

**SİNEMADA POLİTİK ELEŞTİRİ:
MARKSİST KURAM VE SİNEMA**
Bariş KILINÇ
(Doktora Tezi)
Eskişehir, 2012

**SİNEMADA POLİTİK ELEŞTİRİ:
MARKSİST KURAM VE SİNEMA**

Bariş KILINÇ

DOKTORA TEZİ
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. İ. Naci GÜÇHAN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ekim, 2012

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Barış KILINÇ'ın "Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema" başlıklı tezi 02 Kasım 2012 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Naci GÜÇHAN
Üye : Prof.Yalçın DEMİR
Üye : Prof.Dr.Bahadır GÜLMEZ
Üye : Prof.Dr.Hale KÜNÜÇEN
Üye : Yard.Doç.Dr.Hakan SAVAŞ

İmza



Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doktora Tez Özü

SİNEMADA POLİTİK ELEŞTİRİ: MARKSİST KURAM VE SİNEMA

Bariş KILINÇ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2012

Danışman: Prof. Dr. İ. Naci GÜÇHAN

Tarihi gelişimine bakıldığında eleştirinin, iktidar mücadeleleri içinde etkili bir yere sahip olduğu söylenebilir. Özellikle iktidar sahiplerinin kendi ideolojisi doğrultusunda toplumun geri kalanını örgütleyebilmesi, yönetebilmesi ve bütün kamusal alanı bu ideoloji doğrultusunda şekillendirebilmesi için eleştiri, bir basamak olarak görülür. Söylenenler ya da yazılanlar, bu doğrultuda değerlendirilir. Eğer yapılan eleştiri egemen kamusal alanı yeniden üretiyorsa, o eleştiri olumlu; bu kamusal alan ile ilgili herhangi bir kuşku doğuruyorsa, o zaman o eleştiri olumsuzdur.

Marksist kuramın, burjuva kamusal alanı ile ilgili kuşkunun oluşmasında, yaptığı tarihsel ve toplumsal çözümlemelerin eleştiri alanına dikkate değer bir katkı sunduğu yadsınamaz bir gerçektir. Önerdiği yöntem ile burjuva ideolojisinin ve bu ideolojinin üzerinde şekillendiği meta üretim sürecinin çelişkilerini ortaya koyarak, muhalif kitlenin daha etkin olmasında tarihsel bir rol üstlenmiştir. Dolayısıyla böyle bir kuram ile sanat arasında bir bağ kurulacaksa eğer, öncelikle bu kuramın eleştiride, politik bir bağlanımı gerektirdiği görülmelidir. Çünkü bu kuram ışığında şekillendirilen eleştiri yöntemi, ele aldığı sanat eserini egemen kamusal alanın çelişkilerini yansıtır, onunla ilgili bir kuşku yaratıp yaratmadığına göre değerlendirir. Ayrıca böyle bir eleştiri yönteminin bu değerlendirmeyi yaparken, kuramın kullandığı kavramları ve yöntemini göz ardı etmesi de mümkün değildir. Bu çalışma ile yapılmak istenen, bu çekinceleri giderecek bir eleştiri yöntemini, sinema için ortaya koyabilmek ve bu yöntem ile yapılacak film eleştirileri yardımıyla daha demokratik bir tartışma ortamının oluşmasına katkı sunabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Politika, Eleştiri, Film Eleştirisi, Marksizm.

Abstract

POLITICAL CRITICISM IN CINEMA: MARXIST THEORY AND CINEMA

Bariş KILINÇ

Department of Cinema Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, November 2012

Adviser: Prof. Dr. İ. Naci GÜÇHAN

Considering its historical development, it can be argued that criticism has an effective role within struggles for power. Criticism is seen as a step especially by the dominant powers in order to be able to organize and govern rest of the society according to their ideology; and to shape public sphere in line with this ideology. What is said and written are all evaluated within this frame. If criticism re-produces the public sphere, then it is positive; if it arouses doubt, then it is negative.

One thing is certain that Marxist theory makes a remarkable contribution to the field of criticism by arousing doubt about the bourgeois public sphere through its historical and social analysis. The theory through the method that it suggested reveals contradictions of bourgeois ideology and meta-production process which shaped this ideology. As a result the theory played a historical role in making the opposite groups more effective. Therefore, if such a theory will be correlated with art, then it is particularly important to understand that it requires political devotion in criticism. The reason is that, the method of criticism, which is shaped along with this theory, analyzes a certain art work to the extent that it reflects contradictions and arouses doubt about dominant public sphere. Also, while doing this, it is not the case that this method of criticism ignores concepts and the method that the theory uses. This study aims to present a criticism method, tailored for cinema, that will clear these doubts; and to contribute to form a more democratic discussion platform with the help of movie reviews that will be done through this method.

Key Words: Cinema, Literature, Teatre, Political, Criticism, Film Criticism, Marxizm.

08/11/2012

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Her hangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Bariş KILINÇ



Önsöz

Paul Eluard'ın 'Asıl Adalet' şiirinin mısraları kulaklarımda çınlar, her yazı yazışımda. Üretmenin esrikliğini duyumsarım. Zaman zaman çığıından çıksa da bu esrikliğin, üretilen her neyse onu benimle sınırlı hale getirmesine izin vermemeye çalışırım. Yaşamın bir mücadele olduğunu unutmaz, bu mücadelede her kim unutulmuşsa, üretilmişin onun adına işe yaramasını umarım. Aksi durumda üretilen kalemin, yazılan yazının, çizilen resmin, bestelenen müziğin ya da çekilen filmin çok da önemli olmayacağını düşünürüm. Belki de yanılıyorum.

Yanılıyor olsam da bu niyetlerle yola çıktım bu tezi yazmaya. Dersimi bu niyetle çalıştığımı söylemeliyim. Şimdilerde rastlamak çok mümkün olmasa da benzer niyetlerle bana gülümsediğini düşündüğüm Hocaları aradığımı ve bulduğumu belirtmeliyim.

Öncelikle, benim için bir danışmanın çok ötesinde biri olan Prof. Dr. İ. Naci GÜÇHAN Hocam'dan söz etmem gerekiyor. Onunla karşılaşmış olmak, ondan ders dinlemek, onunla ders aralarında konuşabilmek, hatalarımı, eksiklerimi ve zaman zaman kapıldığım sabırsızlığın kabalığını giderme çabamda yol gösterici oldu. Eminim onunla karşılaşan, ondan ders dinleyen ve onunla ders aralarında konuşabilen hemen bütün öğrencileri, benim gibi düşünüyordur. Haddimi aşıyor muyum bu cümleleri yazarken bilmiyorum ama böyle düşünmeyen varsa da onun için üzgün olduğumu belirtmeliyim.

Tezimi yazarken bana zamanlarını ayırarak yardımcı olan hocalarım, Prof. Yalçın DEMİR'e ve Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ'e teşekkürlerimi sunmak için bu satıların yetersiz olacağını düşünüyorum. Söylerken bir çırpıda ağızlardan çıkıveren sözcüklerin, zamanla değerlerini nasıl yitirdiklerini görünce insan, bu düşüncesinde ne kadar haklı olduğunu bir kez daha anlıyor. Kullanılmamış sözcükler arıyor ama bu da mümkün değil. Ancak sadece şunları söyleyebilirim: Tez toplantılarının ne kadar kaygı verici olduğunu hemen her tez öğrencisi bilir. Ben ise her tez toplantısını, sevdiğim bir yönetmenin filmini bekler gibi beklediğimi söylemeliyim. Ne kadar zorlu olursa olsun, her toplantı benim için kendimi görebilmem ve kıyasıya eleştirebilmem için büyük bir fırsattı.

Prof. Zaur MÜKERREM Hocam'ı unutmam ne mümkün! Bütün birikimini, olanca nezaketi ile benimle paylaştığı için ona nasıl teşekkür edebilirim bilmiyorum. Onu dinlerken aklıma hep 'Venedikte Ölüm' filmi ve ünlü karakteri Gustav Aschenbach gelir.

Kullanılmış sözcüklerden olabildiğince kaçınarak teşekkür etmem gereken bir kişi daha var. Yıllar önce yazdığım başka bir önsözde, onunla karşılaşmış olmanın bende yarattığı etkiyi anlatmaya çalışmışım. O yazıda olduğu gibi burada yazdıklarım da buna aracı olmaya yetmeyecektir. Yine de Prof. Dr. M. Bilal Arık için şunları söylemeliyim: Değerli Bilal Hocam, siz olmasaydınız emin olun bir yanım hep eksik olurdu. Hatta bu eksikliği fark edemeyecek kadar eksik. Eğer biraz okuyup yazabiliyor; hayata, her şeye rağmen daha umutlu bakabiliyorsam bunda en büyük pay sizin.

Hemen bütün sevdiklerinin yardımına hazır, güzeller güzeli Nazan Ablam'ın (Nazan Sayın) adını söylemeden ve ona teşekkür etmeden geçmek de olmaz.

Son sözlerim ise sana... Sen olmasaydın bunların hiçbirisi olmazdı...

“İncecikten bir kar yağar,
Tozar Elif, Elif diye...
Deli gönül abdal olmuş,
Gezer Elif, Elif diye...”

Özgeçmiş

Barış KILINÇ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Doktora

Eğitim

Y.Ls. 2008 Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Anabilim Dalı

Ls. 2004 Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü

Lise 1998 Kılıçoğlu Lisesi, Sosyal Bilimler Bölümü

İş

2008- Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

2005- 2008 Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Yayın

Kılınç, B. (2009). Üç Roman Bir Film: Fransız Sanatındaki Eleştirel Gelenek Üzerine. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, 21, 23-33.

Kılınç, B. (2008). Kapitalist bir etkinlik olarak futbolun büyüsü ve kahramanları. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 26 Kış-Bahar , 273-289.

Kılınç, B. (2008). Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından ‘Muhsin Bey’ Örneği. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Temmuz 2008, 220-235

Kılınç, B. (2009). Sex and The City Dizisi ve Postmodern Hayatlar. İçinde F. Akyürek ve E. N. Orhon, Dizi Senaryosu Yazmak (ss. 280-294). İstanbul: MediaCat Kitapları. (Kılınç, B. (2007). Modern İnsanın Kurtuluşu, “Demir Kafes” İçindeki “Özgürlük”: Sex And The City Dizisi ve Postmodern Hayatlar’, İletişim ve Ötesi, (Edit: M. Bilal Arık, Mustafa Şeker). Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.)’dan alıntı.

Kılınç, B. (2009). Zeki Demirkubuz Sineması. Türk Filmlerini Yönetenler-1, (Edit: M. Soydan) Kayseri: Laçın Yayınları.

Kılınç, B. (2007). Modern İnsanın Kurtuluşu, “Demir Kafes” İçindeki “Özgürlük”: Sex And The City Dizisi ve Postmodern Hayatlar’, İletişim ve Ötesi, (Edit: M. Bilal Arık, Mustafa Şeker). Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.

Kılınç, B. (2005). Sinema Sayfalarından Sinema Perdesine Yansıyanlar, Kral Çıplak, (Edit: M. Bilal Arık), Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.

Kılınç, B. (2005). Satın Alınamayan Sanat Sanat Değildir, Kral Çıplak, (Edit: M. Bilal Arık), Konya: Tablet Kitapevi Yayınları..

Kılınç, B. (2011). Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine Bir Deneme: Sinema Edebiyat İlişkisi. Sekans Sinema Yazıları Seçkisi, 5, 124-140, 15/12/2011

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri/ yılı: 02.06.1981/Eskişehir Cinsiyet: Erkek Yabancı dil: İngilizce

İçindekiler

	Sayfa
Jüri ve Enstitü Onayı.....	ii
Öz.....	iii
Abstract.....	iv
Önsöz.....	vi
Özgeçmiş	viii
1. Giriş	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	19
1.3. Önem	20
1.4. Varsayımlar	20
1.5. Sınırlılıklar	21
2. Yöntem	22
2.1. Araştırma Modeli	22
2.2. Verileri Toplama Tekniği ve Verilerin Analizi.....	22
2.3. Evren ve Örneklem	23
3. Alanyazın	25
3.1. Marksizm’e ait temel kavramların sinema ile ilişkisi	25
3.1.1. Egemen üretim biçimi, ilişkileri ve tarihselleştirme.....	25
3.1.2. Alt yapı üst yapı ilişkisi, politiklik, yabancılaşma ve eleştiri	51
3.1.3. Diyalektik, sınıf mücadelesi, gerçeklik, tipiklik ve bütünlük	73
3.1.4. İdeoloji ve yanlış bilinç çerçevesinde yazar ya da yönetmen.....	98
3.1.5. Biçimsel yenilik ve metalaşma	119
4. Bulgular ve Yorum.....	149
4.1. Bulgular.....	149
4.1.1. Sinemada politik eleştiri.....	149
4.1.1.1. Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi	162

4.1.1.2. Filmin üretildiği üretim koşulları ve üretim biçimi.....	166
4.1.1.3. Filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve bütünlük.....	169
4.1.1.4. Filmin ele aldığı öyküsü işleme biçimi ve biçimde özgünlük.....	172
4.1.1.5. Filmin politik bağlanımı ve bu bağlanımın eleştirisi...	175
4.2. Yorum.....	178
4.2.1. Bir Zamanlar Anadolu'da (Once Upon Time in Anatolia)	178
4.2.2. Neşeli Hayat	216
5. Sonuç ve Öneriler	234
Ekler	238
Kaynakça	250

