girls*, 1986, Lizzie Borden), *Her Şey Yolunda* (*Tout Va Bien*, 1972, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin), *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Mavi Yakalılar* (*Blue Collar*, 1978, Paul Schrader), *Amerikan Rüyası* (*American Dream*, 1990, Barbara Kopple), *Harlan County*, (1976, Barbara Kopple), *Matewan* (1987, John Sayles), *Erin Brockovich* (2000, Steven Soderbergh), *Güçsüzün Hakkı* (*The Right of the Weakest* (2006, Lucas Belvaux), *Haklı İntikam* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002, Park Chan-wook) *Marius et Jeannette* (1997, Robert Guédiguian), *Durgun Yaşam* (*San Xia Haoren*, 2006, Jia Zhang Ke), *Şehir Sakin* (*La Ville Est Tranquille*, 2000, Robert Guédiguian) gibi işçi sınıfı üzerine yoğunlaşmış pek çok filme bakabiliriz. Ya da Ken Loach, Mike Leigh, Fernando E.Solanas, Mark Herman gibi film üretim tarihleri boyunca işçi sınıfının yaşam koşullarına, göçmen işçilerin ve veya alt sınıfların sorunlarına yönelmiş yönetmenlere bakabiliriz. Türkiye için de sayıları çok olmasa da yukarıda dünyadan verdiğimiz örneklerde olduğu gibi, geniş bir seçki çıkarabiliriz. *Karanlıkta Uyananlar* (1964, Ertem Göreç), *Bitmeyen Yol*, (1965, Duygu Sağıroğlu), *Şehirdeki Yabancı* (1962, Halit Refiğ), *Linç* (1970, Bilge Olgaç), *Otobüs* (1975, Tunç Okan) *Maden* (1978, Yavuz Özkan), *Demiryol* (1979, Yavuz Özkan), *Almanya Acı Vatan* (1979, Şerif Gören), ve Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* (1968), *Umut* (1970) ve 1971'de *Baba, Acı, Ağıt, Umutsuzlar* gibi filmleri bu sınırlı seçkiye örnek olarak koyabiliriz. Bunun yanı sıra, sol hareketlerin güçlü olduğu dönemin genel duygusu içinden çıkmış, niyeti işçi sınıfı filmleri

yapmak olmayan ama bir şekilde ezilenlerden yana duran filmleri de dikkate alabiliriz. Ertem Eğilmez sinemasının aslında aynı zamanda işçi sınıfı ile bağlantısını da kurabiliriz. Ama bütün bu filmler işçi sınıfına hangi mesafeden ve nasıl bakmaktadırlar; işçi sınıfına bakarken aslında ana akım klasik anlatı kalıpları ve tecimsel sinemalar olup aynı zamanda yoksulluğun ve çaresizliğin üzerine kurulu bir izlenimcilik zevkini de beraberlerinde üretmekte midirler gibi çok temel sorgulamalara ihtiyacımız olacaktır. Özellikle Türkiye sinemasının, daha önce de pek çok yerde, *ima ile geçiştirme sineması* olduğuna ilişkin yaptığım vurguyu yinelersem, bu sinemanın, genellikle sınıf analizinden uzak durduğunu teslim edebiliriz. Meseleyi daha çok ya ezilenler ve zalimler ya da kentli köylü çatışması üzerinden okumayı ve anlatmayı seçtiğini söyleyebiliriz. Sınıf analizinden isteyerek ya da istemeyerek itina ile uzak durmuş; böyle durmakla kalmayıp analizin önünü kapatacak şekilde tarihsel ve toplumsal meselelere çarpıtma, kaydırma, yer değiştirmeye bakmış böylesi bir örnekle karşılaşırız. Ama aynı sinemanın içinden bir aşk öyküsü anlatırken tarihsel ve toplumsal analizin kapılarını açan pek çok örnek de çıkabilmiştir. Hollywood melodramlarıyla ünlü Douglas Sirk'ten Lütfi Akad'a, Atıf Yılmaz'a kadar pek çok örnek verebiliriz.

Sinema tarihi içinde başlangıcından beri örneklerine rastladığımız bir liste bizi analizimiz açısından nereye götürebilir? 1895'de Lumier kardeşler yaşadıkları kentin sokaklarına çıkarak görsel olarak cazip, gösterim açısından seyircisine aşinalık duygusu verebilecek görüntüler derlerken çektikleri ***Fabrikadan Çıkan İşçiler*** filmi ya da belgeseli, bizim için ancak toplumsal tarihin görsel belgesi olabilir, sosyolojik bir değerlendirme durağı sunabilir. Elbette Marxist bir analizle de değerlendirilebilir. Ama kastedilmiş bir seçim olmayan bu kısa görsellik hangi nedenle Marxizm ve sinemayı tartışmaya başladığımızda listemize girer? Sanırım bir eleştirel düşünce alanının, bir bilgi üretme, bilgiyi ilişkilendirme yönteminin kendisiyle onun günlük hayat içerisinde çağrıştırdıkları arasına dikkatli mesafeler koymak durumundayız. ***İşçi sınıfı Cennete Gider, Norma Rae, Çalışan Kız, Her Şey Yolunda, Metropolis*** gibi filmlerin hepsine birden işçi sınıfı filmleridir demek, bu filmleri Marxizm ve sinema başlığı altında bir tartışmanın odağına yerleştirmek her halde oldukça sorunlu, eksikli bir yaklaşım olacaktır. Ama elbette bütün bu filmler üzerinden toplumsal ve tarihsel bir değerlendirme yapabiliriz. Bazı dönemlerin, popüler ya da değil, ticari ya da bağımsız daha fazla işçi sınıfına yönelik filmler ürettiği tespitinde bulunabiliriz. Dönemlerin toplumsal, tarihsel özelliklerine bakabiliriz. Sadece işçi sınıfına değil özgürlükler ve haklar üzerine eğilen, ezilenlerin yanında durarak anlatısını kuran, isyana, başkaldırıya ya da muhalefet hareketlerine yakın tavır almış filmlere bakabiliriz. Bu tür çalışmalar yakın

toplumsal tarihi değerlendirmek açısından da çok büyük katkılar sunabilir ve çok daha kapsamlı yapılmalıdır. Ancak bu çalışmalar baktıkları alandan ötürü Marxist alışmalar olmazlar; kaldı ki kültürel çalışmalar içinden böyle konu ya da başlıklara farklı ve karma ve eklektik yöntemlerle bakıldığı da olmuştur. Bu başlık ve konulara da, bunların çok uzağındaki herhangi bir başlık ya da konuya da Marx'ın yöntemi ile yaklaşarak çalıştığımızda Marxizm'le ilişkilendirilmiş oluruz.

