

“Sinemanın Yaşamla Buluşması: Felsefe, Sanat, Bilim, Teknoloji Kendi Alanlarını ve Öykülerini Arar.”, 25. Kare, no:20, Temmuz- Eylül, 1997, slr: 35- 44.

Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması

Sinemanın ortaya çıkışı emperyalizmin ilişkilerinin yeniden düzenlemesini gerekli kılan süreçle ve teknolojidaki önemli sıçramalarla, kent yaşamının toplumsal ilişkileri derinden sarsacak denli baskın ve hızlı oluşumu ile aynı zamana denk düşer. Miriam Hansen, özellikle de 1890'larla 1920'ler arasındaki bu dönemin ayrıca kamusal ve özelin hakimiyet alanlarının topoğrafyasındaki büyük kaymalara da sahne olduğuna dikkat çeker.(Hansen 1991, s:2) Kamusal alanın dönüşümü ile sinema seyircisinin ortaya çıkışı iç içe örülmektedir. Özellikle de günlük yaşamda ve dinlenme, eyleme, iş saatleri dışındaki zamanın deneyimi ile ilgili olan ve sınıf ayırımına, etnik farklılıklara, cinsiyete dayalı kamusal alan dönüşümü uğramaktadır. İşçiler, kadınlar, göçmenler, çocuklar, kırsal alandan ve dünyanın başka coğrafyalarından farklı yaşam biçimleri, alışkanlıkları ile gelip tamamıyla farklı ve yeniden tanımlanması, uyulması gereken kentsel yaşamın yeni kodlamalarına dayanan kamusal yaşam klasik burjuva kamusal alanıyla karşı karşıyadır.

Dönem aynı zamanda bütün yüzyılı meşgul edecek popüler kavramının, popüler ve kitle kültürü olgusunun alt kültür ile yüksek sanatın ilk çatışmasında içine doğduğu zaman ve mekanı gösteriyor. Popüler kültürün mücadele alanında yüksek sanatın sözcüleri bir arabulucu ile karşılaşınca ilk tavizi verecek; arabulucu 18. ve 19. yüzyılın temsil biçimlerini kültürel saygınlık için ödünç alacak ve kültür sanayisini kurarak, müteşebbis arabulucu, yeni kodlamaların herkesi memnun edecek formüllerini yeniden ve yeniden üretmeyi öğrenecektir. Henüz üretim ilişkisi dağıtım ve gösteri biçimi farklı olan sinemanın ilk dönemindeki (1890-1907) kimilerince romantize edilmiş, kimilerince ürkütücü kalabalıklar olarak aşağılanmış, tarihsel seyirci de popülerin mücadele alanında ilk sesiz ve habersiz yenilgisini yaşayacaktır. Bu kamusal alanın dönüşümü sürecinde, yeni biçimlerle bu kesimlerin kendi alternatif kamusal alanlarını yaratma fırsatını elden kaçırmalarının öyküsü de olabilir.

1905 yılına gelindiğinde sinemanın sınıf bağlamı içinde kamusal değeri tartışılabilir bir olgu haline geliyor. İlk sinemanın üretim ilişkileri ve seyircisi ile girdiği ilişkinin proleter

sinema olduğunu ileri sürenler var. Daha önce tartıştığımız gibi ilk avadgarde olduğunu da söyleyenler var.