1. Giriş

İstisnalar bir kenara bırakılırsa insanlığın hem kendisiyle hem de yaşadığı çevreyle ilgili hep daha iyiye doğru bir arayış içinde olduğu ve bilimin, bu arayışta insanlığın en önemli yol göstericisi olduğu söylenebilir. Ancak sanatın da tıpkı bilim gibi, yaşamı anlamak, anlamlandırmak ve onu daha iyiye doğru değiştirmek isteyen insanlığın en eski ve etkin yol göstericilerinden birisi olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Örneğin Nietzsche, tragedyanın Antik Çağ insanının bilimsel yetersizlikler nedeniyle açıklayamadığı ölümlülük yazgısını, baş edemediği ve anlam veremediği doğa olaylarını tanrısal gerekçelerle açıklamasına ve hatta bu doğa olaylarının belirli simgelerinin tanrılaştırılarak Olympos'a yerleştirilmesine bir öykünme şeklinde doğduğuna dikkat çeker¹. Burada bilimsel keşiflerin ve buluşların insanın sanata duyduğu ihtiyacı gidereceği anlamına gelmediğini de belirtmek gerekebilir. Çünkü sanatın konusu insansa ve insan var olduğu sürece onun daha iyiye yönelik arayışı devam edecekse eğer, büyük bir olasılıkla sanata duyulan ihtiyaç da sona ermeyecektir. Belki de bu yüzden sanat, hep insani olan her şeyin sergilenmesi (Gasset, 1998: 159) olarak tanımlanabilir. Tam da bu noktada eleştirinin yolunun insanın daha iyiye yönelik arayışında, kendisine ve yaşama karşı verdiği mücadelenin en etkin araçlarından biri olan sanat ile kesiştiğini söylemek doğru olabilir. Özellikle eleştiri kavramının gündelik dilde çağrıştırdığı olumsuz anlam düşünüldüğünde bu kesişme daha da anlaşılır hale gelir.

1.1. Problem

Eleştiri, gündelik dilde genellikle 'yergi' anlamına gelir. Eleştirmek, bu anlamda, ister kişisel ister toplumsal olsun, ele alınan şeyin kusurlarını ya da yetersizliklerini sayıp dökmektir (Yücel, 2009: 2). Aslında bu, bir hesaplaşma olarak da görülebilir. Çünkü insanın hedefi her zaman daha iyiye eğer, hem kendi hem de yaşam karşısında var olanla hiçbir zaman yetinmeyecek, onu hep eleştirecektir. Eleştiri ile sanatın kesiştiği nokta da burası olabilir: Var olanı anlamak, açıklamak ve daha iyiye doğru değiştirmek için onunla hesaplaşmak. Hesaplaşmak, insanın kendisinin ya da kendi dışındakinin, yaşamın kusurlarını ya da yetersizliklerini ortaya çıkarmasını sağlamaz mı ve bu, aynı

¹ Bkz. Nietzsche, F. (2005). *Müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu*. (Çev. İ. Z. Eyüpoğlu). İstanbul: Say Yayınları. ss. 7-55.

zamanda daha iyiye ortaya koymaya yönelik bir adım değil midir? Bu soruya, eleştirinin sadece bir ‘olumsuzlama’ olmadığı söylenerek de cevap verilebilir; ancak eleştirinin öncelikle bir olumsuzlama olarak algılanması hiç de rastlantı değildir. Buna birçok neden gösterilebilir ve bu nedenlerin birçoğu, hem bireysel hem de toplumsal bağlamda eleştiriye yüklenen görevler ile ilgilidir. Dikkatle bakıldığında ise bu görevlerin sanat eleştirisini de kapsadığı görülebilir.

Modern toplumla birlikte bireysel bağlamda eleştiri, kişinin kendisine sunulan şeyi her nereden gelirse gelsin kendi akıl süzgecinden geçirerek kabul etme ya da reddetme özgürlüğü olarak tanımlanabilir (Savaş, 2003: 10). Bu özgürlük, onun toplumla birlikte rüşt sahibi olmayı kabul etmesi anlamına da gelir. Toplumsal boyutta eleştiri ise sözü edilen bireysel özgürlüğün yaşanabilmesi adına gerekli bir önkoşul olarak görülür. Bu önkoşul, demokrasi ile ilişkilendirilebilir ve demokrasinin özünü eleştirinin oluşturduğu söylenebilir. Çünkü bütün demokrasilerin dayandığı güçler ayrımı ilkesinin can damarı eleştiridir. Kontrol ve dengeler sistemi; yürütme organı, yasama ve adalet organları arasındaki karşılıklı dengenin sağlanması ve böylece yaşanabilecek keyfiliklerin önüne geçilmesi, bu güçlerden her birinin ötekini eleştirmesi ile mümkündür. Bundan dolayıdır ki demokrasi koşulları, reşit olmak ve eleştiri hep bir arada düşünülür (Adorno, 2006: 107).

Aydınlanma sonrası yerleşen bu bireysel ve toplumsal özelliğin kendiliğinden edinilmediği, değişik Alman düşünürlerine gönderme yapılarak da dile getirilebilir. Örneğin Kant, toplumu rüşt sahibi olmuş olarak görmek istediği içindir ki üç temel eserinin başlığı ‘eleştiri’ kavramını içerir. Ona göre birey, dışarıdan buyurulan şeylere baş eğmenin tersine kendi anlayışına göre karar verebilmelidir. Kant’ın aksine Hegel ise eleştiriye belli bir yere kadar kabul etse de kendi aklının sınırlı faaliyetine güvenenler için siyasal bir küfür icat etmiştir. Eleştiren kişiyi kendini beğenmişlik anlamına gelebilecek ‘ciddiyet budalası ukala’ olarak nitelendirir. Ona göre eleştiriden vazgeçilmelidir. Kişi, yaşananlar karşısında karar verme yetisinin bir sınırı olduğunu sonunda anlayıp kendisinin üstünde yer alanların, aklın ruhu açısından da üstün olduğunu, her şeyin kendi iyiliği için yapıldığını fark etmelidir. Bu düşünsel gerekçe, Goebbels’in eleştirmen kavramını mızımız kavramına indirgeyerek aşağılamasına ve her türlü sanat eleştirisini yasaklamasına neden olur. Eleştiri, sorumluluğunu bilmelidir.

Eleştiri hakkı sadece sorumlu olanlara aittir. Her kişinin, insanlık hak ve görevi değil sadece konumları kabul edilip destek görenlerin hakkıdır. Eleştiride doğruluk ölçüsü de bu ayrıcalık sahipleri tarafından belirlendiği için bunun dışındakiler hemen kavgacı geçimsiz insanlar olarak nitelenip bir kenara itilir. Theodor W. Adorno, bunu, daha ilk aşamadan başlayarak burjuvanın kendi ilkelerinin varacağı mantıksal sonuçların artık kendi çıkarlarının ötesine geçebileceğinden şüphe duyması ile ilişkilendirir (Adorno, 2006: 108-111). Adorno için de eleştiri, bir ‘olumsuzlama’ görevini yerine getirir. Çünkü yanlış, ancak bir kez iyice belirlenip tanımlandıktan sonra artık doğrunun ve iyinin göstergesi olabilir (Spinoza, aktaran Adorno, 2006, s. 116).

Terry Eagleton ‘Eleştirinin Görevi’ adlı kitabında, Jürgen Habermas’ın ‘kamusal alan’ kavramına gönderme yapar ve İngiliz kültürel ortamı üzerinden, eleştirinin modern toplumdaki yerini tartışmaya çalışır. Ona göre Modern Avrupa’da eleştiri, saltıkçı devlete karşı verilen savaşımdan doğar. On yedinci ve on sekizinci yüzyılda Avrupa burjuvazisi, saltıkçı devletin yetkeci buyrukları yerine kendisine ussal yargıya ve bilgiye dayalı eleştiriye temel alan ayrı bir uzam oluşturmaya başlar. Bu uzamı, Habermas, kamusal alan olarak tanımlar. Bu alan içerisinde, eleştirinin görevi ise her yargının kamuya yönelik hazırlanmasında yatar. Okurla iletişim, sistemin tamamlayıcı bir parçası olur. Okuyan kesimler ile girdiği bu ilişki sayesinde, eleştiri, egemen ideolojinin ikna yoluyla yeniden üretilmesini sağlar. Gündümlü bir görüş alış verişi halini alır. Edebiyat tartışmaları, eskiden soylu meclislerinde saray toplumunun onanmasını sağlama işine yararken; artık orta sınıf arasında geçen siyasal tartışmaların hazırlık arenası haline gelir. Ancak kulüp ve kahve gibi ortamlarda gazete, dergi ve değişik edebiyat metinleri aracılığıyla yürütülen bu tartışmaların özü, eleştiriye yüklenen görev açısından oldukça ilginçtir. Çünkü orta sınıf egemenliğini hâlâ geleneksel egemen sınıfla paylaşmaktadır ve bu nedenle eleştiri, bu paylaşımı zedelemeyecek tam tersine pekiştirecek biçimde olmalıdır (Eagleton, 1998: 11, 12). Kısaca bu dönemde kültür, İngiliz egemen bloğunu birleştirmeye yardım edecek, eleştiri de bu görevin yerine getirilmesi için çalışacaktır. İngiltere’de modern eleştirinin, siyasi bir uzlaşım sağlamaya ve kitleleri, bu siyasi uzlaşmanın egemenliğine ikna etmeye yönelik işlevi tıpkı Almanya’daki gibi bir ironiyi içinde barındırır. Eleştiri bir yandan evrensel usun standartlarına başvurup saltıkçılığa karşı bir direniş olarak işlev görürken; öbür yandan her türlü tartışmayı, belirli bir söylem modeline uydurma açısından gayet tutucu ve

müdahalecidir (1998: 14). Dolayısıyla eleştirinin görevi, var olan kamusal alanı olumlayarak pekiştirmek olarak tanımlanır; aksi ise kabul edilemez, eleştiride olmaması gereken bir olumsuzluktur.

Eleştirinin önce ahlaki bir sorun, ardından ise üniversiteye sokularak bilimsel bir etkinlik haline getirilmek istenmesi, sözü edilen kamusal alanın yeniden üretilmek istenmesi ile ilişkilidir. On dokuzuncu yüzyıl (Viktorya Dönemi) ise, sözü edilen siyasi uzlaşmaya dayalı kamusal alanın parçalanmaya başladığı bir yüzyıldır. Bunun temel iki nedeni, burjuvanın artık paylaşmaya gerek duymayacak bir vurdumduymazlıkla hem ekonomik hem de siyasi egemenliğini sağlamış olmasıdır. Eleştiriye içeren edebiyat tartışmaları bu nedenle artık sadece burjuvazinin çıkarlarını gözeten, piyasa yasalarının belirlediği bir ortamdan etkilenir. Dolayısıyla ancak mülk sahiplerinin söylemlerini sürekli yeniden üreten metinler ve tartışmalar değerli olabilir. Hem ekonomik hem de siyasi anlamda artık devletleşen burjuvazinin bu kadar açık ve sert bir düzenleyici hale gelmesi, aslında sözü edilen klasik kamu alanının parçalanmasına karşı bir savunma olarak da değerlendirilebilir. Çünkü burjuvazinin devlet egemenliğini tek başına kullanır hale gelmesi, giderek daha fazla mülksüzleşen yeni bir sınıfın ortaya çıkmasına neden olur. Özellikle Avrupa’da işçi hareketlerinin giderek hız kazandığı görülür. Bu yeni sınıfın klasik kamu alanında olduğu gibi ikna yoluyla rızasının üretilemez hale gelmesi dışında, burjuvazinin yetkesi ve saltıkçılığına kendi içinden gelen kültürel muhalefetin varlığı da, eleştiriye düşen kamusal görevi önemli hale getirir (1998: 34-38). Böylece eleştiri, burjuvazi eliyle piyasadaki görevinin ötesinde sözde bütün muhalif sesleri de içerecek aşkın ahlaki bir mesele haline getirilir. Bu nedenle on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan bilgin ve edebiyat adamı, bir eleştirmen olarak tanrısız esintilerle edindiği bilgiyi her türlü siyasal ve ideolojik çıkarın ötesinde ortak insanlık adına kullanmakla görevlendirilir (1998: 40). Gerçek görev ise, sınıf savaşımı ile birlikte burjuva ideolojisinin bütünleştirici yapısının kırılması, bu kırılmaya bağlı olarak okur kitlesinde meydana gelen ayrışma ve kafa karışıklığı, piyasa güdümü ile bu ayrışma ve kafa karışıklığının giderek artması sonucu meydana gelen parçalanmayı önlemektir. Bu yüzden eleştiri, aslında öğreticidir ve burjuvazi adına propaganda görevini yerine getirir (1998: 47). Ancak, bilgin ve edebiyat adamının tanrısız esintilerle edindiği ve her şeyi kapsayan bilgisinin düşünsel uzmanlaşma ve piyasanın güdümü karşısında işe yaramadığı da görülür (1998: 58). Bu aşamada üniversiteye sokulması ile

birlikte eleştirinin görevi, edebiyat adamı ve bilginin yapamadığını yapmak; edebi insancılık çerçevesinde belli yordamların verimli biçimde yayılmasını sağlamak ve belli bir söylemde etkili biçimde ustalaşma konularında öğrencileri-kitleleri eğitmek haline gelir (1998: 86).