Filmlerin yapıldıkları dönem, yönetmenin filmografisi, işçi sınıfına nasıl bir konumdan bakıyor olduğuna bakılması ne kadar önemli ise, filmlerin üretim biçimleri ve ilişkileri ve seyircisi ile kurmaya çalıştığı ilişki de filmleri tanımlamada ya da sınıflandırmada önemli rol oynayacaktır. Godard'ın *Her Şey Yolunda* filmi ile Lizzie Borden'ın *Working Girls* filmlerini ele alalım; birbirlerinden ne kadar uzak dünyalarda durduklarını herhangi bir analize kalkışmadan söylemek mümkündür. Aslında, en temel ve ayırt edici mesele, Godard'ın kendi tanımlamasından gelmektedir. Godard politik filmler yapmadığını, filmleri politik olarak yaptığını söyler. Godard Brecht'en referans alarak geliştirdiği film yapma politikasını tartışırken, aslında, politik filmlerin konusunun politik olduğuna ya da politik varsayılan filmler olduğuna dikkati çekmektedir. Konu ve konulu film bir çerçeveleme, hayata benzeştirme (verisimilitude) politikasıdır; filmi konuyla çerçeveleyerek, hayatın taklit ve tekrarı ile biçimlenen anlatımsal sinemanın tercihi olan bir politikaya işaret eder. Arınmaya (catharsis) giden yolu belirleyen önemli elemanlardan biridir. Herhangi bir konu başlığı filmin, konusunun gönderme yaptığı alanın içinden yapılmış olduğunu değil, işaret edilen alanın ehlileştirilerek, uygunlaştırılarak yeniden çerçevelenmesi olduğunu gösterir. Kadınların konu edildiği bir film, büyük olasılıkla, kadın filmi olmayacağı gibi çok düşük bir ihtimalle feminist bir filmidir. Yine işçi sınıfını konusu edinmiş bir film, işçi sınıfının filmi olmadığı gibi Marksist bir film de olmayacaktır. Oysa her hangi bir konu başlığı altına alınabilececek, hatta belirgin bir konusu bile olmayan bir film, politik bir biliş ve bilinçle yapıldığında durum tamamen farklı bir boyuta taşınacaktır. Arınma amaçlamayan, seyirciyi haz, izlenimcilik, özdeşleşme gibi unsurlarla kendine bağlamayan, filmi bir tktim malı gibi sunmayan, fetişizme izin vermeyen, sorgulayan, seyircinin kafasındaki filmleri kışkırtan ve seyircinin meselelere bakışını yenileyebilecek, tazeleyebilecek filmleri yapmak filmleri politik olarak yapmak anlamına gelmektedir. Godard'ın filmleri politik olarak yaptığına ilişkin beyanı, aynı zamanda yönetmenin durduğu ve baktığı yerin net olarak ortaya konulması anlamına da gelmektedir. Godard klasik anlatılara, ana akım film konularına ve tecimsel sinemaya, sinema endüstrisi içinden film üretmeye karşı olup, bu konuları eleştirir ve başka türlü filmler

yapabilmenin yolu üzerinde de önemli bir kilometre taşı olmuştur. Özellikle *Her Şey Yolunda* filmi nispeten gerçekleşebilmiş bir kolektif çalışma ürünüdür. Jean-Pierre Gorin'le ortaklıkları içinden ürettikleri filmlerden biridir. Godard, Kluge, Solanas, gibi yönetmenler hem film yapmak üzerine düşünüp farklı ve yeni dil arayışları içine girmiş hem de kolektif olarak çalışmayı denemiş, kuramla pratiği birlikte sinema hayatlarına geçirebilmiş yönetmenlerdir.

*Working Girls* ise, sanayi ve klasik anlatı kalıpları içinden üretilmiş, ana akım, konulu anlatılar sinemasının belirgin bir örneğidir. Star sistemi, güzel ve cazip kadın kahramanlar üzerinden bir melodram olduğu gibi, kaçış sinemasına da iyi bir örnektir. Aynı zamanda sınıflar arası farkların açılmaya başladığı bir dünyada, iktidarın hegemonyasını da sağlama alacak şekilde, yoksul ve güzel çalışan kızın zaferiyle birlikte yükselen arınma toplumun gerilimini hafifleten araçlardan birine dönüşerek sisteme yarar sağlayan bir unsuru üretebilmiş olur. Baskın ideolojiyi yeniden üretirken, aynı zamanda olabilecek muhalif gerilim noktalarındaki baskıyı da hafifletmektedir. Çalışan kızın çalıştığı iş, servis sektörü olarak genişleyen ve hizmetlerin içinde yaygınlaştığı bu alan ve işçi sınıfı sadece bir arka plandır. Filmin konusunda bahsi geçen işçi sınıfı bir dolgu malzemesinden başka bir şey değildir.

Fritz Lang'ın *Metropolis* filmi de başka sorunsallara işaret eder. Mesele birkaç boyutludur. Yönetmenle senaryo yazarının farklı dünyaları filmin içinde çatışır. Dolayısıyla film dünyasını kurmakta usta olan Lang'ın görsel dünyası ile senaryo yazarının işçi sınıfına yukardan bakan, işçileri her an tehlikeli sürülere dönüşebilir yaratıklar olarak gören, onları dinle, imanla ikna ve birliğe çağıran dili çatışır. Bu sorunlu alan, aslında, dönemin estetik kıstasları içinde modernizmin müphemlikle girdiği estetik ilişki nedeniyle filmin alkışlanmasına neden olmuştur ama yine de filmin sorunlu ve gölgeli bir yönünü oluşturur. Öte yandan filmde distopya ve ütopyanın ilişkisi ilginç bir boyut daha yaratır. Bir yandan filmin filme ait görsel dünyası distopiktir; kendini ütopyaya doğru iter ve içinde dönüşüm ve değişimin hareketini ve bu hareketin umudunu taşır. Ama aynı zamanda, karamsar ve umutsuz bir anı gösterir. İşçilerin patronla el ele tutuştuğu filmin 'mutlu sonu' aslında işçilerin kendi çıkarları açısından bir hayal kırıklığı ve yenilgidir. Görselliğin oluşturduğu atmosfer ve filmsel etki, gelecekte kapitalizme ait zamanın mekânı nasıl ele geçirip, hiçleştireceğine ait bir ön görü sunar. Filmin anlatıma doğru zorlandığı ve senaryonun baskın olduğu her an, film anlatıcısının ütopyasını ama anlatılanın, temsil edilenin, yani işçi sınıfının distopyasını barındırır. Film bir yandan işçi sınıfının sömürsüne, makinelere, çılgın bilim adamına, teknolojinin insan deneyimlerinin yerine geçebilecek potansiyeline, yaşam koşullarına, dinin ve diğer ikna yöntemlerinin yani devletin ideolojik ve baskıcı ikna

aygıtlarına açık göndermeler taşır. Öte yandan da hem temsil ettiği işçi sınıfını hem de seyircisini yeniden ikna ederek, iman getirmeye maruz bırakır.