1905 ve sonrası Amerika'da nickelodeonların¹ yükselişi ve kentli yoksulları, işçi sınıfını, yeni göçmenleri, kırsal alandan kente gelenleri çeken gücü, Amerika bağlamında ister muhafazakar, ister liberal kanattan olsun ortak bir yenilik havası; vaka-i hayriye söylencesi yarattı. Sözü edilen kitleler o güne kadar bu genişlikte bir seyirci kitlesi olarak görülmemişlerdi. Daha önce seyirci olarak bile bulunmadıkları bu kamusal platformda "seyirci" olarak değerlendiriliyorlardı. Amerikan gelişmeci haleti ruhiyesi içinde nickelodeonlar "demokrasi tiyatrosu", "emekçi üniversitesi" olarak karşılandı. Hareketli görüntü herkese birşeyler anlatıyordu. Yoksul, cahil, yabancı, kadın, çocuk, halk herkese açıktı ve bu nedenle de demokratikti. Amerikan bağlamında demokratik sinema miti oluştu. 1939'da Lewis Jacobs adlı film tarihçisi nickelodeonun Amerikalı ve demokratik doğasının amerikan kitle kültürünün kendinden doğma en güçlü miti olduğunu söylüyordu. Miriam Hansen, böylece bu "evrensel dil" söyleminin sinema üzerine kamusal söylemin de anahtarını oluşturduğunu ve aynı zamanda alt sınıflarla ayrımı çizen maskelemenin ve görmezden gelmenin meşru ifadesinde aynı süreçte oluştuğunu söylüyor.² Sinema, böylece, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayii kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişmelerin, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek, birlik ve beraberliğin tarzlarını kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirildi. Sinema algısının kamusal boyutu ideolojinin yazıldığı, anlatının biçimlenmekte olan kodlamalarının oluştuğu yerde ortaya çıkmaktaydı. Kitlelere kültürü, dili; sokaktaki adama toplumsal birey ve bir kimlik ve topluluk olma yolunu öğreten yeni ve çağın ruhuna uygun evrensel dil, birleşme senaryosunu yazıyor.

Griffith ***Bir Milletın Doğuşu (Birth of a Nation)*** filminin savunmasında: "Film evrensel dildir ve evrensel dili harekete geçirir" diyordu. Modern şiirin bağlamı içindeki imge, ideogram gibi unsurlarla beslenen yeni hieroglif olarak görülen sinema 1914'e gelindiğinde geçiş dönemini nerdeyse tamamlamıştı. Bu gün tanıdığımız anlamıyla konulu uzun film pazara hakim oldu. Sinema biletleri bir nickelin üstüne çıkmış salonlar şehrin yukarı mahallelerinde ve farklı yapılarda görülmeye başlamış, sinema pazarı ve pazarın içindeki rekabet çoktan oluşmuştu. Pazarda daha ileri gidebilmek için demokrasi misyonu ve emekçi kitleleri yeterli değildi; daha iyi fiyata bilet kesilebilecek orta sınıf, daha cazip bir yatırım olarak görülmüştü. Russel Merritt'in belgelediği gibi 1905-1912 arasında sinemalar mavi yakalılara ayrılmış gibi görünüyordu ama 1914'de orta sınıf hali hazırda sinema salonlarını doldurmuştu.³ Miriam Hansen bize, Griffith'in Sinamayı (yüksek) sanat olarak pazarlama stratejilei içinde, "Bir iş kolunu sanata dönüştürmek ve kültürlü seyircinin ideallerine cevap vermek" isteğinin, Adolph Zukor'un "sinamadaki sefillik ve varoş geleneğini öldürmek" çözümünün idealize edilmiş bir ifade ile söylenmesinden başka bir şey olmadığını söyler. (Hansen 1990, s:229)

¹ **nickelodeon** film deneyiminin erken döneminde (1905-1914) film gösterileri için kullanılan salonlara verilen addır. Genellikle bir dükkandan ya da bir salondan dönüştürülmüştür, ortalama yüz kişi kapasitesi olan bu salonlarda bir iki makaralık filmler sürekli olarak ve piyano eşliğinde gösterilmekteydi. Amerika'da ilki 1905'de Pittsburgh'da açılan nickelodeonlar 1910 yılına gelindiğinde ülkenin her yerinde on bin salona ulaşmıştır. Sözcük bilet fiyatı olan bir nickel ile Yunanca tiyatro demek olan odeonun birleşiminden oluşmaktadır, yani bir paralık tiyatro anlamında türetilmiş bir sözcüktür.