Eleştirinin üniversiteye sokulması, öncelikle ona kurumsal bir temel ve mesleki bir yapı kazandırır da, eleştirinin kamusal alan inşasında siyasi egemenlik mücadelelerinin bir unsuru olarak görülmesini de engeller (1998: 63). Ancak belirli yordamların ve söylem biçiminin kitleyi tek tipleştirileceği ve böylece kamusal alanın yeniden üretileceği yönündeki öngörü, (yaşanmaya başlayan sınıf savaşının etkisiyle) öğrencilerin niteliksel farklılıkları ve muhalif öğrenci nüfusu nedeniyle zaten çok da mümkün değildir (1998: 86). Dolayısıyla eleştiri, artık amatörlük/ profesyonellik kavramları çevresinde dönen ‘eleştiri/bilim’ karşıtlığı tartışmaları ile gündemde yer bulur. Bu akademik tartışmaların temel çıkış noktası ise, tıpkı kamusal alanın yeniden inşası adına oluşturulmak istenen aşkın dilin tarafsızlığı gibi, ideolojiden bağımsız bir dil oluşturmak ve bu dilin çıkar gözetmez olmasıdır (1998: 63). Eleştirinin birçok bilimsel çalışmada hem olumlu hem de olumsuz bir değerlendirme olarak nitelendirilmesi de belki bu nedenledir. Örneğin Zehra İpşiroğlu, eleştirinin görevinin gerçeği açığa çıkartmak olduğunu, bunun ancak sürekli bir hesaplaşma ile mümkün olduğunu söyler. Ancak ona göre, bir şeyi eleştirmek, onun sadece olumsuz yanlarına dikkat çekmek değildir. Eleştiri, açığa çıkartmak, anlamaktır. Dolayısıyla açığa çıkartma, o sorunu hem olumlu hem de olumsuz yanları ile aydınlatma demektir (İpşiroğlu, 1998: 17).

Sanat eleştirisinin hem olumlu hem de olumsuz bir değerlendirme olduğunu söylemeden önce, onun tarihsel bağlamda siyasi egemenlik mücadelelerinin bir unsuru olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Belki de bu süreç nedeniyle, eleştiri ve bilim karşıtlığı, bir süre sonra hemen hemen herkesin kabul ettiği üzere bir yöntem sorunu üzerinden tartışılır hale gelir. Eleştiride bilimsel nesnelliğin tarafsızlık ya da çıkar gözetmezlik ile değil; ancak bir yöntem ile sağlanabileceği noktasına gelinir. Yücel’e göre, eleştiri, belirli bir yöntem izlenmeden kişisel bilgi ve izlenimlere göre yazın yapıtlarının değerlendirilmesi işi olarak bilim insanlarınca, genellikle hor görülür. Ancak Yücel, eleştiriye hor gören birçok araştırmacının izlediği yöntem ve sonuçlarının tartışmaya açık olduğuna; buna karşı birçok eleştirinin bilimsellik savı olmasa da belirli

yönteme bağlanarak tutarlı sonuçlar elde edebildiğine dikkat çeker. Dolayısıyla ister kişisel beğenileri isterse de akademik ölçütleri dikkate alsın; eleştiri, Yücel'e göre de bir yöntemsel yaklaşımın ürünüdür (Yücel, 2009: 6-9). Asım Bezirci de eleştiriye, eleştiren kişinin duygu, izlenim, inanç ve eğilimlerinden ayırarak nesnel bir eylem haline getiren unsurun, gerekirse bilimden de yararlanılarak oluşturulan yöntemi olduğunu söyler. Seçilen yöntem aracılığıyla eleştirilen eser, biçim ve içerik açısından olduğu gibi tanıtılır. Bu, eleştirinin bütünüyle olmasa da daha tarafsız olması anlamına da gelir. Ancak Bezirci'ye göre bütünüyle tarafsız olunması söz konusu değildir. Çünkü birinci aşama tanıtmaksa; ikinci aşama izlenilen yöntem sonucu edinilen verilere göre bir yargıya varmak, esere, değer biçmektir. Değer ve yargılar, toplumdaki ahlaksal, siyasal, kültürel oluşumlarla; ideolojiyle yakından ilgilidir (Bezirci, 1996: 10, 11). Eleştirinin bir yöntem sorunu olarak görülmesi, seçilen yöntemin nesnelliğine rağmen eleştirinin tarafsız olamayacağı gerçeği, eleştiri tarihi incelendiğinde de yakından görülür. Dolayısıyla eleştirinin neden, bazen olumlu bazen ise olumsuz bir unsur olarak nitelendirildiği, bu tespite bağlı olarak daha da anlamlı hale gelir.

Eleştirinin akademik bir sorun haline gelmesi ile birlikte değişik bilimsel disiplinler de işin içine karışır. Birçok eleştiri yönteminin değişik bilimsel disiplinler ile işbirliği sonucu şekillendiği görülür. Eagleton, eleştirinin üniversiteye girmesi sonucu, sanat eleştirisinde, özne, bilinçaltı, dil, ideoloji, tarih, usun bilme ve anlama yetisi gibi değişik uzmanlık alanlarının dikkate alınmaya başlandığını söyler (Eagleton, 1998: 89). Eğer bir sınıflandırma yapmak gerekirse de Yücel, yazın yapıtları üzerinden sanat eleştirisini, dış eleştiri ve iç eleştiri olmak üzere ikiye ayırır. Dış eleştiri, yazın yapıtının içinde yer aldığı yazınsal, tarihsel ve toplumsal bağlamın bir parçası olarak ele alınarak kendi dışında kalan verilere göre değerlendirilmesidir. İç eleştiri ise yazın yapıtının kendi kendine yeter bir bütün olarak görülüp, biçimsel ve içeriksel bağıntılarına göre değerlendirilmesidir (Yücel, 2007: 10). Diğerlerine benzer bir şekilde, eleştiride de bir sanat eseri yaratımında rol oynayan sanatçı, eser, okur ve bunların dış dünya (toplum) ile olan ilişkileri dikkate alarak da bir sınıflandırma yapılabilir (Moran, 1999: 10).

Eleştiri üzerine yapılan çalışmalar yakından incelendiğinde, farklı sanat türlerinin kendine özgü yaratım özellikleri dikkate alınarak da bir sınıflandırmaya gidildiği söylenebilir. Örneğin roman eleştirisi, tiyatro eleştirisi ya da film eleştirisi gibi... Sanat

türlerinin tümünün ortak paydasının bir seçme ve seçilenlerin ‘özgürce’ bir araya getirilmesi (kurgu) işi olduğu düşünülürse bu tür bir ayrımın gerekli olup olmadığı konusu da tartışılabilir². Ancak değişik dönemlerde, öbür sanat türlerine oranla bazı sanat türlerinin daha fazla gündemde olması, bu tür ayrımların yapılmasına neden olarak gösterilebilir. Örneğin Aydınlanma sonrası ortaya çıkan roman türü, yaklaşık üç yüzyıl kadar, güncelliğini korurken; yirminci yüzyıl, daha çok, yeni bir sanat türü sinemanın tartışıldığı bir dönem olarak nitelenebilir. Bu nedenle yirminci yüzyılda, sinemada eleştiri çerçevesinde yapılan tartışmaları da, kamusal alan tartışmalarından bağımsız ele almak neredeyse olanaksızdır. Özellikle önemli bir serbest zaman etkinliği olarak kitlesel gücü dikkate alındığında sinema, çoğu zaman bir yönlendirme aracı; gazete, dergi, radyo ve televizyon gibi bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirilir. Adorno, kültür endüstri çerçevesinde yaptığı değerlendirmelerde, bu tür kitle iletişim araçlarını, söyleme biçimi farksızlıklarına vurgu yaparak, burjuva kamu alanını sürekli yeniden üreten birer teknik mekanizma olduğunu söyler³. Bunun aksini söylemek de mümkündür ve bu, sinemanın karşı kamusal alan çalışmalarının -ki bu çalışmalar öncesinde ilerici ve devrimci olmasına rağmen sonra tutuculaşır- bir aracısı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Örneğin 1917 Bolşevik Devrimi sonrası Sovyet Rusya’da, proletaryanın eğitimi açısından sinemanın önemli bir araç olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Bu açıdan sinemanın, devrimin siyasi amaçları doğrultusunda tasarlanan kültür-sanat politikalarından bağımsız ele alınmadığı görülür⁴.

Sinemanın ideolojik bir yönlendirme ve bir kitle iletişim aracı olarak görevleri göz önüne alındığında, sinema ile ilgili yapılan tartışmalar da dikkate değer hale gelir. Bu açıdan film eleştirisi, oldukça önemli bir inceleme alanıdır. Yapılan ilk film eleştirileri, filmlerin izlenmeye değer olup olmadığı konusunda, genel izleyici için yazılan yazılardan oluşur. Gazete ve dergiler için yazılan bu eleştiriler, kişisel beğenileri

² Nazan İpşiroğlu ‘Resimde Müziğin Etkisi’ adlı kitabında, sanatları birbirinden ayıran sınırların sorgulandığı bu çağda, resimin, müziğin, yazının, tiyatronun birbiriyle doğrudan ilgisi olsun ya da olmasın birbirinin biçimlendirme öğelerini kendi biçim dilleri içinde erittiğinden söz eder. İpşiroğlu, buna örnek olarak Milan Kundera’nın romanlarını gösterir. Kundera’nın romanlarında bölümlemeler ve bölümlerin tempoları, müzik formlarının bölümlemelerine ve bölümlerin tempolarına koşutluk göstermektedir (2006: 11). Kundera’nın bu konudaki tespitleri için; Bkz. Kundera, M (2005). *Roman sanatı* (2. Baskı) (Çev. A. Bora). İstanbul: Can Yayınları.

³ Bkz. Adorno, T. W. (2008). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (Çev. N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 47-58.

⁴ Bkz. Karaganov, A. S. (2009). Sinema ve devrim. İçinde İ. Yergüz (Çev), *Edebiyat ve sinemada yaşayan lenin* (ss.79-145). İstanbul: Sel Yayıncılık.

içerdiği için de daha çok film yorumu olarak adlandırılır (Özden, 2004: 59). Film eleştirisinin üniversiteye girmesi ise kişisel beğenilerin ötesinde yeni bazı değerlendirme ölçütlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Ancak edebiyat eleştirisi gibi üniversiteye girmesi ile birlikte film eleştirisi de kamusal alan tartışmalarının içinde ele alınmalıdır. Çünkü burjuva kamu alanının (düşünsel ortamın) parçalanmaya başladığı bir aşamada, üniversitelerin, bu alan ile ilgili kuşkuları gideren, onu onarmaya ve yeniden üretmeye çalışan edebiyat eserlerini, herkesi kapsayacak ve sözde ideolojik olmayan bir üst dille kutsayan eleştirel ölçütlerin tartışma merkezi haline geldiği bilinmektedir. Film eleştirisinin bu yaklaşımdan bağımsız geliştiğini söylemek yanlış olur. Çoğu zaman pazarın şekillendirdiği, burjuva kamu alanının yararına olan ve sözde aşkın bir dille ya da ‘bilimsel bir yöntemle’ şekillendirilen film eleştirilerinin (öbür eleştiriler gibi) yanlış ve ideolojik içeriğine gösterilen tepki ise, film eleştirisinin de edebiyat eleştirisi gibi başka bir içerik ve biçimde, yeniden ele alınmasına da neden olur. Öncelikle film eleştirisi, filmlerin anlatı yapısı, biçemi, yaratıcısı ile ilişkisi, seyirci üzerindeki etkisi, kültürel ve toplumsal bağlam içindeki yeri gibi ölçütler çerçevesinde yapılır hale gelir (Özden, 2004: 59). Bu ölçütlerin sosyoloji, psikoloji, tarih, tür, ideoloji, auteur, göstergebilim ve feminizm gibi çoğu zaman değişik bilimsel alanlardan yararlanılarak oluşturulan ama sinemanın kendine özgü özellikleri dikkate alınarak da geliştirilen sanatsal ölçütler olduğu söylenebilir. Örneğin Rudolf Arheim, 1932’de yazdığı “Sanat Olarak Film” (The Film As an Art) kitabının ilk cümlelerinde, sinemanın sadece sanat yönüyle ilgilendiğini söyler. Ona göre, sinemayı sanat yapan şey, onu gerçeklikten ayıran biçimsel kısıtlılıklarına dayalı özellikleridir⁵. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ise “Caligari’dan Hitler’e” (From Caligari to Hitler) adlı kitabıyla Siegfried Kracauer’ın, sinema ile toplumsal gerçeklik arasında bir ilişki kurduğu ve sonraki çalışmalarında da sinemanın sanat olma olasılığını, bu gerçeklik ile ilişkisine bağladığı görülür⁶. Bir başka film eleştirmeni ise İkinci Dünya Savaşı sonrası yaptığı çalışmalar ile benzer bir tutum takınan Andre Bazin’dir⁷. Kurduğu “Sinema Defterleri” (Cahiers du Cinéma) adlı derginin, sinema alanında etkin bir akademik eleştiri geleneğinin oluşmasına katkı sağladığı bilinir. Yönetmenin film üzerindeki

⁵ Bkz. Andrew, J. D. (2000). *Sinema kuramları*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. ss. 35-49.