Öte taraftan *Matewan* (1987, John Sayles), *Silkwood* (1983, Mike Nichols), *Riff-Raff* (1991, Ken Loach), *Yüksek Umutlar* (1989, Mike Leigh), *Sırlar ve Yalanlar* (1996, Mike Leigh), *Cumartesi Gecesi Pazar Sabahı* (1961, Karel Reisz), *Borunu Öttür* (1996, Mark Herman), *Zayıfın Hakkı* (2006, Lucas Belvaux), *Benim Adım Joe* (1998, Ken Loach), *Haklı İntikam*, (2002, Park Chan-wook) *Marius et Jeannette* (1997, Robert Guédiguian) gibi filmler de bize işçi sınıfına ait hikâyeler anlatırlar. Öykülerini anlattıkları dünya, işçi sınıfının görünürlüğüne ve seslerinin duyulmasına da olanak tanırırlar. Büyük ticari üretim ağları içinden üretilmiş olmamalarına rağmen, seyirciyle buluşabilme ve seyircisine duygusal olarak değebilme imkânını taşırlar. Bu filmlerin pek çoğu ana akımın ve sanayinin içinden değil, daha aralarda kalmış, çoğu zaman bağımsız diyebileceğimiz kaynaklarla, nispeten politik bağımsızlıklarını ilan ettikleri bir yerden üretilmişlerdir. Yeni bir dil ve anlatı biçimi arayışında değillerdir ve bu açıdan bakıldığında aslında klasik anlatı kalıplarını kullanırlar. Toplumsal gerçekçilik olarak tanımlanmış bir film tarzının içinden üretilmişlerdir. Ama bu tanım da, her seferinde, yeniden tarife ve sınırlara ihtiyaç duyar. Bu noktada filmlerin ekonomi politiğinin, yönetmenin tercih ettiği tarzların, mesela toplumsal gerçekçi üslubun, diğer değişkenlerle birlikte tartışılması gerekmektedir.

Elbette sinemanın ekonomi politiğini tartışmak gerekecektir. Kültürel üretimler, toplumsal tarih ve kamusal alan içinden ortaya çıkan sinemanın birlikte eğlenme, bilgilenme ilişkileri ve tarihsel olarak hem ortaya çıkışının hem de sürecinin nasıl içsel ilişkiler ürettiği Marxist sorgulamanın önemli bir parçasını oluşturacaktır. En basit tanımıyla filmlerin üretim biçimi, üretim ilişkileri sinemanın tarihsel dinamiklerini kavramamızı sağlayacaktır. Sanayi içinde üretilen sinemaların tek tipleştirme, makinelerle üretilme ve teknoloji ile ilişkisi, iş bölümü gibi unsurlar üzerinden eleştirisi ve analizi bize bir filmin analizinde derin bilgiler sunacağı gibi bir sektör olarak sinemanın dünya üzerindeki serüvenine de ışık tutacaktır.

Filmlerin sanayi içinden üretilmediği durumlarda nasıl üretildiği, üretim ilişki ve biçimlerinin başka baskın bir tarzı nasıl oluşturduğu bir o kadar önemli bir sorgulama olacaktır. Bağımsız, alternatif, avangard sinemaların neden kolektif üretimler içinde üretilmediği; neden sinema tarihinde aykırı unsurların bile aslında kaçınılmaz olarak, pek çok insanın ortak ve örgütlü emeğini gerektiren film yapma faaliyetini neredeyse hiçbir zaman ortak ve eşit kolektif bir faaliyete dönüştürmediği yeterince can alıcı bir soru olamamıştır.

Sinema sanayilerinin, ülke sinemalarının karşısındaki alternatif, devrimci ve karşıt sinemalarda bile bireysel imzaların, 'dehaların', özel yeteneklerin, yani burjuva anlayışı ve ideolojisinin bir ürünü olan bireysel dünyaların ve başarıların öne çıkışı önemli bir süreçtir.

Elbette bu sürecin çok önemli parçalarından birini seyirciyle girilen, girilmesi hedeflenen ilişki biçimleri oluşturur. Ana akım ticari sinema eğer aynı zamanda bir kaçış sinemasıysa ve bu kaçış sistemli ve örgütlü bir sanayi tarafından her gün daha da mükemmele göre kendini sürekli yeniliyorsa bu kaçış sistemi, sistemin yeniden üretim mekanizmaları ve seyircinin bu mekanizmalardan özgürleştirilmesi süreci de bir o kadar önemli bir mesele olacaktır. Marx'tan sonra Marxist okumalarıyla toplumsal ve kültürel ilişkilere bakan, kültürün de bir metin gibi okunabileceğini savunan ve 20. yüzyılın gelişen sanayi toplumlarında kültürel üretimi endüstriye devşirilmiş olarak tarif eden Frankfurt Okuluna baktığımızda, bu meselelin nasıl da merkezde bir soru olduğunu görürüz. Özellikle Horkheimer ve Adorno için kültür endüstrisi en tarif edici tanıyı oluşturur. Artık kültürel alan, gündelik hayatın içindeki kültürel pratikler, Marx'tan aldıkları bir kavramsallaştırmayla, *kullanım değeri* üzerinden toplumsal anlamlarını yitirmektedirler. *Değişim değeri* ve kültürel üretimlerin metalaşması hâkim sürecin bir parçası haline gelmiştir. Ve kültür tıpkı *değişim değeri* öncelikli olan herhangi bir meta gibi endüstriyel üretimin süreçleri içinden üretilmektedir. Marx'ın çalışmasının ana odağını kapitalizmin bir sistem olarak nasıl çalıştığı, görünümünün arkasındaki içsel ilişkilerin ne olduğu oluşturmuştur. Marx, kapitalizmin dinamik, değişken, hareket ve akış halindeki dur durak bilmeyen ve değişime, gelişime odaklı hızını hayli etkileyici bulur. Kapitalizmi çalışmak, onun analizini yapabilmek, bu değişken ve dinamik sorgulama alanına odaklanırken bir mihenk bulmak ve oradan yola çıkmak için kapitalizmin dinamikleri içinde görüngülere ait farklılıkların ve aykırılıkların öbeğlendiği belirgin bir odak olarak metaya bakar. Bir başka şekilde söyleyecek olursak, Marx meta üzerinden hareketle, daha önce bahsettiğim dört boyutlu dokumasına, yani hacim ve hareket halinde bir kuramsal yöntem olan diyalektik çalışmasının etrafını örmeye başlar.

Somut Marx'a göre çok farklı ve aykırı yönlerin bir araya gelmesi, birlikteliğidir. Marx buradaki birliği, birlikteliği diyalektik olarak tanımlar. Birlik kullandığımız yaygın anlamından farklı olarak, Marx için bağlantılı olma halidir. Marx'ın Kapital'in önsözünde belirttiği gibi farklı ve yenileştirici her bilimsel devrim kendi terminolojisini de bir devrimle dönüştürecek, farklılaştıracaktır. Bu nedenle, Marx'ın diyalektiğini anlamamız için onun diyalektiği de, diyalektiği oluşturan somutlama ve soyutlama pratiğini de ve bunlarla ilişkili somut ve soyut kavramsallaştırmasını da yaygın kullanımdan farklı anlamak durumundayız.