² Miriam Hansen, "Early Cinema: Whose Public Sphere?", T. Elsaesser (ed), **Early Cinema: Space Freme Narrative**, London: BFI, 1990, syrl: 228-246; s:228.

³ Russell Merritt, "Nickelodeon theaters, 1905- 1914: building an audience for the movies", T. Ballio (ed), **The American Film Industry**, Madison: U of Wisconsin, 1976., syrl: 59-70; s:60.

Kültürel saygınlık için edebiyat uyarlamaları, meşhur sahne oyunları, gösterilerin yeniden üretimi gibi bir yol seçilirken anlatımsal filmin hegemonyası da yükselmekteydi. 18. ve 19. yüzyıl romanına dayalı, evrensellik ve realizm iddiasında bireyciliği öne çıkaran iç mekanlar ve mahrem dünyalara yakın plan çekime kayıtlanmakta olan klasik sinema sanatı kendi dilini oluşturuyordu. Hansen, Habermas'dan yola çıkarak daha detaylı olarak şunları söyler:

*"Sinemanın kamusal statüsüne gelince, bu yönelim, klasik burjuva kamusal alanının ya da daha net olarak, 18. yüzyılda edebi kamusal alana, onun hazırladığı politik alana ivme katan, kamusal söylemi hazırlayan özelleştirilmiş çekirdek ailenin mahremiyetinde temellenen edebi öznelğin biçimlerinin karakterlerine sistematik bir uygunlaştırmayı sunar."*⁴

Sinema burjuva kamusal alanının kültürel standartları ile kendini birleştirmek çabası ile soyut kimlik ve dışlama mekanizmalarını edebi ve sanatsal dolayımı kullanarak gerçekleştirir. Hatta sayının önde gelenleri bunu daha açık bir biçimde de yaparlar. Göstericiler, daha geniş bir izleyici kitlesini çekebilmek için etnik vodvil gösterilerinden yabancı dillerden şarkıların çıkılıp söylendiği programlardan kaçınmaları konusunda uyarılırlar. Filmlerin üretimi düzeyinde ise etnik görünümü belirgin olan hiç bir oyuncu baş rolde oynatılamaz.

Seyircinin yorumunu, daha doğrusu Alexander Kluge'nin "seyircinin zihninde oluşan film" deneyimi dediği, toplu seyirde biçimlenen, özgül toplumsal anlama ufku, onu ortak potada eritecek, popüler kültür içinde hegemonyayı sağlamlaştıracak arabuluşların, ana metinlerden oluşturup, uyarladığı seçkisindeki benzer alt metinlerin bir deposunu kapsamaz. Çeşitli konumların birbiriyle çatışan çıkarların belirlenmiş ama aslında uzlaşılammamış aşinalıkların, seyircinin sınıf, ırk, cinsiyet ve cinsel eğilimleri ile farklılaşan mücadeleli bir alandır. Kamusal boyut bu noktada metinsel ve toplumsal belirlenmeden farklı olarak, üretimin kendi süreçlerinde her zaman amaçlanmayan bazı biçimlenmelerin kendi hareketini yakalayabileceği pek çok *anı* da içinde barındırır. Kendiliğinden direnen ve altan gelen popüler biçimlenmeler bu anın bir tür enerji deposu olabilir. Kendi kamusal alanının oluşturabilmesi örgütlü ve sistemli ifaede ve uslupları üretebilmesi ile mümkün olabilir.

Böyle anlar bazı filmlerde, yıldız söylemlerinde, gösteri tarzlarında kristalleşebilir.