⁶ Bkz. Andrew, J. D. (2000). *Sinema kuramları*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. ss. 117-151; Bkz. Kracauer, S. (2011). *Caligari’dan Hitler’e*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De ki Basım Yayım.

⁷ Bkz. Andrew, J.D. (2000). *Sinema kuramları*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. ss. 151-205.

yaratıcı etkisi dikkate alınarak geliştirilen auteur eleştiri⁸, Louis Althusser'in ideoloji tanımı dikkate alınarak geliştirilen ideolojik eleştiri⁹ ve Christian Metz'in dilbilim çalışmalarından esinlenerek geliştirdiği göstergebilimsel eleştiri¹⁰, bu geleneğin ürünleridir. Sonuç olarak biçimci ve gerçekçi olarak adlandırılan iki farklı kuramsal alanın şekillenmesinde rol oynayan bu yaklaşımların film eleştirisinin akademik bir nitelik kazanmasına katkısı görmezlikten gelinemeyecek kadar önemlidir.

Filmlerin akademik inceleme nesnesi haline gelmesinde, onları bir sanat alanı olarak gören ve değerlendiren çabaların etkisi büyüktür. Bu çabalar, aynı zamanda, sinemanın kamusal alan inşasında, üzerine yüklenen sözde 'olumlu' işlevden kurtulması açısından da önemlidir. Film eleştirisinin burjuva kamu alanını yeniden üretme işlevinin yanı sıra, artık sanatsal ölçütler üzerinden yapılr hale gelmesi söz konusudur. Bu ölçütlerin gelişmesinde, Marksist kuramdan beslenen yaklaşımların da etkili olduğu söylenebilir. Adorno'ya göre, bütün gerçek sanat ve felsefe eserleri her zaman toplumsal hayatla ilişki içindedir ama aynı zamanda kendilerini toplumsal hayattan ayırt edebilir. Bu ayırt ediş, onun günahlarını reddetmeleri, bağımsızlık ve özerkliklerinde ısrar etmeleri bilinçsiz de olsa bir özgürlük vaadi anlamına gelir (Adorno, 2008: 2). Bu cümleler, Marks'ın söylediği, bazı dönemlerde sanatın toplumun genel gelişmesi ve de bu gelişmenin üzerinde şekillendiği maddi temelin gelişmesi ile sınırlandırılmadığı (Marks, 2005: 269) ile ilgili sözleriyle neredeyse örtüşür. Bunun karşısında, sözde Marksist kurama dayalı mekanik eleştiri, sanatı egemen üretim tarzı ve bu tarza bağlı şekillenen üretim ilişkilerinin koşullandığı bir üst yapı unsuru olarak görür. Bu anlayışa göre sanatçılar egemen sınıfın ideologlarıdır. Bu yüzden Mozart'ın değeri burjuva döneminin yükselişi; Kafka'nın değersizliği¹¹ ise aynı sınıfın çöküşü ile

⁸ Bkz. Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları. ss. 68-104.

⁹ Bkz. Rodowick, D. N. (1994). *The crisis of political modernism*. U. S. A: University of California Pres. ss. 67-111.

¹⁰ Bkz. Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları. ss. 104-139.

¹¹ Mekanik eleştirinin önemli iki temsilcisi, Marksist kuramcılar Plehanov ve Lunaçarski, sanatı bir üst yapı unsuru olarak konumlandırırlar. Onlara göre, ilerleme döneminde, iktidara yürüyen sınıfın sanat anlayışı tıpkı kendi gibi devrimci ve ilericidir. Ancak sınıf, yükselişin doruk noktasını aştıktan sonra, sanatçı, güvenini yitirmeye başlar, özgünlüğü kalıplara hapsolür, heyecanları bayağılaşır ve yapısı önce toplumla bütünlük içindeyken bireyselliğin tozları içinde kaybolup gider (...) sanat ruhu, düşünceler ve heyecanlar kemikleşir. Yalnızca soğuk bir biçimcilik kalır ve akademik hale dönüşerek soysuzlaşır (...) sanat çürüme yolundadır (Lequenne, 2000: 11). İşte Kafka, onlara göre soyutlamalarıyla, doğa karşıtı hayal gücü ve duyarlılığı ile ve kahramanlarının aşağılanmaktan ve lekelenmekten zevkle alan kişiler

açıklanır (Lequenne, 2000: 8, 11). Bu kaba bakış açısı, eğer Marks'ın alt yapı üst yapı eğretilmesinden alt yapının her zaman üst yapıyı belirlediği anlamı çıkarılırsa, doğrudur. Oysa Marks, tekrar eden bir şekilde tarihin belirli aşamalarında bu yapının kırılışına dikkat çekerek, toplumsal değişimi diyalektik etkileşimle açıklamaktadır. Toplumların tarihini sınıf savaşları tarihi olarak adlandırmakta ve Engels ile birlikte yazdıkları 'Komünist Manifesto'nun daha ilk sayfalarında bu sınıf savaşımının taraflarını ortaya koymaktadır (Marks ve Engels, 2008a: 23). Ayrıca Marks, gelişmelerin belirli bir aşamasında toplumun maddi üretici güçleri içinde bulundukları üretim ilişkilerine ters düşerler, diyerek bu kırılışın nasıl olacağını da açıklamaya çalışır (Marks, 2005: 39).

Bu tespitler, Marks'ın kuramını, egemen ideolojinin her türlü koşullandırmasına rağmen kitlelerin özgürleşebileceği öngörüsü üzerine şekillendirdiği anlamına da gelir. George G. Brenkert'in söylediği gibi Marks'ın kuramı, onun 'özgürlük etiği'¹² anlaşılmadan tutarlılıktan yoksun kalacaksa eğer (1998: 19) bu anlayış, Marksist sanat kuramı için de geçerlidir. Özellikle, Marks'ın 'gerçek insanı özgürleştirir' söylemi dikkate alındığında sanata yüklenen ve Adorno'nun sözünü ettiği özgürleştirme vaadi, daha anlaşılır hale gelir. Çünkü insanın kendisi ve çevresi ile ilgili edindiği ve gerçek olduğuna inandığı düşünce ve kanaatlerin çoğu, Marks'ın düşünce sistemi açısından ideolojiktir. Bu düşünce ve kanaatler, egemen güç tarafından kendi işleyişini gizlemek amacıyla da biçimlendirilir. Dolayısıyla, bunun ortaya çıkarılması için, öncelikle gerçek diye sunulanlardan kuşku duyulması gerekir. Kuşku, bilimsel bir gerekliliktir. Gerçek, ancak bu kuşku ile başlayan bilimsel çabalar sonucu ortaya çıkarılabilir. Ayrıca, bu kuşku, kendi koşullarına yabancılaşan, egemen ideolojinin ürettiği düşünce ve kanaatlere inanarak yanlış bilinç ortamına hapsolan insanları özgürleştirecektir. Temel öncelik ise bu kuşkunun zihinlerde yaratılabilmesidir (Marx, aktaran Fromm, 1973, s. 12-14). Sanatın yapabileceklerinden biri de egemen ideolojinin her türlü yönlendirmesine karşı bağımsız ve özerk kalarak bu tür bir kuşkuyu zihinlerde uyandırabilmek ve bu noktada

olması nedeniyle burjuvazinin çöküş dönemi sanatçısı olarak nitelendirilir ve değersizdir (2000: 7). Oysa Marksist yazar, Ernst Fischer, 'Sanatın Gerekliliği' adlı eserinde, "çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır (2010: 48)" diyerek, Kafka'yı övmektedir.

¹² George G. Brenkert, 'Marks'ın Özgürlük Etiği' adlı kitabında Marks'ın özgürlük anlayışının üç temel yöneline sahip olduğunu söyler. Bunlardan ilki kişinin kendini, istek, arzu ve becerilerinin farkına varması (öz-belirlenim); ikincisi bu doğrultuda somut olarak eyleme geçebilmesi (öz-nesneleştirme) ve sonuncusu ise bu eylemlerinin başkalarıyla komünel ilişkiler içinde gerçekleşmesidir. Bütün bunlar bireyin her türlü ideolojik yönlendirmeden kurtulması anlamına gelir (1998: 120- 126).

kitlelerin özgürleşmesine yardım etmektir. Adorno'nun da sözünü ettiği gibi, gerçek sanat yapıtlarının bir özgürlük vaadiyle ortaya çıktığı ve bütün koşullandırmalara karşı bir başkaldırı olduğu düşünülürse, aynı zamanda her sanat yapıtı biraz politiktir. Çünkü tek tek bireylerin zihinlerinde yaratılacak küçük bir kuşku onları öncelikle var olanı sorgulamaya sonrasında ise onu değiştirecek değişik çabaların içine sokabilir. Bu tür çabalar, öncelikle bireyleri içine saplandıkları ideoloji batağından kurtaracağı ve sonrasında, bütün yaşamı etkileyecek toplumsal sonuçlar doğuracağı için belki de politik olarak görülebilir. Yöntemi farklı da olsa Marksist bir eleştiriden de aynı şey beklenmelidir.

Burada, Marksist kurama ait tarihsel özgünleştirme, diyalektik değişim ve sınıf savaşı, üretim tarzı ve ilişkileri, alt yapı-üst yapı eğrilemesi, yabancılaşma, yanlış bilinç, metalaşma ve ideoloji gibi kavramlar kullanılarak geliştirilen değişik eleştiri yöntemlerinden; bu yöntemlerden özellikle edebiyat ve tiyatro metinlerini değerlendirmede daha önce de yararlanıldığından, söz etmek gerekir. Ancak bunların, sözü edilen kavramların tümünün birlikte ele alındığı ve bu kavramlardan yararlanarak oluşturulmuş nesnel ölçütlere sahip eleştiri yöntemleri olduğunu söylemek de zordur. Bu durum, Marksist bir sanat eleştirisi açısından kayda değer bir kısıtlılık oluşturmuştur. Marksist kuram ile ilgili akademik çalışmaların yirminci yüzyılın başlarında, henüz yeni olduğu ve ana kaynakların çevrilmesine koşut olarak, birbirini tamamlayacak şekilde zamanla geliştiği dikkate alındığında; sanat eleştirilerinde, sözü edilen kavramların, bütüncül ve nesnel ölçütler oluşturacak biçimde kullanılamaması, anlaşılır bir kısıtlılık olarak görülebilir. Burada şunları söylemekte de yarar vardır: Ne Marks ne de Engels sanat üzerine yazılmış başlı başına bağımsız bir eser bırakmıştır. El yazmalarında ve özel mektuplarında geçen sanat bilgisi üzerine düşünce, ifade ve yargılarının önemli bir bölümü ise uzun zaman kimse tarafından bilinmeden kaldığı için -ki ancak 1920'lerde bu eserler yayımlanabilmiştir- Sovyet bilimcilerinin çoğu tarafından G. Plehanov, Marksist estetiğin kurucusu olarak görülmüştür (Kagan, aktaran Çalışlar, 2006, s. 10). Ayrıca bu yayımların çoğunun öbür dillere çevrilmesi için geçen süre de azımsanmayacak kadar fazladır. Lukacs'ın 'Tarih ve Sınıf Bilinci' adlı kitabının 1967 yılında yayımlanan ve yeniden gözden geçirilen baskısının önsözünde, olgun bir eleştirel tavırla belki de biraz da kendine haksızlık ederek, kendi de dahil Macar Sovyet Cumhuriyeti ve onun hazırlık evresinde görev alanların görevlerinin

üstesinden gelecek düşünsel düzeyde olmadıklarını dile getirir. Bunun nedeni olarak da ellerinde çeviri türünden birkaç makale ve broşürden başka bir şey olmadığını gösterir (Lukacs, 1997: 11). Bunun zamanla değişmesiyle birlikte fikirlerindeki uzlaşmaz ikiliğin yok olduğunu söylemesi oldukça ilginçtir:

...1930'da Moskova Marks-Engels Enstitüsü'ne bilimsel araştırmacı olarak çağrıldım. Burada şans eseri iki olay yardımına koştu: 'Ekonomi ve Felsefe El Yazmaları'nın yazısı tamamıyla çözülmüş bir kopyasını okuma fırsatı bulabildim... Marks'ın bu el yazmalarını okuma süreci içinde Tarih ve Sınıf Bilinci'nde saptadığım bütün idealist önyargılar yok oldu (Lukacs, 1997: 38).