Farklı görüngülerin arasındaki bağlantılar, iç bağlantılar, birbiri ile karşılıklı bağlantılı olma halleri ve bunların birbiri ile karşılıklı ilişki ve faaliyet halleri, diyalektik birliği oluşturur. Soyut ise nesnenin muhtelif var olma biçimlerinin bütünlüğünün içsel olarak bölünmesi olarak tanımlanabilir; parçalı, bölünmüş, farklılaşmış birlik **soyut** olana karşılık gelmektedir.

Marx'ın somut ve soyutla kurduğu ilişkinin diyalektik bir yöntem oluşturmasını anlayabilmek için Bakhtin'in zamanmekân kavramına başvuracağım. Çünkü Bakhtin, edebiyat yazım türlerine ve romana bakarken, bir eserin bize anlattığı hikâyede, kendi döneminin bütün farklı ilişkilerinin ve bu ilişkilerin zamanla, yani, mekânın dördüncü boyutu olan hareketle, dönüşmüş içsel ilişkilerin bir kalınlaşma, katmanlaşma, öbekleşme oluşturduğunu söyler. Bakhtin, buna, ete kemiğe bürüme, bir can kazanma hali olarak bakar. Marx'a göre ise bu sistemin içinde farklılıkların bir birlik, yani, bir öbek, bir kalınlaşma oluşturmasıdır; yani somut olandır. Ete kemiğe bürünmüş ilişkilerin yumağı, hacmi olan bir birliktelik, yığılma hali; tarihin ve toplumun kendini gerçekleştirdiği, görünür kıldığı somut durumlardır. O halde bu görüngünün ardındaki ilişkileri çözmek ve çözümlenmek gerekir. Soyut bu bütünlüğü oluşturan farklı ve aykırı yönleriyle görüngülerin parçalarının bu sistemle ya da öbekleşmelerle tarihsel olarak, tarihsel bağlam içinde ilişkilendirilmesidir. Somut tarihin her aşamasında somut olandır. Soyut ise tarihseldir; tarihsel bağlamla birlikte farklılaşır. Bu anlamda soyut bütünlüğün farklı ve aykırı yönlerinin 'zihinde yeniden inşaası'dır, ancak bir o kadar gerçektir.

İnsanlar yaşamlarını devam ettirebilmek, varoluş koşullarını sürdürebilmek için üretirler; şeyleri ve kendilerini. Yediğimiz, içtiğimiz şeylerden, giyindiğimiz, barındığımız şeylere ve kendimizi yenileyecek olan ilişki ve ortamlara, yani kültüre, sanata ve hatta doğumla insan neslimizi sürdürecektir biyolojik ve duygusal alanlara kadar uzanan bir genişlikte, yaşamı ve kendimizi yeniden üretiriz. Elbette Marx'ın ve Engels'in tarif ettiği gibi bu ilişkilerin toplumsal olarak nasıl ve nelere göre örgütlendiği, baskın olarak hangi tarz ve ilişkilerin belirleyici olduğu, toplumsal biçimlenmeleri ve tarihimizi oluşturur. Ama her ikisi de çalışmalarının odağına kapitalizmin dinamik analizini oturttukları için, biz de şimdi değer meselesini tartışırken kapitalizme odaklanalım. Üretimin ve toplumun kapitalist örgütlenmesi içinde ürettiğimiz şeylerin ihtiyaçlarımıza karşılık gelen, bizim kendimizi ve yaşamı yeniden üretişimiz için gerekli olan, ihtiyacımız olan şeylerin *kullanım değeri* vardır. Üretilenin bir ihtiyaca karşılık gelmesi onların kullanım değerini oluşturur. *Kullanım değerinin* metadan bağımsız bir varoluşu söz konusu değildir. Aslında kapitalist ilişkiler içinde meta olan ama insanların kendini yeniden üretebilmesi için kullanılabilir olan faydalı ve gerekli olan şeylerdir.

Kullanım değeri de maddi hayatın üretildiği her yerde ve her zaman ola gelmiştir. Bu üretimlerin başka tarzda ilişkilerle üretilen şeylerle değişebiliyor olması durumunda karşımıza *değişim değeri* çıkar. Zaman ve mekân içinde sürekli değişen birbirine eşit, eşdeğer görünen ya da birbirinin yerini alabilecek gibi görünen kullanım içindeki bir değer diğer şeylerle ilişkilerle değişebilirliğini gösterir. Marx, değişime giren malın ne olduğuna değil hareketine, ilişkilerine, hareket halindeki ilişkilerin taşıdıklarına bakarak *değişim değerini* anlayabileceğimizi söyler. *Kullanım değeri* de *değişim değeri* de soyut olarak insan emeğinde kendini gösterir. Değişim değeri, gerçekleştirilmiş, nesneleşmiş emeğin temsilidir. Etiketlenmiş, fiyatlandırılmış, pazarda alınıp satılan her şey *değişim değeri* taşır. Marksizm ve sinema üzerine bir yazıda Marx'ın hayli karmaşık ve katmanlı değer teorisine haddimi aşır ucundan, kıyısından girme nedenim Adorno ve Horkheimer'ın 20. yüzyıl kültürel üretimlerini okurken yaptıkları eleştirinin odağını oluşturuyor olmasıdır.

Frankfurt Okulunun, özellikle Adorno ve Horkheimerci kanadına göre, kültür de, sanat da, diğer insan faaliyetleri de artık pazardaki mallar, metalar gibi birer değişim değeri özelliği edinmişlerdir. Ve aynı zamanda sanayileşmiş ürünlerdir. Sanayileşmeyi belirleyen ana dönüşümlerden geçerek nasiplerini almışlardır. Giderek teknolojiye ve makinelere dayanan bir süreçle üretilirler, yüksek ve ayrılmış bir işbölümün ürünüdürler ve aynileşmiş ve tek tipleşmişlerdir. Aslında Frankfurt Okuluna yapılan bütün eleştirilere rağmen, televizyondaki pek çok haber, eğlence ve kültür programının, drama ve dizilerin bu sürecin ürünü olmadığını söylemek neredeyse imkânsızdır. Tabii bu sanayinin geliştirildiği Hollywood, bu eleştirinin hiç uzağında değil, tam da kalbinde durmaktadır. Adorno aynı zamanda, sinemanın bir kaçış ve yabancılaşma pratiği olarak toplumsal rolünü sorgular. Kaçış sineması, durumlarının farkına varamayan, deneyimlerini bilince ve veya bilise dönüştüremeyen, deneyimlerinin bilgisini üretemeyenler için yaşadıkları hoşnutsuzluklardan, zor yaşam koşullarından kaçışın aracı haline gelir. *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo* 1944 Woody Allen) filminde Cecilia, (Mia Farrow) yoğun işsizliğin ve bezginliğin kol gezdiği 1930'da, ABD, New Jersey'de bulunca alkol alan, onu döven işsiz kocasıyla mutsuz ve umutsuz, garsonluk yaparak yaşayan, genç bir kadındır. Tek mutluluğu sinemaya gitmek ve mümkünse romantik aşk filmleri seyredabilmektir. Hayatı sertleştikçe, onun filmlerle kurduğu fantezi dünyasına kaçma isteği daha da güçlenir ve öyle bir an gelir ki, onun için bu kaçış artık hayatının tek gerçekliği olmuştur. Film kaçışın ve fantezinin hayatın tek gerçekliği olma gücünü tartışır ve gerçeklikle hayalin nasıl birbirine dönüşebildiğine eleştirel ve eğlenceli bir bakış sunar.