Sinema bu anlamda temsilin ve algının bir takım ilişkileri içinde yoğrularak, kendi kamusal alanının oluşturur ve sinemanın kurumlaşmasına özgü süreçlerde belirlenir. Bu süreç, film tarzının belirgin biçimleriyle ilişkide olarak, üretim tarzı, dağıtım ilişkileri ve gösteri formatlarının eşitsiz gelişimi sürecini işaret eder. Öte yandan eşzamanlı olarak, toplumsal kültürel tarihin içinde sinema, toplumsal ve kamusal yaşamın diğer formasyonlarını keser ve birlikte hareket eder. Hansen, bu kuramsal matriks içinden sorularını yöneltir: Deneyimin söylemlerinin hangisi kamusalın hangisi mahremi içinde ifadelendirilecektir, bunların yeniden çizilmesi nasıl organize olmaktadır, kimin için, kim

⁴Miriam Hansen'den yapılan bu alıntı a.g.e., 1990, s:229, Hansen'in Habermas'a gönderme yaptığı metin:Jurgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (NNeuwied, Berlin: Luchterhand, 1962; 1967) I. ve II. bölümler

tarafından, kimin çıkarına olmaktadır, bir toplu ve öznel arası ufuk olarak kamu nasıl oluşturulur, ve kendini oluşturur?(Hansen, 1991, s:7)

Yeni sanayii şehri, yeni mahaller, sokaklar, binalar, farklı toplumsal temasları getiriyor; kent işsizleri yabancılar göçmenleri iri gölgeleri ile ara sokaklarda karşılıyor; eski sakinler huzursuzlanıyor; cinayetler, adi suçlar ve yeni korkular ürüyor. Dar uzun karanlık salonlarda, gösteriler önce sinamanın ilk tarihsel seyircisini bu aşşağı mahalle sakinlerini eski panayır, sirk vodvil ve varyete temasından çekip bu ucuz ama muhteşem kaçış dünyasında ağırlıyor. Amerikan bağlamının "demokrasi tiyatrosu", "emekçi üniversitesi" olarak gördüğü sinema deneyiminin ilk günleri, Avrupa bağlamında daha farklı titreşimler yaratıyordu. Bunlar arasından Almanya'da gelişen zihniyet Amerikan haleti ruhiyesinin nerdeyse tam karşısında durduğu için karşılaştırmak anlamlı olacak. 1910 yılında Alfred Doblin, sinema deneyimini şöyle anlatıyor:

*"Alçak tavanlı, simsiyah mekanda, tekdüze bakışıyla beyaz gözlerini kitleye dikmiş dikdörtken perde, bir seyirci canavarını üzerinde ışıltıyor. arka planda çiftler beceriksiz ellerini çekiyorlar... Gecenin ateşi ile titreyen çocukların ısıklıkları.. kötü kokan işçiler, küflü elbiseleri ile kadınlar, ağır makayajı ile bir fahişe öne eğiliyor, ... temaşa ekmek kadar gerekli, popüler ihtiyacın kör döğüşü."*⁵

Almanya'da modern sanayi kenti, kalabalıklar, makinalaşmak, kitle kültürü ve kadının mahreminden çıkıp, pasif de olsa kamusalın içine girişi genel bir olumsuzlama ile karşılanmaktaydı. Alman edebiyatı ve felsefesi alman metropolüne karşı şüpheli ve biraz da düşmanca bakmaktaydı. Pek çok aydına göre sınıf ve seks ve sinemanın dayanılmaz çekim gücü, modern kent yaşamı ile birlikte korkunç bir tehdit üretiyordu. Bu ürkütücü yenilik, sinema, sadece sınıf ayrımını ve toplumsal hiyerarşiyi bulanıklaştırmıyor, aynı zamanda kamusal ile özelin ayrımlarını da bozuyordu. Kracauer'dan Elsaesser'e kadar Weimar sineması modernist ya da kitle kültürel bir sinemadır tartışmasına sahne oldu. Savaştan yenik çıkmış Alman ulusunun yara almış erkek egosunun özneliğinin Weimar sinemasının nesnesini oluşturmasına yönelik yorumlar ağırlıktadır. Kracauer Alman sineması ve Weimar dönemi analizini, psikolojik bir tarih çalışması olarak sunar.⁶ Toplumsal psikolojinin ve dönem analizinin bir sinemayı anlamakta kullanılmasının belki de ilk örneklerinden biridir bu kitap. Elsaesser ise Weimar sinemasının modernizmin ilk sanat sinamalarından biri olduğunu söylemektedir.⁷ Öte yandan erkek özneliğine dayalı ya da kitle kültürü aracı ya da modernizmin içinden yükselen ilk muhalif sinema olan Weimar sinemasının geniş seyirci kitlesinin kadınlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Patrice Petro ve Miriam Hansen farklı yaklaşımlarla bu olguyu tartışırlar. 1914 yılında Heidelberg'de Alfred Weber'le yazılmış, Emilie Altenloh'un *Sinema Sosyolojisi* doktora çalışması ampirik bir çalışma olmasına rağmen, dönemin geleneklerinin aksine, yüksek sanat formu olmayan sinemaya bakmış; film sanayii ile seyircisi arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu çalışmada Altenloh, sinemayı kendi başına bir kamusal alan olarak görmüş ve dahada önemlisi bu kamusal alanı