Sözü edilen kısıtlılıklar, Marksist sanat eleştirilerinin benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durarak, birbirini tamamlayacak şekilde ele alınması gerekliliğini gözler önüne sermektedir. Bu benzerlik ve farklılıklara burada kısaca değinmek gerekirse, örneğin mekanik yaklaşımı eleştirilse de çeviri eksikliği nedeniyle ilk defa George V. Plehanov, sanat eserlerini maddeci bir anlayışla üretim tarzı ve ilişkileri çerçevesinde ele alıp incelemiştir. Georg Lukacs'ın ise 'tipiklik' ve 'bütünlük' kavramlarını öne sürerek sanat yapıtını propaganda aracı olarak gören kaba sınıfsal yaklaşımın ötesine geçtiği görülür. Theodor Adorno ve Ernst Fischer, eserlerinde, egemen ideolojinin koşullandığı ya da metalaşarak egemen ideolojinin biçemi haline gelen anlatı yapılarını kıran ve özle uyumlu biçimsel yeniliklerin devrimciliğinden söz etmektedirler. Dolayısıyla sanat yapıtlarını bu ölçütle değerlendirirler. Bir başka Marksist kuramcı Louis Althusser, ideolojik çözümlemede eser aracılığıyla söylenenler kadar gizlenen söylenmeyenlerin de incelenmesi gerekliliğine dikkat çekmiştir. Edebiyat ve tiyatro alanında kullanılagelen ve sözü edilen kısıtlılıklara sahip, bu eleştiri yöntemlerine benzer yöntemlere sinemada da rastlamak mümkündür. Özellikle 1968 sonrası, "Sinema Defterleri" (Cahiers du Cinéma) adlı derginin öncülüğünde bu tür film eleştirilerine benzer eleştiri yöntemlerinin geliştirildiği görülür. Cahiers'in 1969 Ekim sayısının Jean Narboni tarafından kaleme alınan editör yazısında, Althusser'in Marksist yaklaşımını temel alan yeni bir eleştiri yöntemine dikkat çekilmesi, yerinden bir örnektir¹³.

¹³ Bkz. Rodowick, D. N. (1994). The crisis of political modernism. U. S. A: University of California Press. ss. 66- 111; Bkz. Comolli, J. L. and Narboni, J. (1976). Cinema/ideology/criticism. In. (Edit. B.

Marksist film eleştirilerine geçmeden önce öbür eleştiri yöntemlerinin de ki bunların birçoğu edebiyat alanında da kullanılagelen eleştiri yöntemleridir, bazı kısıtlılıklara sahip olduğunu söylemek gerekir. Bilimsel bilgiye benzer bir bilgi arayarak filmleri değerlendiriyor olmaları, bu tür eleştiri yöntemlerinin temel kısıtlılığı olarak görülebilir¹⁴. Örneğin sosyolojik eleştiri, çoğu zaman, yapıtı/filmi, insan ile ilgili sunduğu yaşantı bilgisiyle değil (sanat bilgisi), toplumun yaşayışı hakkında ipuçları sunan bir veri kaynağı olarak değerlendirir¹⁵. Ya da tarihsel eleştiri, yapıtı/filmi değerlendirirken filmde daha çok film hakkında yazılmış tarihsel metinleri dikkate alır. Yönetmenin bilinçaltından hareketle, yapıtı/filmi, açıklamaya çalışan psikoanalitik eleştirinin de bazı kısıtlılıkları vardır. Filmin anlattığı ile yönetmenin anlatmak istediği şey farklıdır. Dolayısıyla sadece yönetmenin bilinçaltı, bir filmi anlamak için tek başına yeterli olmayacaktır. Ayrıca bu yöntem, çoğu zaman filmleri yönetmenlerinin iç dünyaları hakkında veri elde edilebilecek birer kaynak olarak ele alır. Feminist eleştiri ise genelde ataerkil düşün yapısının kadına toplumsal alanda biçtiği ikincil rolün yapıttaki/filmlerdeki kadın karakterlere nasıl yansıdığını araştırır. (Moran, 1999: 82, 85, 135, 155, 251, 252). Sözü edilen eleştiri yöntemleri kullanılarak, filmlerin değerlendirilmesinin bir sakıncasının olduğu söylemek yanlıştır. Ancak bu eleştiri yöntemlerinin, filmleri sanatsal bir değerlendirmeye ele aldıklarını söylemek de zordur. Dolayısıyla bu yöntemlerin kısıtlılıklarını göz önünde tutmak yararlı olacaktır.

Edebiyattaki dilbilim çalışmalarından esinlenerek oluşturulan göstergebilimsel eleştiri ile tür filmlerinin kalıpları dışında film yapma becerisi gösterebilen yönetmenleri yaratıcı yönetmen olarak adlandıran auteur eleştirinin de benzer bazı kısıtlılıkları olduğu söylenebilir. Yücel'e göre sadece yapıtı dikkate alan iç eleştiri ile yapıtı, kendi dışındaki verileri dikkate alarak değerlendiren dış eleştiri aslında birbiri ile iç içedir. Dolayısıyla

Nichols), *Movies and Methods* (ss. 22- 31). California: University of California Press; Bkz. Lellis, G. (1982). *Bertolt Brecht Cahiers du Cinéma*. Michigan: UMI Research Press. ss. 31- 81.

¹⁴ Örneğin Enis Batur, Marksist, ruhbilimsel, yorumbilim, göstergebilim ve yapısalcılık gibi değişik bilim dallarından yararlanarak oluşturulan eleştiri yöntemlerinin sanat eserinde episteme (bilgi kuramı bağlamında) olarak tanımlanabilecek anlamsal bilgiler aradığına, bunun mümkün olmakla birlikte, sanat eserinde anlamsal bilgiden farklı olarak bir de estetik bilgi olarak adlandırılan farklı bir bilgi türünün varlığına dikkat çekmektedir. (Batur, 1987: 16-21).

¹⁵ Moran'a göre, sanatın toplumu yansıttığı ilkesinden hareketle, edebiyat eserini toplumun yaşayışı hakkında veri elde edilebilecek bir belge gibi görmek mümkündür. Ancak, burada amaç sanat eserini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir. Bu yüzden, sosyolojik eleştiriyi, sanat eleştirisi olarak görmek mümkün değildir (Moran, 1999, 85).

yapılan ayırım görelî bir durumu ifade eder. Çünkü yapıtı, kendi dışındaki verilerle değerlendiren kişi çoğunlukla onun iç öğelerine, kendi öğeleri ile değerlendiren kişi ise çoğunlukla onun dışında kalan verilere başvurur (Yücel, 2009: 11). Bu noktadan bakıldığında, örneğin auteur eleştiri, bir yönetmenin filmlerinde türün kalıpları dışında kalan ortak bir temaya ya da görselleştirmeye neden gerek duyduğunu atlamaktadır. Dolayısıyla burada, auteur eleştiri açısından hem tür eleştirisinin hem de ideolojik eleştirinin verilerine ihtiyaç duyulduğu söylenebilir.

Filmlerin içsel yapısı ile ilgilenecek onları, görüntü, ekranda okunan bütün yazılı unsurlar, konuşmalar, müzik ve öbür gürültü ve ses efektleri gibi göstergelerin bir araya gelişi ile açıklamaya çalışan göstergebilimsel eleştiri için de aynı şey geçerlidir. Ancak göstergebilimsel eleştirinin sonraları, filmin bu içsel öğelerinin ideolojik işlevini vurgulayarak; ideolojiden bağımsız ele alınmaması gereken sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz gibi öbür dışsal öğeleri de dikkate almaya çalıştığı görülmektedir¹⁶ (Andrew, 2000: 248, 249, 271, 272, 273). Filmleri belirli anlatım ve biçim özelliklerine göre ayrıştırarak, toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamda değerlendiren tür eleştirisi de bazı kısıtlılıkları içinde barındırır. Bunlardan ilki, sözü edilen ayrıştırmanın genellikle Hollywood filmleri çerçevesinde yapılıyor olmasıdır ki dünyadaki Hollywood egemenliği düşünüldüğünde bu oldukça olağandır (Abisel, 1999: 10). Ancak ortaya çıkan türlerin Amerikan toplumsal yapısı ile ilişkisi dikkate alınmadan; aynı türden bir ayrıştırmanın başka ülke sinemalarında da yapılabilmesi zorlama bir yaklaşım olacaktır. Ayrıca tür eleştirisi, klasik anlatı yapısı dışında yapılan çağdaş anlatı filmlerini kapsamamaktadır.

Mekanik ve ideolojik eleştiri gibi Marksist eleştiri yöntemlerinin, sözü edilen gerekçeler nedeniyle sahip oldukları kısıtlılıklar ile ilgili de kısaca şunlar söylenebilir: Mekanik eleştiri, sanatçıları egemen ideolojinin ideologları olarak; ideolojik eleştiri ise sanat yapıtını, herhangi bir ideolojinin uzantısı olarak görür. Sanatçıları, egemen ideolojinin ideologları olarak gören mekanik eleştiri, Marks'ın alt yapı üst yapı eğretilmesinin diyalektik temelinin ötesinde ideolojik bir bakış açısına sahiptir. İdeolojik eleştirisi ise

¹⁶ “Sinema oldukça kapsamlı bir konudur. Bir bütün olarak ele alındığında, öncelikle bir gerçekliktir ve bu gerçeklik, estetik, sosyoloji, dilbilimsel, algılama psikolojisi ve düşünsel birçok sorunun aynı anda ele alınmasını gerektirir (Metz, 1974: 3)”

sadece ideolojik bir amaçla ortaya konulmuş sözde sanat yapıtlarını dikkate almakta ve ayrıca sanat yapıtının kaynağını sadece ideolojilerde aramaktadır¹⁷.

Herhangi bir eleştiri yönteminin, eleştiri nesnesini; sanat eserini, bütünüyle anlamlandırabilmesi, özellikle sözü edilen kısıtlılıklar göz önüne alındığında çok da mümkün görünmemektedir. Bir de gerçek sanat yapıtlarının çok anlamlılığı ve bitmemişliği (İpşiroğlu, 1992: 30) dikkate alındığında; bir sanat yapıtını, tek bir yöntem ile ya da değişik yöntemleri bir araya getirerek bütünüyle ortaya çıkarmanın ve anlamlandırmanın oldukça güç olacağı söylenebilir. Eagleton eleştirinin üniversiteye sokulup, birbirinden ayrı bilgi ve eylem alanlarını tek bir çatı altında toplama girişimini¹⁸, düşünsel bir amatörlük olarak değerlendirir (Eagleton, 1998: 89). Bu değerlendirmeyi destekleyecek nedenler de gösterilebilir: Bazı kısıtlılıklarına rağmen her biri kendi içinde geçerli olmakla birlikte; ilkeleri gereği bazı yöntemler birbirini dışlamaktadır. Dolayısıyla eleştiri işi, çoğu zaman, bir seçme ve eleme işi olarak ortaya çıkacak ve kendi içinde tutarlı ve geçerli birçok yöntem dışlanmak zorunda kalacaktır. Ayrıca, anlamın çokluğu ve bitmemişliği nedeniyle bir yapıtta sonsuz anlamlar aramak yerine, kullanılan eleştiri yöntemine göre bir anlam aramak eleştirinin temel amacıdır. Çünkü yapıttan yola çıkarak sayısız anlamlar üretmek Yücel'e göre bir ozan işidir (Yücel, 2007: 106,107). Bir başka geçerli neden ise eleştiri yöntemlerinin hepsini, bir arada bir üst dil oluşturacak şekilde ve aynı yetkinlikte kullanabilmenin zorluğudur. Eleştiri nesnesinin tekliği, bu nesneye yönelik geliştirilen yaklaşımlar arasında bir birlik olması anlamına da gelmemektedir (Yücel, 2007: 107). Böyle bir arayış, bilimsel araştırmanın temel ilkelerine aykırıdır. Örneğin, cisimler tek bir nesne olmakla birlikte bir cisimler bilimi yoktur. Fizik, kimya ya da geometri ayrı ayrı bilimlerdir ve her biri cismin belirli bir özelliğini ortaya çıkarır. Ayrıca, bir cismi araştırırken bütün bilimlere eşit haklar verilmesi istenmez (Todorov, 1968'den aktaran Yücel, 2007, s. 107).

¹⁷ Bkz. s. 8, 9, 10.

¹⁸ Burada, bu konuda birbirinin karşısı iki yönelim olduğunu belirtmek gerekebilir. Örneğin Enis Batur, 'Estetik Ütopya' adlı kitabında çok boyutlu bir gerçeklik olan sanat eserinin tek boyutlu okunmasına karşı çıkarak, çok boyutlu bir okumanın bir ütopyadan çok kaçınılması güç bir son hedef olduğunu söylemektedir (1987: 10, 11). Tahsin Yücel, tıpkı Eagleton gibi, yukarıda sözü edilen gerekçelerle bunun mümkün olmadığını belirtmektedir. Ayrıca, bu varsayımını, Batur'un çok boyutlu bir okumayı savunmasına rağmen henüz herhangi bir örnek sunamamasını dayanak göstererek, desteklemektedir (2009: 106).

Tarihsel olarak dünyadakine koştur bir şekilde, Türkiye’de de film eleştirisinin iki farklı çizgide geliştiği söylenebilir. İlk çizgi, gazete ya da dergi gibi mecralarda yayımlanan kişisel izlenimlere dayalı ve hatta çoğu zaman film tanıtım kaygısıyla yapılan film yorumlarından oluşmaktadır. Nijat Özön, 1956’da yazdığı bir dergi makalesinde, sinema eleştirisinin beş on yıllık bir geçmişi olduğunu ve bunların da genellikle gazetelerde ve bazen sanat dergilerinde yer alan yazılardan oluştuğunu söylemektedir (Özön, 1995: 11). Bunun ilk örneğini Muhsin Ertuğrul, Sedat Simavi’nin ‘Pençe’ (1917) adlı filmi hakkında ‘Temaşa’ adlı tiyatro dergisinde 1919 yılında yazdığı yazı ile verir. 1950’ye kadar bunun gibi birkaç örnek dışında eleştiri yazısı yok denecek kadar az olmasına rağmen, bu tarihten sonra gazete ve dergi gibi mecralarda film eleştiri yazılarının artarak devam ettiği görülür¹⁹. Öbür çizgi ise sinema okullarının açılmaya başlandığı 1980 sonrası etkinlik kazanan akademik eleştiridir.