*Kendini yansıtan* (self reflexive) mizah dozu güçlü bir film olarak bir durum abartısıdır ama bahsi geçen kaçıışı en güzel anlatan filmlerden biridir.

Öte yandan kültürün ve ideolojinin Marxist okumasını geliştiren Gramsci'ye göre, çatışmaların eksik olmadığı bütün toplumsal yapılarda, toplumu çatışmalara rağmen bir arada tutan şey, yani toplumun sıvası, ideolojidir. Her iktidar hegemonyasını baki kılabilmek için, hâkim ideolojiyi her gün yeniden üretebilecek toplumun geneli için her gün yeniden sağlamasını alıp güçlendirecek mekanizmaları üretmek zorundadır. Hâkim sınıfın içinden iktidar bloğunu oluşturanlar, kendi sınıfsal çıkarlarıyla birlik içinde olanlara ve kendi sınıfından olanlara liderlik ederler. Karşıt sınıfların da sınıf çıkarlarının çatışmasına ve çelişkilerine rağmen, iktidara rıza göstermelerine imkân sağlayacak ve bu rızanın onayını devamlı kılacak ideolojik söylemleri ve hâkim ideoloji manzumesini yeniden ve yeniden üretebilmek zorundadırlar. Bu ideolojik söylemlerin birbirine eklemelişiyile çağırım gücü, ikna gücü ne kadar kapsayıcı olursa, hegemonyanın gücü de o kadar güçlü ve sürdürülebilir olur. Eğer bu gerçekleştirilemiyorsa ortada bir egemenlik krizi var demektir. İktidar bloğu burada zora başvurur. Devletin düzeni ve devamlılığı sağlayacak kurumları, işlevsel alanları devreye girer, kolluk güçlerinden hukuka gerekli zor uygulanır. Ama bazen kriz yapısal tıkanmalarla daha ciddi sonuçlara sürüklenebilir; faşizm gibi yönetim biçimlerine dönüşebilir.

Althusser Gramsci'nin mirasını kendi kuramına taşıyarak, devletin baskı aygıtlarını ve devletin ideolojik aygıtlarını detaylandırarak tanımlar. Devletin Baskı Aygıtları (DBA) kolluk güçleri, hukuk sistemi, hapishaneler gibi kurumlardır. Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) okul, aile, din kurumları ve medya gibi toplumsal kurumlardır. Tarihin her döneminde var olmuş, yani tarih dışı olan ideolojik söylemler, serbest gezinirler. Her toplumsal biçimleniş içinde, tarihsel ve coğrafi bağlam içinden eklemelenerek ve yeniden eklemelenerek çağırın ve biçimlendiren dünya algısı bakışı üretirler. Sinema da devletin ideolojik aygıtlarından biri, bir alanıdır. Böylece baskın ana akım sinemanın hâkim ideolojinin yeniden üretimine katkısı bazı kuramsal yaklaşımların ve analizlerin odağına oturmuştur. Aygıt kuramıyla Baudry'nin sinemanın bir ideolojik aygıt olarak işlevi üzerinde durması bunlardan biridir. Jacques Lacan ve Louis Althusser'den etkilenecek geliştirilmiş Marxist kuramın semiology ve psikanalizle harmanlanmasından oluşan ve bu harmanlamanın doğası gereği eklektik olan bu yaklaşım, 1970'li yıllarda etkin olmuştur. Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, kuramın temsilcileri olurken Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Constance Penley gibi kuramcılarının da bu kurama zaman zaman uğradıkları olmuştur; yani merkeze oturtmasalar da diğer kuramlarla aygıt kuramını eklememişlerdir.

Ana akım tecimsel sinema, anlatımsal ve temsili olan sinemadır. Kendi öykülerini, kendilerini anlatıp gösteremeyecekler adına da konuşacak, gösterecek olan temsili sinema, herkes adına konuşur. Hem herkes adına konuşur, gösterir ve anlatır; hem de hâkim ideolojinin ve hegemonyanın devamı için, toplumu bir arada tutabilmek için çatışma ve çelişkilerin tehdidinde rağmen birliği, bir arada olabilmeyi sağlayacak bir dünya algısını yeniden ve her gün yeniden üretmek zorundadır. Nasıl iyi vatandaş olunacağı, vatanperverliliğin boyutları, iyi bir aile, eş, iyi ve kötü kadın olmanın biçimleri, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiği, tutkulu bir aşkın nasıl olması gerektiği, namus meselesi, iyi, kötü, günah, sevap yeniden ve yeniden tanımlanır.

Öte yandan Frankfurt Okulunun hem içinde hem dışında durmuş Benjamin ve Brecht'in birincilerden teknolojiye ve tarihe bakarken daha umutlu dünyaları ve önermeleri farklı bir sinemanın yapılabileceğinin kuram ve pratiğini hem müjdeler hem de bunun mümkün olabilmesi için yolu açar. Bağımsız, karşıt, devrimci, alternatif, deneysel, muhalif ve veya avangard sinemalar aslında ince ayrımlarda elbette farklı film yapma pratiklerine karşılık gelirler. Ortak noktaları hâkim ana akımlarla aralarına koydukları mesafeyle, film yapma biçimlerinin sektörün dışında konumlanmasıyla ve seyirciyle girdikleri ilişkinin yenileyen, farklılaştıran boyutuyla şekillenir. Basit tarifi ile ana akım ticari sinemadan ayrılırlar. Temelde film yapmakla ilgili bazı pratikleri kast ederler ve seyircileriyle ilişkilerinde dinamik, karşılıklı etkileşime açık olmayı amaçlar ya da vaat ederler. Güney Amerika'da 60ların sonlarında başlayan 3. Sinema hareketinde olduğu gibi bazıları için siyasi duruşları, film yapma biçimine ilişkin bilinçli ve açıkça tarif edilmiş manifestoları oluşmuştur. 1965'te Glauber Rocha'nın '*Açlığın Estetiği*', F Solonas ve O Getino'nun 1969'da yazdıkları '*3.Sinemaya Doğru*' manifesto makaleleri en öne çıkmış olanlardır. Bu dönem dünyanın pek çok yerinde, bir seri manifestonun ve aykırı sinema hareketlerinin içinden çıktığı bir dönemdir. Bu sinemalara, özellikle de, kendini 3. dünya içinde konumlandırarak emperyalizme karşı sinemalara baktığımızda, durum biraz gölgeli bir hal alır. Bazıları için emperyalizme karşı özgürlük ve bağımsızlık hareketleriyle gelişen karşı duruş, kapitalizme karşı bir duruşu ve sorgulamayı getirmemiştir. Bu durum bugün de yaygın olarak karşımıza çıkan milliyetçi ve tepkisel karşı duruşların hepsinin kendilerini emperyalizme karşı olarak tanımlamaları sorunsalı ile aynıdır. Her ne kadar bu bölgeler aynı zamanda emperyalizmin kaleleri olsalar da milliyetçi tepkilerle bakanlar emperyalizme karşı olmaktan, emperyal olarak gördükleri Avrupa, Kuzey Amerika'ya karşı olmayı algılamaktadırlar. Emperyalizmle ilgili mesele büyük ve güçlü ulus devletlerin küçük ve savunmasız ulus devletleri mağdur