⁵Herman Kienzl, "Theater und Kinematograph", *Der Strom* 1, 1911-1912; Keas'in *Kino Debateno*:6 sayısında alıntı yapılmış ben Patrice Petro'nun *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*(N.J: Princeton Univ. Press, 1989) s: 7 'den alıntıyı kullanıyorum.

⁶Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film*, N.J.: Princeton Univ. Press. 1947; 1974,

⁷Thomas Elsaesser, "Social Mobility and Fantastic: German Cinema", *Wide Angle*, 5/2 1982, 14-15; "Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema", *Cinema Histories/ Cinema Practices*, P. Mellencamp& P. Rosen (eds), vol 4, (Fredrick Md.: University Publications of America, 1984), sylr:47-84

oluşturan ve daha önce kamuda hiç bir yeri olmayan bu kitleyi seyirci ve izleyici olarak değerlendirmiştir. 2400 soru formunun değerlendirilmesi sonucunda erkek izleyicinin meslek ve sınıf ayırımına göre değişen film seçimlerine rağmen kadın izleyicinin sınıf ve statü ayırmalarını ortak kesen bir genel sinema seyirciliği özelliği gösterdiği ortaya çıkmış.

Weimar sineması bir yanıyla Elsaesser'in tartıştığı gibi Alman dışavurumcu estetiğin sinemasıdır.⁸ Diğer yandan toplumsal tarihin ve psikolojinin özgül özelliklerini taşır ve popüler formların kitle kültürü içinde yeniden üretildiği; sanayiinin içinden arabulucunun bu özelliği alabildiğine geliştirdiği bir resimde, Hansen'in işaret ettiği gibi mahremle kamusalın alışılmış dengelerinin sarsıldığı noktada, kadın seyirciyle karşılaşır.⁹

⁸Weimar sineması ve Alman Dışavurumcu estetiği için benim , Alman dışavurumculuğu ile Sodebergh'in *Kafka*'sını karşılaştırdığım, " Dr. Caligari, Kafka ve Biz" **Antrak**, 28, Ocak 1994, sayı:58-59 ve daha geniş bir okuma için bkz: S. Ruken Öztürk, " Caligari'den Kafka'ya Dışavurumcu sinema", **25. Kare**11, Nisan - Haziran 1995 ve aynı yazarın bu sayıda yayınlanan "Dr. Calligari Muayenehanesi ve Kafka" yazılarına bakılabilir.

⁹Weimar sineması, kamusal alan ve kadın konusu üzerine detaylı bir okuma , halen çalışmakta olduğumuz "Kamusal Alan, Sinema ve Kadın" üzerine bir küçük dosya olarak **Hil Kültür ve Toplum** kitapçıklarının ikincisi içinde güz döneminde çıkmayı amaçlamaktadır.