Türkiye’de de akademik eleştirinin; egemen kamusal alanın saltıkçılığına karşı gösterilen muhalif çabaların bir parçası olarak geliştiği söylenebilir. Kurtuluş Kayalı, ‘Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması’ adlı kitabında, Türk sinemasının toplumsal konulara yöneliminin, 27 Mayıs öncesi çekilmeye başlanan Metin Erksan’ın ‘Gecelerin Ötesi’ (1960) adlı filmiyle gerçekleştiğine de dikkat çeker. Film her evde bir milyoner yaratma politikasının sonuçlarını irdelerken, sözü edilen muhalif çabanın neredeyse ilk örneğini de verir. 1970’li yıllar, özellikle ‘Umut’ filminin çekimi sonrası, Yılmaz Güney ile birlikte 1980’e kadar devrimci sinema akımının muhalif sesinin etkin olduğu görülür (Kayalı, 2006: 26, 28). Enis Batur, bu gelişimin kuramsal dayanakları ile ilgili, sosyalist örgütlenmenin Batı’ya oranla hem oldukça geç gerçekleştiğini hem de çok sert bir karşı çıkışla yüz yüze kaldığını söylemektedir. 1970’lere gelindiğinde Batılı sosyalistlerin nicedir geliştirdiği eleştirel yaklaşımların Türkiye’de hemen hemen hiç karşılığı yok gibidir. Batur, ancak 1970’lerden sonra, Türkiye’de temel kaynakların çevrilmeye başlanmasıyla birlikte kuramsal dayanakların iyi-kötü kendini göstermeye başladığına da dikkat çeker²⁰ (Batur, 1993: 8, 9). Bu muhalif çabaların, gazete ve dergi

¹⁹ Bkz. Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk film eleştirisi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım. ss. 72-177.

²⁰ Burada, kuramsal dayanakların iyi-kötü kendini göstermesi, bu kaynakları okuyup, değerlendirme olasılığının arttığı anlamına gelmediğini, ayrıca, Marksizm’e ait temel kaynakların çevrilmemesinin, bu kaynaklara yapılan zaman zaman eksik ve zaman zamanda hatalı göndermelere açık bir ortamı hazırladığını da söylemek gerekir. Bu akademik soruna, Ahmet Cemal, ‘Aradığımız Tiyatro’ adlı eserinde Walter Benjamin’in ‘Pasajlar’ kitabını çevirdikten sonra karşılaştıklarını anlatarak şöyle değinir:

eleştirilerinin yanı sıra, akademik olarak nitelendirilebilecek eleştiri çalışmalarına da bir etkide bulunduğu söylenebilir.

Hem akademik hem de güncel ya da günlük iletişim, sinema ve sanat dergilerinde²¹, Marksizm'i temel alarak yazılan film eleştirilerinin bütüncül bir bakış açısı ve nesnel ölçütlere sahip bir yöntem içerdiğini söylemek çok da mümkün değildir. Güncel ve günlük denebilecek yayımların çoğu Marksizm'e göndermede bulunan kişisel değerlendirmelerdir. Atilla Dorsay'ın '100 Yılın 100 Yönetmeni' kitabında Visconti ile ilgili yaptığı hiçbir görünür ölçüt içermeyen değerlendirmeleri, sözü edilen türde kişisel değerlendirmelere yerinde bir örnek olabilir. Devam eden satırlarda sıkça sözü edileceği için burada kısaca değinmek gerekirse, Dorsay'ın söylediği gibi Visconti'nin giderek çöküşünü ve çürüyüşünü gösterdiği sınıflara ve düzene karşı neredeyse özlem duyduğunu; değişimin kaçınılmazlığını eskisi gibi duyamaz ve devrimin yanında yer alamaz hale geldiğini ve sonunda, yeninin ve değişimin karşısında artık, eskinin ve değişmezliğin yanında yer aldığını söylemek, Marksist bir eleştiriyle neredeyse olanaksızdır. Üstelik, 'Leopar'dan başlayarak Visconti'de Gramsci'nin izinin gitgide silindiğine ve 1960'ların İtalya'sında olanlar yüzünden yaşadığı düş kırıklıkları nedeniyle yönetmenin devrimci iyimserliğini kaybettiğine yönelik bir değerlendirme, Visconti izleyicileri için ve Marksist bir eleştiri açısından oldukça yanıltıcı olacaktır (Dorsay, 1997: 262). Ayrıca bu kişisel değerlendirmelerin yanı sıra akademik olarak nitelendirilebilecek çalışmalarda da, daha çok ideoloji gibi Marksist kavramların tek başına bir çözümleme aracı olarak ele alındığı söylenebilir. Örneğin Ertan Yılmaz, 'Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine' adlı makalesine, Marks'ın ve öbür Marksist

Walter Benjamin, 1992 yılına kadar ülkemizde sözü edilen ve üzerine epey yazılan 'ünlülerden' biriydi. Ben de ülkemizde düşünce gündeminde bunca yer etmişliğinden(!) cesaret alarak, Benjamin'in başyapıtı olan 'Pasajlar'ı dilimize çevirdim (1992 yılında). Genel beklenti, o zamana kadar ülkemizde onca dillerden ve kalemlerden düşürülmemiş olan Walter Benjamin hakkında asıl tartışmaların bu kitabında yayımında sonra başlamasıydı... Ama beklenen olmadı. 'Pasajlar'ın yayımlanmasından ardından, tek tük birkaç yazıdan sonra, Benjamin' ilişkin Olarak Türkiye'de bir 'suskunluk dönemi' başladı. Beni ilk başta çok şaşırtan bu durumun açıklamasını en özlü biçimde dile getiren, Enis Batur oldu; bir konuşmamızda bana şöyle dedi: 'Şimdi Benjamin'in aslı çıktı; artık ona atfen bir şeyler atabilmek kolay değil.' ... Brecht için de durum bundan farklı değil... (Cemal, 1998: 28).

Ahmet Cemal'in bu tespitlerinin, Marksizm'in öbür temel kaynakları ile ilgili de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hatta bu ana kaynakların çevrilmesine rağmen, onlara atfen yapılan eksik, kısıtlı ve yetersiz göndermelerin yol açtığı yanlışlıkları gidermenin zorlukları da ortadadır.

²¹ Bkz. Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk film eleştirisi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım. ss. 72-177. Burada sözü edilen sinema dergilerinin tarihsel olarak uzunca bir listesi yapılmıştır. Buradan hareketle, sözü edilen sinema dergilerinde yer alan Marksist film eleştirilerine ulaşmak mümkündür.

kuramcılarının ‘ideoloji’ tanımlarına yer vererek başladığı görülür. Sinemanın hem öz hem de biçim açısından ideolojik işlevleri üzerinde duran makalenin ilerleyen satırları, son derece güncel ve geçerli bilgilerle bezelidir. Ancak başlangıçta verilen ve Marks’a atıfta bulunarak yapılan “ideoloji ters/yanlış bilinçtir (Yılmaz, 2008: 63)” tanımının, doğru olmakla birlikte, Marks’a ait bir tanım olmadığını söylemekte yarar vardır. Ters/yanlış bilinç kavramı, Marks’ın ölümünden sonra, ilk defa Engels tarafından F. Mehring’e 14 Temmuz 1893 yılında yazılan mektupta, ideolojiiyi açıklamak üzere kullanılmıştır (Marx ve Engels, 1996: 112). Bu kavramın, yine ilerleyen satırlarda ayrıntılı bir şekilde görüleceği gibi, Lukacs tarafından Marks’ın bütün eserleri ve meta üretim süreci ile ilgili verileri derlenerek ‘Tarih ve Sınıf Bilinci’ adlı kitabında, yorumlanarak ayrıntılandığı söylenebilir (Barrett, 2004: 39- 44). Böyle olunca da sinemada yönetmen, öz ve biçim ile ideoloji ilişkisi kurulurken, Marksizm’in temel kaynaklarının doğru atıflarla çok daha ayrıntılı ve tarihsel gözle incelenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Hem Marksizm’i tek bir kavrama indirgeyerek bir çözümleme yapmanın hem de herkesin uygulayabileceği bir yöntemle dayanmayan bir yaklaşımın sözü edilen bazı kısıtlılıkları da beraberinde getirdiği açıktır. Aynı zamanda, sinema özelinde bir eleştiri yöntemi önerirken; sanat eleştirisinin siyasi egemenlik mücadeleleri içindeki yerini dikkate almadan bir değerlendirme yapılmasının çok da mümkün olmadığı görülmektedir. Özellikle egemen kamusal alana muhalif olan her türlü eleştirinin olumsuz olarak nitelendirildiği de düşünülürse. Üstelik bu tür eleştirilerin çoğu zaman kişisel tutum ve değerleri yansıttığı için öznel ya da ideolojik olduğu söylenegeler. Eleştirinin olumlu, yapıcı ve sonuçta, gizli bir şekilde, egemen kamusal alanı sürekli yeniden üretir nitelikte olması önerilir. Bu koşullar, çoğu zaman eleştirinin nesnelliğinin de ön koşulu olarak gösterilir. Oysa Marksist kuram ve ondan türeyen öbür tartışmalar da eleştiriye kendi dışındakini olumsuzlamak olarak nitelendirir. Örneğin Marks, burjuva üretim biçimi ve ilişkilerini ortaya koyduktan sonra, yöntemi gereği onu, sınıf savaşının tezi haline getirir. Komünist üretim ise onun olumsuzlanması, antitezidir.

Eleştiri, egemen kamusal alanı parçalamaya yönelik muhalif bir unsur olduğu için ideolojik olarak tanımlanıyorsa, kamusal alanı yeniden üretmeye yönelik olumlu eleştirinin de ideolojik olduğu söylenebilir. Marksist kuramdan yararlanılarak

oluşturulacak bir eleştiri yöntemi, egemen kamusal alanı yeniden üreten her türlü bakış açısını, önce kuşkuyla sonra da olumsuz bir gözle yeniden değerlendirmeye yönelir. Eleştiride, nesnelliğin bir yöntem sorunu olduğunu bilir. Dolayısıyla bu noktada, egemen kamusal alanın yeniden üretilmesine olanak sağlayan bir değerlendirmeye, sanat eseri olarak nitelendirilen filmlerin, kuşkuyla ve bir yöntem çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker. Böyle olunca da ölçütleri gereği nesnel olan böyle bir eleştiri yönteminin, verileri toplama ve değerlendirme biçimini nedeniyle (dünya görüşü ve sınıfsal tutumu gereği), yanlış olduğu ve bilimsel olmadığı iddia edilebilir. Ancak, bu iddia, kendi bilimsel tutumlarının ideolojik yönelimi ve işlevi düşünüldüğünde sahiplerini de zor durumda bırakabilir. Dolayısıyla, Marksist bir sanat eleştirisinin sınıfsal tutumuna bağlı yönteminin çelişkili gibi görünen yapısı, aslında bu iddia sahipleri için ancak ‘paradoks’²² olarak nitelendirilebilir.

Sonuçta, Türkiye’de Marksizm’in bütün kavramlarını bir arada kullanan ve nesnel ölçütlere sahip bir film eleştiri yöntemi yoktur. Bu tezin sorununu da bu eksiklik oluşturmaktadır. Dolayısıyla ortaya koyduğu nesnel ölçütler nedeniyle öznel suçlamalarını ortadan kaldıran ve özellikle Marksist kuramın bütün kavramlarını bir arada kullanan bir yönteme ihtiyaç duyulmaktadır. Bu açıdan bu tez, önerdiği yöntem aracılığıyla, eleştiri kavramına, var olan eleştiri yöntemlerinin yaptığı gibi küçük bir katkı sunmaya çalışacaktır.

1.2. Amaç

Bu tezin amacı, Marksist kurama ait kavramları bir arada kullanan ve nesnel ölçütlere sahip bir film eleştiri yöntemi ortaya koymaktır.

²² “Kökleşmiş inanışlara aykırı olarak ileri sürülen düşünce (TDK, 2009: 1571)”.

1.3. Önem

Marksist kurama ait kavramları bir arada kullanan ve nesnel ölçütlere sahip bir film eleştiri yöntemi ortaya koyup, sözü edilen eksikliği gidereceği için bu tez önemlidir.

Ayrıca; sağlıklı bir eleştirinin demokratik işleyişe sağlayacağı katkı düşünülürse; sadece egemen kamusal alanı yeniden üreten değil onu sorgulayan eleştiri yöntemlerinin gerekli olduğu görülebilir. Daha iyi ve güzel bir dünya arayışında, kendi dışındaki gerçeklikle hesaplaşma ve onu değiştirme çabasında, sanat eserlerinin işlevleri göz önüne alındığında; bu sanat eserlerini, kuşkuyla ve nesnel bir yöntemle değerlendirmenin de gerekli olduğu söylenebilir. Böyle bir yöntemin, izleyici ve okuyucuya çözümleyici ve düzenli bir bakış açısı kazandırabilme olasılığı da bu tezi, önemli hale getirir.