ediyor olmasından ziyade emperyalizmin kapitalizmi bir dünya sistemi olarak bütün kara parçalarında hâkim kılmasıyla ilgilidir. Hâkim kılarken ortaya çıkan adaletsiz, eşitliksiz, sömürüye dayanan ve yukardan inen, organize ve meşru bu sistemi bütün kara parçalarında baskın kılmasıdır. Özetle her yerde ve herkesi hiçleştiriyor olmasındadır. Bu iki birbirinden tarihsel, politik ve ekonomik olarak ayrı durumu birbirine karıştırmak sadece bir yanlış anlama mıdır? Kapitalizme karşı olmayan ve dünyanın bütün işçilerinin çıkarlarının da ortak olduğunu görmeyen milliyetçi duruşlar emperyalizme nasıl ve niye karşıdılar? Kapitalizme karşı olunmadan ve enternasyonal bir bakış açısıyla bakmadan emperyalizme karşı olabilir misiniz? Olsa olsa emperyal olarak gördüğünüz güçlü iktidara, ona bağımlı olma haline karşı olabilirsiniz. Bu durumda da emperyalizmi, emperyal olarak görme hatasına düşmüşsünüzdür ki, analiz ve eleştirinin bulunmadığı bir tepkisellikle davranıyorsunuz demektir. Artabilen milliyetçi reflekslerle karşı olduğunuz emperyal güç gibi tehlike ve savaşa içkin bir konum üretiyorsunuz anlamına gelmektedir.

Emperyalizme ve kapitalizme karşı filmler gibi, karşıt sinema hareketleri dışında ana akıma ve tecimsel ilişkilere muhalif her oluşuma Marxizm aynı mesafeden mi bakar, eleştirisinin ve analizinin odağını neler oluşturur sorusu da ister istemez önem kazanır. Marxist bir yaklaşımla bu alternatif film pratiklerine baktığımızda görünümünün ardındaki içsel ilişkilerin odağında can alıcı olarak neyin durduğuna yöneliriz. Kapitalist üretim ilişkilerinin devam edip etmediği, insanlarla seyirciyle kurduğu ilişkinin içsel dinamiklerinin ne olduğunu sorgularız. Ana akım film üretiminin dışında ya da karşısında duran devrimci, muhalif, avangard, bağımsız, deneysel ve karşı sinema gibi film yapma pratikleri aralarında duruş, kavrayış, yönelim olarak bazen derin, bazen yüzeysel farklılıklar taşıyabilirler, karşıt ya da muhalif bir üretim sürecini kastediyorlardır. Bu üretim süreci, geleneksel iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durmayı tercih eder ve amaçlar. Öte yandan farklı üretim biçimi arayışlarına paralel olarak, yönetmenin ya da yönetmenlerin film yapım süreçlerine ait bir farkında oluşun ve bunu yaptığı işe yansıtın bir tavrın filmi üretme sürecine, filmin kendisine ve seyirciye taşınması bu tür filmlerin ortak özelliklerini oluşturur. Aracın, aracın tarihinin, filmin oluşum sürecinin ve tekniklerinin filme yansıtıldığı, görünür kılındığı; yönetmenin kendi konumunun farkında olarak bütün bu süreci seyirciyle paylaşımına açtığı, kendini yansıtın ve eleştiren self reflexive sinemalar, eleştirinin dünyasını da geliştirmiştir.

Bu sinemaların seyircisi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılanmayan; aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır. Bunlardan özellikle bazıları, devrimci muhalif ve karşı sinemalar nitelikleri tanımlanmış, üzerinde

tartışılan ve bir tür ortak kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmiş meselelere bağı olan seyirciye yönelik; o konular etrafındaki amaçlanan kamusalılığa seslenen filmler üretirler. Kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağı insanların izleyicisi olduğu filmler de olabilirler. Üstelik bugün sinema olgusu bu tür film yapma pratikleri ele alındığında, pelikülün alanın dışına çıkararak, dijital teknolojinin olanaklarıyla kendi tarihini oluşturan bir alana doğru uzanır. Hatta dijitalin tanıdığı imkânlar gerilla tipi üretimlere, daha militan ve kolektif çalışmalara çok daha uygundur. Dijital teknolojinin hareketli görüntüsü, hareket yeteneğı, sesli çekim imkânı, ışıkla olan ilişkisi, banyo gerektirmemesi, kolay işlenebilir olması, kolay izlenebilir olması çok daha az bir masrafla çoğaltılabilir olması, internet üzerinden çok yaygın izlenebilir olması ve seyircinin konumunu aktif, hatta müdahil olarak dönüştürme imkânına sahip olması açısından bu tür sinemaların düşledikleri ilişkilere çok daha yakın durmaktadır.

Ana akım sinema, sözünü ettiğimiz bütün aykırı film üretme biçimlerinin karşısındaki hâkim sinema kapitalizmin, ticari, reklama ve tüketime dayalı, tek tipleştiren yoğun ölçekli üretimlerinin içinden üretilen sinemadır. Bunun dışında bu yapıya karşı film yapmak istediğinizde ayakta durabilmenizi sağlayacak kaynak alanlarının, örgütlenme biçimlerinin de oluşturulması gerekmektedir. Bu nedenle farklı sinemaların ortaya çıkışının tarihsel ve toplumsal koşulları vardır. Dolayısıyla bu sinemaları koruyup, kollayacak ilişkiler, onları besleyecek karşılıklı etkileşim ortamı, organik ya da dolaylı olarak ilgili ve katılımcı aktif seyirciler ve özgür ve bağımsız üretimi sürdürülebilir kılacak ekipler gerekmektedir.

Ana akımın ve sanayinin dışındaki sinema baskın ve hâkim ideolojiden de bağımsızlık önermesini içinde barındırır. Yine bu tarihsel koşullar bağımsızlığı destekleyecek alternatif örgütlenme biçimleri de üretmişlerdir. Film kooperatifleri, sendikalar, baskı örgütleri (her ne kadar bugün adını unuttuğumuz bir pratik olsa da) dernekler, dağıtım başka kanallar üzerinden sağlayan havuz sistemleri ya da dönemin başka kitle örgütleriyle ilişkiler kurarak gösterimlerini üniversiteler, sendikalar, meslek kuruluşları kanallarıyla gerçekleştirmek gibi alternatif yollar üretmişlerdir. 1960'larla başlayan video tekniğı hareketli ve sesli görüntünün üretim ilişkilerinin dönüşmesine, dağıtım ve gösterimdeki ucuzluğu ve rahatlığı ile alternatif pek çok grubun kolektif üretimine alternatif haber, program ve sanat videolarının dönüşümüne imkân sağlamıştır. Bugün de dijital teknolojinin yaygın ve karşılıklı üretken olabilen üretim biçimleri internet üzerinden paylaşım ağları kanalı ile kendine daha geniş bir dolaşım alanı bulabilmektedir.

En geniş coğrafyalı ve en uzun soluklu aykırı üretimler, muhalif hareketler dalgası hatta dalgaları II dünya savaşının ardından gelmiştir. Sözü ettiğimiz bütün ilişki ve koşulların mevcut olduğu, birbirleriyle örtüştüğü ve birbirlerini tetikledikleri, öncüllük edip, takipçisi oldukları ve bütün toplumsal üretim ve faaliyetlerden hem beslenip hem de onları besledikleri bir ilişkiyi üretmişlerdir. Ama 70 ortalarından başlayarak dünyada siyasi durumun dönüşümüne ve kendini yenileyen teknolojilerin dönüştürdüğü üretim ilişkilerine ve pazara bağlı olarak ister adına kültür endüstrisi diyelim ister medya endüstrisi diyelim; kültürün, iletişimin, bilincin ve bilişin tek tipleştirilmesi üzerine kurulu muhtelif sanayileşmiş faaliyet biçimleri bu sinemaların önündeki engelleri çoğaltmıştır.

Muhalif, aykırı, bağımsız, bütün ticari sinemadan aykırı biçimlerin yine de hepsinin aynı kefede tartışılmayacağı noktasına dönmek zorundayız. Özellikle 1960'lar sonrası toplumsal pratiklerin hâkim ideolojiyle mücadelesi, maruz kaldığı hem keskin müdahaleler hem de yumuşak derin ve sessiz uyumlulaştırma, uygunlaştırma süreçleri bize meseleyi çok boyutlu değerlendirmek zorunda olduğumuzu öğretti. Muhalefetin sınıfsal boyutta, dünya kapitalizmi ile ilişkilendirilmiş uluslararası emeğin dağılım ve düzenlenme süreçlerini tartışan, meseleye tarihsel ve diyalektik bakabilenler, bağışlanması hoş görülmesi mümkün olmayanlar kategorisinde ayrıştılar ve çok daha sert bir bastırma politikası ile karşılaştılar. Her ne kadar Berlin duvarının çöküşü ile kendine yeni mitik bir başlangıç yapan yepyeni dünyada Marxizm bir tehdit oluşturmuyor gibi görünse de, bu tamamen kitlesel bir hareket olarak yeniden bir baskı odağı oluşturamamasındandır. Özellikle yine miladi dönüşüm eşiklerinden biri olan 1980 sonrası kimlik, insan hakları gibi makbul başlıklar altından yapılan muhalefetin kendisi de makbul ve muteber oldu. Buradaki en büyük mesele siyasi coğrafyanın uygunluğu üzerinden kuruluyor. Yani aslında komşunun tavuğuna kış demek mubah; kendininkine değil. Özellikle de belgesel ve video art üzerinden yürütülen önemli tartışmalar da gösteriyor ki, Spivak'ın ya da Trin Ti MinHa'nın da farklı terminolojilerle belirttikleri gibi, 'yerel muhbir' ve 'uygunlaştırılmış öteki' olmak mubahtır. Oysa dünyanın herhangi bir yerinden bütüne, bütün dünyaya, uluslararası ortak durumlara ya da iktidarın büyük ortaklarına sistemli ve bütünlüklü eleştiri yapmak mubah değildir. Bu durum aynı zamanda parçalanmış eleştirinin mubah; bütünlüklü eleştirinin ise keyifsizlik oluşturduğuna işaret etmektedir.

Elbette muhalefetle iktidarın ilişkisi her yerde her zaman aynı düzeyde çatışma üreterek sürmüyor; bazı dönemler, bazı coğrafyalarda daha keskin olabiliyor. Herbert Biberman 1954 yılında McCarthy döneminde yaptığı *Toprağın Tuzu* filmi tipik örneklerden

biridir. Bağımsız olarak yapılan film, maden sendikasının desteğinde, gerçek işçilerin ve onların ailelerinin rol aldığı bir film olarak yıllarca kara listede kalmış, gösterim şansı bulamamış bir filmidir. Uzun ve mücadeleli bir yolda elbette göreceli olarak yol kat edilmiştir ama bu yoldan geri dönüşler, yarı yolda kalmalar, uçurumlar da vardır. Bugün görünürde, belgesel sinema kendine daha fazla gösterim alanı edinmiş gibidir. Hem daha fazla örgütlüdür hem kolektiflere açık yapılar oluşturabilmiştir hem de daha fazla gösterim alanına sahiptir. Türkiye’de de Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB), docistanbul, filmist gibi birlik ve kolektifler ve 1001 Belgesel, Documentarist gibi seyirlik programlar ya da festivaller içinde daha ciddiye alınan özel bölümler vardır. Hatta uzun metraj filmler içinde bile programlara, yarışmalara alınıyor olmaları önemli gelişmelerdir. Yine tavizsiz bir muhalefetle yapılmış, Türkiye’nin siyasi tarihine çatışma alanlarına sorular soran belgeseller gösterim olanağı bulabildikleri gibi, *dörtbinsekizyüzeili* ( 2008.Selçuk Erzurumlu, Petra Holz, Ethem Özgüven.) *100 Bin Kişydiler* (2009, Metin Kaya), *Silikozi* (2009 Petra Holzer & Ethem Özgüven), *Brukman Kadınları* (*The Women Of Brukman*, 2008, Isaac Işıtan) gibi işçi sınıfının dünyasında kapitalizme eleştirel bakışların üretilebildiği belgeseller de gösterim olanağı bulabilmiştir. Elbette bu gösterim olanakları yaygın değildir ve ana akımın gösterim olanaklarıyla neredeyse kıyaslanamaz bile. Bütün bunların yanı sıra bu yazının boyutlarını radikal olarak değiştirme kapasitesi olduğu için maalesef açamadığım ama yukarıda da belirttiğim gibi bir de dijital yapım olanakları ve internet üzerinde geniş paylaşım ağları bugünün ve geleceğin ciddi mecralarından biridir.