1.4. Varsayımlar

Edebiyat ve tiyatro eserlerini eleştirmek amacıyla kullanılan Marksist kurama ait kavramlar, film eleştiri alanında da kullanılabilir.

Bu kavramlar birlikte kullanıldığında, filmleri hem içerik hem de biçim açısından incelemek için yeterlidir.

Marksist kurama ait kavramlar kullanılarak yapılan eser eleştirilerinde eserler, sınıfsal bir yanlılıkla ama toplumsal ilişkileri nesnel bir gözle okuyan bakış açısıyla değerlendirilir.

Bu bakış açısı, bir eserin sanat eseri olup olmadığının ortaya çıkarılmasına engel değildir; aksine, bir eseri değerlendirirken “estetizmin düş ülkesinde (Fischer, 2010: 149)” gezinilmesini engeller ve öz-biçem ilişkisini toplumsal yapının hızla değişen ilişkileri çerçevesinde diyalektik bir gözle değerlendirir.

Kaba genellemeler içeren Marksist sanat eleştirilerine bakarak ve göndermede bulunarak yapılan eser eleştirilerine bakarak, Marksizm’in sanat eleştirisine uygun olmayan tutucu bir kuram olduğunu söylemek, Marks’ın, Engels’in ve Lenin’in Balzac, Shakespeare ve Tolstoy vb...’leri üzerine söylediklerini dikkate almayan başka bir

tutuculuk olarak görülmelidir. Dolayısıyla, bu örneklerden hareketle bir filmin sanat eseri olup olmadığı ile ilgili değerlendirmelerde bulunabilmek mümkündür.

Aynı zamanda, bu örneklerden Marks'ın, Engels'in ve Lenin'in eser eleştirilerinde, Marksist kuramın bütünü üzerinden bir değerlendirme yaptıkları görülebilir. Dolayısıyla, herhangi bir film eleştirisinde kurama ait kavramlardan herhangi birinin kullanılmaması, kurama gönderme yapan ama eksik bir Marksist eleştiri olur.

Eleştiri, politik bir eylemdir. Bu açıdan, Marksist film eleştirisi, bir filmi hem içerik hem de biçim açısından değerlendirirken, aynı zamanda o filmin politik bağlamını da ortaya çıkarabilir.

1.5. Sınırlılıklar

Herhangi bir araştırmacının Marksizm'i ve sinemayı birlikte ele alan bir araştırma yapmaya karar verdiğinde, oldukça geniş bir alan içinde hareket edeceğini ve bunun da onu zorlayabileceğini bilmesi gerekir. Özellikle o araştırmacının bu konularda, kitap, makale, bildiri, roman vb... biçiminde yazılmış binlerce kaynakla ve çekilmiş filmle karşı karşıya olduğunu hesaba katmaması mümkün değildir. Bu satırlar yazılırken bile bu konuda sözü edilen türlerde yüzlerce yazı yazılıyor, araştırma yapılıyor ve onlarca film çekiliyor olabilir. Bu çalışmalardan haberdar olabilmek için ise bilinen iki tür araç olduğu söylenebilir: Dünya ile o araştırmacının bağını sağlayan kişisel internet erişimi ve ait olduğu ülkenin kütüphanelerinin olanaklarıdır. Yine de birçok çalışmaya çeşitli nedenlerden dolayı bu araçlara rağmen ulaşılamayabilir. Örneğin birçok çalışma, ait olduğu ülkenin kütüphanelerinde henüz bulunmayabilir ve birçok eski çalışmanın da yeni basımları yapılmayabilir. Bunlar, bu tezin de sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

Bu tür çalışmalarda, araştırma alanının genişliği ile baş edebilmenin en yararlı yolu ise araştırma sorunları ile araştırmayı sınırlandırabilmektir. Bu tezde de, ulaşılmak istenen amaç ve kanıtlanması umulan varsayımlar çerçevesinde çeşitli sorulara cevap aranmaktadır. Bu sorulardan hareketle de Marksizm ile ilgili bilinen ve söyledikleri çevresinde tartışma yaratılan belli başlı kuramcıların sinema ile ilişkisi kurulmaya çalışılmaktadır. Bu yapılırken de bu kuramcıların, tezin konusu gereği, eleştiri ile bağı kurulacağı için daha çok bu konuda yaptıkları çalışmalar dikkate alınmaktadır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Bu tezde, Genel Tarama Modeli kullanılmaktadır.

2.2. Verileri Toplama Tekniği ve Verilerin Analizi

Genel Tarama Modeli kullanılarak toplanacak verilerin, aşağıda sıralanan kaynaklardan elde edilmesi düşünülmektedir.

1. Marksist kuramı konu alan metinler
2. Marksist düşünürler ve sanatçılar tarafından ortaya konulan sanat eserleri: öykü, roman, şiir, tiyatro metinleri ve sinema filmleri vb.
3. Sinemayı konu alan metinler ve
4. Filmler

Sözü edilen kaynaklardan elde edilecek veriler, şu şekilde yorumlanıp, değerlendirilmektedir:

Öncelikle tez, alan yazın ile bulgular ve yorum olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde, Marksist kuramın temel kavramları, sanat ve sinemayla ilişki içinde örneklerle açıklanmaktadır. Bu temel kavramlar, Lukacs'ın da 'Tarih ve Sınıf Bilinci'nde yaptığı gibi Marks'ın dünya tasarımı, doğru ya da yanlış temelinde daima bütünsel birlik olarak kabul edilip (Lukacs, 1997: 27), bu bütünsel bakış içinde ele alınmaktadır. Bu temel kavramlar ise şunlardır: Tarihsel özgünleştirme, diyalektik değişim ve sınıf mücadelesi, üretim tarzı ve ilişkileri, alt yapı-üst yapı eğretilmesi, yabancılaşma, politiklik, ideoloji ve sahte/yanlış bilinç ve meta fetişizmi. Sanat ve sinema ile ilişki içinde, birbirini tamamlayacak biçimde ele alınan bu kavramlar, daha sonra bulgular ve yorum bölümünde ortaya konan eleştiri yönteminin temelini oluşturacağı için de, özellikle sinemadan verilen örnekler üzerinden tartışılmaktadır.

Bulgular ve yorum bölümü ise, kendi içinde iki bölümden oluşmaktadır. Bulgular bölümünde, sanat ve sinema ile ilişki içinde, örneklerle açıklanan Marksist kuramın temel kavramlarından yararlanarak bir eleştiri yöntemi ortaya konulmaya

çalışılmaktadır. Bu bölümde özellikle bir filmin çözümlenmesinde ve değerlendirilmesinde yararlanılacak ölçütlerin, uygulama sırasıyla ve belirli başlıklar halinde oluşturulması planlanmaktadır. Bu ölçütlerin, Marksist kuramın temel kavramları ile sinemanın kendine özgü dilini oluşturan temel unsurları arasında ilişki esas alınarak oluşturulması amaçlanmaktadır: Yönetmenin tercihlerini belirleyen yaşam öyküsü, filmin üretim koşulları, öyküsü ve biçimi gibi...

Yorum bölümünde ise, ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’ (Nuri Bilge Ceylan- 2011) ve ‘Neşeli Hayat’ (Yılmaz Erdoğan- 2009) adlı iki filmin, bulgular bölümünde ortaya konan eleştiri yönteminin ölçütleri ile çözümlenmesi ve değerlendirilmesi düşünülmektedir. Böylece, ölçütlerin ve bütününde eleştiri yönteminin uygulanabilirliğinin ve güvenilirliğinin sınanması planlanmaktadır.

2.3. Evren ve Örneklem

Bir film eleştiri yönteminin şu ya da bu film için değil de bütün filmler için kullanılabilir olması gerekir. Bu tez kapsamında oluşturulması amaçlanan eleştiri yöntemini için de aynı şey geçerlidir. Bu yüzden de bu tezin araştırma evreni, bütün filmlerdir. Ancak oluşturulacak bu yöntemin, yöntemin nesnelliğini ve güvenilirliğini sınamak için bütün filmlere uygulanması mümkün değildir. Alan yazında daha çok yabancı örneklere yer verileceği göz önünde tutularak, yorum bölümünde incelenmek üzere geliş güzel örnekleme yardımıyla, Türkiye’den iki filmin seçilmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Bu örneklerden ilki, Nuri Bilge Ceylan’ın, “Bir Zamanlar Anadolu’da” (2011) filmidir. Bu filmin seçiminde,

1. İkinci sinemanın (auteur sinemanın) Türkiye temsili olabileceği düşüncesinin,
2. Bu tezin yazılma süreci açısından yönetmenin son filmi olmasının,
3. Ulusal ve uluslararası festivallerde gösterdiği başarılar nedeniyle öbür benzer filmlere bakarak daha bilinir hale gelmesinin ve film üzerine yapılan güncel tartışmaların, etkili olduğu söylenebilir.

Bu örneklerden ikincisi Yılmaz Erdoğan'ın “Neşeli Hayat” (2009) filmidir. Bu filmin seçiminde ise,

1. Birinci sinemanın (egemen sinema) Türkiye'deki güncel bir temsili olabileceği düşüncesinin,
2. Bu tezin yazılma sürecinde, yönetmenin son filmi olmasının,
3. Yönetmenin, bir televizyon yüzü olarak bilinirliği, bu bilinirliği ile ilişkili bir şekilde sözü edilen filmi üzerine yapılan ve gündemde yer eden tartışmaların, etkili olduğu söylenebilir.

3. Alanyazın

3.1. Marksizm’e ait temel kavramların sinema ile ilişkisi

3.1.1. Egemen üretim biçimi, ilişkileri ve tarihselleştirme

Marksist kuramın, temel tartışma başlıklarından biri olan bu kavramın, günlük hayatta çoğu kez de farklı sözcüklerle ifade edildiği söylenebilir. Örneğin herhangi bir tarihsel olay hakkında bir tartışma ortaya çıktığında, genellikle onun kendi ‘bağlamı’ içinde değerlendirilmesi gerekliliğinden söz edilir. Ya da “herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı (TDK, 2009: 180)” anlamına gelen bu kavramı anmak yerine; her olayın, durumun ya da olgunun ortaya çıktığı çağın toplumsal koşulları çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği söylenir. Bu durum sanat tartışmaları içinde de böyledir. Tek başına yeterliliği tartışma götürmekle birlikte; bir sanat eserini değerlendirirken, sıkça onun ortaya çıktığı ve onu ortaya koyan kişinin yaşadığı çağ ve toplumsal koşullara vurgu yapılır. Bu vurgunun, sanat eleştirmenlerinin dışında, zaman zaman, bizzat yazarlar tarafından da yapıldığı söylenebilir. Örneğin Dostoyevski, “Rus halkı Hamletler çıkarmaz, bizden Karamazovlar çıkar ancak (Dostoyevski, aktaran Naci, 2008, s. 7)” derken, ortaya çıktığı toplumsal koşulların sanat eserine etkisine dikkat çekilmektedir. Ya da Shakespeare, “tiyatronun amacı, bir anlamda doğaya ayna tutmaktır; erdeme kendi yüzünü, kusura, camdaki hayalini ve tümüyle çağın toplumuna kendi biçim ve kalıbını göstermektir (Shakespeare, 2010: 120)”, diyerek, sanat eserinin çağı ile ilişkisine değinir. Günlük dilde değişik sözcüklerle ifade edilen bu kavramın, özellikle sanat eserlerini anlamaya yönelik eleştirilerde sıkça kullanılması, incelenmesini de gerekli hale getirir.

Karl Korsch, Marksist kuramın temel ilkesinin bütün tarihsel koşulların tarihsel özgünleştirilmesi olduğunu söylerken çok da haksız değildir. Marks’ın yaptığı da burjuva toplumunun bütün kurumlarını ve koşullarını tarihsel özgünlükleri temelinde tanımlamak ve burjuva toplum kuramının, bu niteliği göz ardı eden, bütün kategorilerini eleştirmektir. Toprak mülkiyeti, sermaye²³, para, mallar değişimi, ücretli çalışanlar,

²³ Marksist Kuram ve Sınıf Hareketi adlı kitabında Korsch, tarihsel özgünleştirmeye örnek olarak Marks’ın değişik eserlerinde verdiği örneklerden birkaçına değinir: toprak mülkiyeti, sermayenin farklı biçimleri, mallar değişimi ve değer (Korsch, 2000: 35-44)...

işbirliği ya da işbölümü gibi ekonomik kavramların ya da bütün bu kategorilerin, kapitalist üretim biçimi içinde kazandığı anlamın genelleştirilmesi yerine; kendine özgü farklı üretim biçimleri içinde kazandığı farklı anlamların dikkate alınması gerektiğini düşünür ve bunlara da çokça değinir (Korsch, 2000: 35, 41, 42, 44). Çünkü, Bertell Ollman’a göre:

Marks’ın kapitalizmin sırlarını açık etmek için attığı ilk adım kapitalist üretim tarzının; ya da sınıflar arası ilişkiler ile birlikte, bizim toplum biçimimiz içinde bu süreçlerin bir parçası olan, zenginliğin üretilmesi, dağıtılması, değiş tokuş edilmesi ve tüketilmesinin özgün biçimlerini ayrıntılı bir incelemesine girişmektir. Marks bu süreçler ve ilişkilerin... izlerini çıkardıktan sonra, bunların geçmişte yatan önkoşullarına göz atmaya başladı... (2010: 46).