Ekonomi politiğinden, anlatım kalıplarına, ele aldığı başlık ve konulardan gösterme ve aktarma ilişkilerine; seyirci ile girdiği ilişkiden dönemle, kendi tarihiyle ve toplumsal tarihle ve süreçlerle ilişkisine kadar pek çok açıdan ele alacağımız sinemanın, Marxist kuramla analizi bütün bu katmanlarda farklılıkları, ayrımları içinde öbeklenen, somutlaşan, bir gövde bulan katmanlarını kat ve kat açarak çalışmak, diyalektik, tarihsel maddeci bir yöntemle bakmak anlamına gelir. Bir filmin, filme kaynaklık eden fikrin ve veya duygunun nasıl gelişip ortaya çıktığına bakmakla başlayabiliriz. Filmin nasıl bir dönem içinde, ne kadar bu dönemin, tarihin içinden ne kadar dışından oluştuğuna da bakmalıyız. Ait olduğu bağlam ve ortam içinde nasıl konumlandığına, bu konumlanışın ilişki ve bilgi kaynaklarının neler olduğuna bakmak durumundayız. Şeylerin nasıl görüldüğünün ardındaki ilişkileri sorgulamak aslında bu kadarla da sınırlı kalmaz. Zamanın ve hareket halinde olan, dinamik olan zamanın sabit bir anına odaklanamayacağımızı bilerek, içsel ilişkileri, ilişkilerin mekân ve zamanla bağlarını kavramak durumundayız. Düşüncenin, hissiyatın, üretimin içsel ilişkilerin ve dinamiklerin



dönüşüm sürecini de hareketin, zamanın ve mekânın ilişkileriyle birlikte kavramak zorundayız.

Her diğer alan, olgu, ürün gibi diyalektik bir kavrayışla ele alınacak filmin her şeyden önce bir tarihe sahip olduğunu düşünmeliyiz. Toplumsal, kamusal, ekonomik, politik ilişkilerin tarihi ile iç içe geçmiş bireysel ve üretimsel tarihin ilişkilerinin bütünlüklü ve katmanlarına da ayrılarak analizini gerektiren bir yönelimdir bu da. Yönetmen içinde kendi tarihinin de olduğu bu yün yumağı gibi katmanlı tarihe ister böyle baksın ister bakmasın onun kendi tarihini toplumla paylaştığı tarihle nasıl ilişkilendirdiği, kendi oluşumunu ve özgül olarak da ele alınan filmle ilgili sürecini bu büyük toplumsal tarihle nasıl ilişkilendirdiği sorgulamamızın can alıcı aşamalarından birini oluşturacaktır. Aynı zamanda filmin diğer filmlerle, film tarihi ile, kültürel üretim tarihi ile ilişkisi de sorgulanmalıdır. Yönetmenin diğer sanatçı ve kültür üreticileriyle, ülke ve dünya aydınları ile karşılaştırılması sınıfsal bağlarının bu karşılaştırmaya dâhil edilmesi ve içinden geçtiği toplumsal ilişkiler içinde gelenekler, kırılmalar ve dönüşümlerle olan ilişki ve mesafesinin anlaşılması da gerekmektedir. Bütün bu dinamikler ve süreçlerin detaylı sorgulanması ve her katmanda dönülüp yeniden ilişkilendirilmesi bir filmin eleştirel tarihsel analizini verecektir bize.

*Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır.*

Marx, Alman ideolojisi

### **Seçilmiş Sınırlı Öneri Kaynakçası<sup>1</sup>**

www.marxsist.org'dan Marx ve Engel'sin ve diğer Marxisit kuramcılarının bütün eserlerine ücret ödmeden ulaşılabilir; açık bir paylaşım sitesidir.

Evald Ilyenkov (1960) "Dialectics of Abstract & Concrete",  
(<http://www.marxists.org/archive/ilyenkov/works/abstract/index.htm>)

Berteli Olman (2006) Diyalektiğin Dansı: Marx'ın yönteminde adımlar , çev. Cenk Saraçoğlu  
İstanbul: Yordam,

Bakhtin M.M. & Voloshinov, V.N. (1973) Marxism and Philosophy of Language,(1929), çev:  
L. Matejka & I.R. Titunik, New York: Seminar.

---

<sup>1</sup> Marx'a ve Marxizm ait bir yazı yazarken geleneksel bir kaynakça yaratmaktan özellikle kaçınıyorum. Bunun bir sebebi bağlamından ve bütünlüğünden koparılmış alıntılarla alternatif ve sabitleme aykırı bir dünya görüşünün çok fazla kötüye kullanıldığına yönelik kanatımdır.

- Bakhtin, M. M. (1981, 1998), *The Dialogic Imagination: Four Essays by Mikhail Bakhtin*, der: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: UTP.
- Bakhtin, M. Mikhail., (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. V.W. Mc. Ghee, Austin: University of Texas Press
- Balibar, E. (1994) *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, Trns: James Swenson, New York: Routledge.
- Baudry, J. L. (1986) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus " in Philip Rosen *Narratives, Apparatus, Ideology* , NY: Columbia University Press.
- Benjamin, W. (1990) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", J. Hanhardt (ed), *Video Culture: A Critical Investigation*, NY: Gibbs M. Smith, Inc. 27-52.
- Benjamin, W., (1993a), *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.
- Benjamin, W., (1993b), " Tekniğin olanakları ile yeniden üretildiği çağda sanat yapıtı", *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY., slr:45-76
- Brecht, B., (Trns. & ed.: Willet). (1986) *Brecht On Theatre; The Development of an Aesthetic*, N.Y: Hill & Wang.
- Comoli, J.L., & Narboni, J. (1976) "Cinema, Ideology, Criticism", B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, Vol. I., Berkeley: Uni. of California P.
- Gramsci, A. (1971) *Selected From the Prison Notebooks*, ed & trans. G.N. Simth, New York: International Publishers.
- Harvey, D. (1984) *Limits to Capital*, Oxford: Blackwell
- Harvey, D. (1993) "Postmodernizm bir bakış", *Birikim*, sa:49, Mayıs, ,
- Harvey, D. (1996) *Justice, Nature and the Geography of Difference*, NY: Blackwell.
- Harvey, D. (1990), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Basil Blackwell, (C: 1989) (Sungur Savran'ın Türkçesiyle YKY tarafından yayınlanmıştır)
- Min-Ha, T. T. (1989a) *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana: IUP.
- Min-Ha, T. T., (1989b), "Outside In Inside Out", J.Pines & P.Willemen, (eds) *Questions of Third Cinema*, London: BFI.
- Min-Ha, T. T., (1992) *Framer Framed*, NY: Routledge.
- Mouffe, C. (ed), (1979 ) *Gramsci and Marxist Theory* , London, .
- Poulantzas, N. (1987) *Political Power and Social Classes*, (trans & ed, T.O'Hogan), London: Verso.
- Spivak, G. C., (1988), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, NY: Routledge.
- Spivak, G. C., (1994) "Can Subaltern Speak?", P. Williams & L. Chrisman (der) , *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, N. Y.: Columbia University P.

Willemsen, P., (1994), *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Wollen, P. (1986) "Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est", in P.Rosen (ed). *Narrative, Apparatus, Ideology*, Berkeley: CU.Press.,

Wollen, P. (1993) "Eğlence Parkı ve Varyasyonları", *Antrakt*, özel sayı: Eylül,, 32-34.

Wollen, P., (1982), "The Two Avant -gardes", *Readings and Writings - Semiotic Counter - Strategies*, London: Verso.