Yönteminde iktisadi yapıyı temel alan Marks; kesin olarak saptanabilir ve bilimsel olanın öncelikle iktisadi yapı olduğunu öne sürer. Dolayısıyla ona göre, herhangi bir olgunun tarihsel özgünleştirilmesinde; hukuksal, siyasal, dinsel, sanatsal ya da felsefi biçimleri ya da kategorileri dikkate almak yerine²⁴, ‘öncelikle’ bu kategorilerin üzerinde yükseldiği iktisadi yapıyı dikkate almak gerekir. Çünkü insanların yaşamlarının yeniden üretiminde, maddi üretici güçlerinin özelliğine bağlı olarak gelişen üretim biçimi ve bu biçimin şekillendirdiği ilişkiler; kısaca, iktisadi yapı, üzerinde belirli toplumsal bilinç biçimleriyle örtüşen hukuki ve siyasi üstyapının yükseldiği bir altyapı olarak işlev görür. Bu noktada, maddi yaşamın üretim biçiminin genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandığı söylenebilir. Ayrıca, buna, maddi üretim biçimindeki değişimin üstyapının değişimi anlamına geldiğini de eklemek gerekir (Marx, 2005: 39, 40). Doğal olarak Marks, kapitalist üretim biçimi ile sonlanan tarih öncesi süreci sınıflandırırken, altyapı-üstyapı arasındaki bu doğrudan ama diyalektik ilişkinin göz ardı edilmemesi gerektiğini dile getirir. Ancak bu ilişki biçimi, önceki dönemlerin her aşamasında farklı şekilde işlemektedir:

²⁴ Marks bunların önemini asla yadsımaz. Özellikle alt yapı ve üst yapı arasındaki diyalektik ilişkinin tek taraflı olmadığını belirtir. Ve sanatta ve sinemada politiklik bölümü, bu konuya Marks’ın verdiği önem üzerine şekillenmektedir.

Burjuva toplumu antik toplumun anahtarını temin etse de, bu, mal, para, devlet, hukuk gibi kategorilerin modern kapitalist mal üretimi için sahip oldukları önemin, antik toplumlar ve üretim biçimleri için de geçerli olduğu anlamına gelmez... Marks, ekonomik toplumsal oluşumun geçmiş evrelerini, asyatik, antik, feodal toplumu ve büsbütün bütün yazılı tarihten önceki ilk çağ toplumunu, yalnızca, ön basamaklar olarak ele almaz. Onlar, bütünlükçü açıdan bakıldığında özerk ve kendi kategorilerinden hareketle kavranmaları gereken yapılardır... (Korsch, 2000: 55, 56).

Marksist kuram açısından her seferinde yeniden, görgül olarak incelenme olanağı veren temel şey, yaşamlarını yeniden üreten insanların pratik faaliyetleridir²⁵. Bunlar: Kullanılan üretim araçları, bu araçların kullanımı ile ortaya çıkan yeni üretici güçler, bu güçlerin gerektirdiği ilişkiler ve bunların tümünün adı olan üretim biçimi; kısaca, insanların gözlemlenebilir olan bütün maddi etkinlikleridir. Burada, insanların yaşamlarını yeniden üretirkenki maddi etkinliklerinin, genel olarak koşullandırdığı üst yapısal unsurların da belirli bir tarihsel döneme ait özgünlüğünden söz edilebilir. Çünkü insanların yapıp ettikleri nasıl belirli bir tarihsel döneme özgüyse ve bu yapıp edilenler nasıl soyutlanıp genellenemezse, bu faaliyetlerin koşullandırdığı üst yapısal unsurların da belirli bir tarihsel döneme özgü olduğu söylenebilir. Komünistleri, mülkiyet, hukuk, aile kurumu ve anavatan gibi unsurları yok etmekle suçlayan ve bunları, kendinden hareketle, işleyişi açısından bütün tarihsel dönemlere genelleştirerek kutsallaştıran burjuvaya karşı, ‘Komünist Manifesto’da verilen cevaplar²⁶, bu noktada aydınlatıcı olabilir. Korsch, bu cevapların, sözü edilen unsurların; komünistlerce yok edilmek istendiğine yönelik suçlamalara karşı, burjuva toplumundaki özel tarihsel biçimlerinin eleştirisine dayandığını göstermesi nedeniyle önemli olduğunu söylemektedir. Korsch’a göre, Marks, burjuva ilişkilerinin ortaya çıkardığı bütün toplumsal unsurları bu

²⁵ ‘Faaliyet’ kelimesi, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü’nde, çalışkanlık, çalışma, canlılık, hareket, işler durumda olma ve etkinlik olarak açıklanmaktadır (2009: 675). ‘Pratik’ kelimesi ise davranış ve uygulama ile ilgili olan, uygulamalı olarak açıklanmaktadır (2009: 1625). Birbirini anlam bakımında içeren bu kelimeler, Marks’ın eserlerinin değişik çevirilerinde insanların yaşamlarını yeniden üretirkenki maddi, ekonomik ya da iktisadi etkinliklerini anlatmak için kullanılmaktadır. Bu yüzden, tezde ‘pratik faaliyetleri’, kavramlaştırmasını açıklamak üzere insani, maddi, ekonomik etkinlikler ya da üretim gibi kelimelerden de yararlanılmaktadır.

²⁶ Mülkiyet, hukuk, aile kurumu, anavatan gibi unsurların Marksist kuram açısından tarihsel özgünleştirilmesinin örnekleri ve açıklamaları için bkz. Marx, K. , Engels, F. (2008). Komünist manifesto, (Çev. H. İlhan). Ankara: Alter Yayınları. ss: 36-46.

bağlamda eleştirir (Korsch, 2000: 45). Marks'ın burjuva entelektüel sürecini eleştirirken de kapitalist üretim biçimi çerçevesinde bir değerlendirme yaptığı görülmektedir. Çünkü ona göre:

Entelektüel ve maddi üretim arasındaki bağlantıyı incelemek için, her şeyden önce maddi üretimi genel bir kategori olarak değil, belirli bir tarihi biçim olarak ele almak gerekir. Böylece, kapitalist üretim yöntemlerine uygun düşen entelektüel üretim çeşidi, Ortaçağ üretim yöntemlerine uygun düşen entelektüel üretim çeşidinden farklıdır. Maddi üretimin kendisi, belirli bir tarihi biçimiyle kavranmadıkça, ona uygun düşen entelektüel üretimin somut niteliğini ve iki etmen arasındaki karşılıklı ilişkiyi anlamayız. Bu yapılmazsa sonuç da anlamsız olur (Marks, 2001: 35).

Marks'ın entelektüel süreç ile maddi üretim arasındaki ilişki hakkında söyledikleri doğal olarak sanat tartışmaları için de geçerlidir. Çünkü sanat da Marksist kuram açısından iktisadi yapının genel olarak koşullandığı bir üstyapı kurumudur. Ve bu nedenle, bir sanat eseri değerlendirilirken de o eserin yaratıldığı dönemin üretim biçimi ve ilişkileri bir öncül olarak kabul edilir. Ortodoks Marksistlerce değişimci (revizyonist) olarak görülüp eleştirilen²⁷ Ernst Fischer de, estetik öz ve biçim ile maddi üretim biçimi arasındaki ilişkiye değinirken; “eski biçimleri bir yandan yıkmak bir yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün olması gerektiğine (Fischer, 2010: 161)” dikkat çeker. Fischer’e göre:

Meta üretimi ve ticaretin ortaya çıkışı ile birlikte gelişen kişilikle (dindışı ya da dinsel) toprak sahibi gibi ayrıcalıklı bir sınıf arasındaki çatışma olmasaydı, görsel sanatlar başlangıçta büyüsel bir amacı yerine getirmek için benimsenmiş olan eski biçimlerden hiçbir zaman kurtulamayacaklar, insanı birey olarak gören bir tutumu yansıtamayacaklardı (2010: 161).

Fischer'in bu değerlendirmesinin, Marksist bir eleştirmenden beklenen bir değerlendirme olduğunu söylemek gerekir. Bu değerlendirme aynı zamanda eleştirmenin görevi hakkında da bilgi verir: Bir sanat eleştirmeninin görevi,

²⁷ Bkz. Fedoseyev, P.N., Kosing, A. (1975). *Çağdaş revizyonizmin eleştirisi*. (Çev.E. Tuncalı). İstanbul: Konuk Yayınları.

Benjamin'in izlediği yöntemi dikkate alarak, içindeki imge yaratıcı aracı kullanıp, eseri, tarihin gölgeleri içine yerleştirip, üç boyutlu ve derinlikli bir şekilde değerlendirebilmektir (Benjamin, aktaran Willemen, 1989, s. 11). Marksist bir eleştiride, mimariden tiyatroya, resimden edebiyata ve tabii ki sinemaya bu bakış açısı temel bir çıkış noktası olarak görülmelidir. Eleştirmenin işine yarayacak daha somut verilere ulaşmasını kolaylaştıracağı için, bu önkoşulun olanakları üzerinde örnekler yardımıyla durmak gerekirse, Ernst H. Gombrich'in 'Sanat Tarihi' kitabında Norman ya da Romanesk biçemle (11-13. yy) yapılan katedralleri değerlendirme biçimi, ilgi çekici ve yerinde bir başlangıç olabilir ve mimari eleştirisine işlevsel bir örnek de oluşturabilir.

Kitapta, bu katedralleri, İngiltere'nin yeni feodal efendileri olan psikopozların ve soyluların güçlerini yansıtan mimari yapılar olarak nitelendiriyor olmasının yanı sıra, Gombrich'in kuleleri çok uzaklardan görünen ve etrafındaki tek büyük taş bina olarak, büyük sütunlar üzerinde devleşen bu katedralleri, köylülerin sefil ve küçük evleriyle karşılaştırıldığında tanrının yeryüzündeki gücünü temsil eden kutsal yapılar olarak tanımlandığı görülür. Özellikle barbar olarak görülen ve bu yaşam biçimlerini değiştirmesi için zorlanan, köylü ve savaşçıların arazileri üzerine, kilise tarafından inşa ettirilen bu güçlü ve neredeyse meydan okur gibi duran taş yığınları, Gombrich'e göre, tanrı adına yeryüzünde şeytanın saldırılarına karşı 'savaşan kilise' fikrini temsil etmektedir (Gombrich, 2006: 129-130). Ancak, bu katedraller, aslında, 'savaşan kilise' kavramından da hareketle; yeni üretim biçimine dayalı üretim ilişkilerini zorla kabul ettirme çabasının bir aracı olarak da nitelendirilebilir. Gombrich'in, on üçüncü yüzyıl sonrası, Romanesk biçeme karşı ortaya çıkan Gotik biçem ile yapılan katedrallerin mimari özelliklerini anlatırken ise 'kilisenin zaferi' başlığını kullandığı görülür. Daha hafif malzemeler ile yapılan, geniş cam ve vitraylarla kaplı, altın ve gümüş süslemeli bu katedraller, kutsal Kudüs'ün birer yansıması gibidir. Bu yansıma, cennetin yeryüzündeki temsili olarak gösterilir (2006: 141, 142). Ancak bu yeni katedraller, değişmeye başlayan üretim biçimi karşısında zayıflayan krallıkların ve feodalitenin, köylüleri yanlarında tutma ve egemenliklerini sürdürme kaygısının birer uzantısı olabileceği gibi; birer rıza üretme aracı olarak da tanımlanabilir. Özellikle kilisenin ve yeni feodallerin egemenliğinin, ticaret ile güçlenen ve köylüleri de arkasına alarak yükselen yeni sınıf, burjuvanın ortaya çıkışı ile birlikte, sorgulanmaya başlandığı düşünülürse; Gotik biçemin özünü anlamak için sözü edilen nitelendirmelerin göz ardı

edilmemesi gerekir. Benjamin'in tarihsel bir maddeciye yaraşır bir biçimde tarihin gölgeleri içinden gelen sesine burada kulak vermeden geçmek, bir eleştiride tarihselleştirmenin olanaklarını anlamayı ve bu örnekten hareketle de, mimari yapıların taşıdığı yaşantı bilgisinin çelişkilerini görmeyi zorlaştırabilir:

Tarihçinin aslından kiminle duygudaş olduğu sorusu ortaya atıldığında, bu hüznün niteliği daha da ortaya çıkar. Cevap belli: Galip gelenle! Hükmedenlerin hepsi de kendilerinden önce galip gelmiş olanların mirasçısıdır. O halde galiple duygudaşlık, daima hükmedenlerin işine yarar. Tarihsel maddeci için bunun anlamı yeterince açıktır. Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetlerde de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlikler denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemez bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar... (Benjamin, 2006: 42).

Üretim biçiminin değişmeye başladığı ve yeni üretim ilişkilerinin ortaya çıktığı dönemlerin özde olduğu kadar, estetik biçemlerde de yarattığı değişimi, tarihsel bir bakış açısıyla tiyatrodan örneklerle de göstermek mümkündür. Marks ve Engels tarafından 'tipikleştirme' öncelikli olmak üzere, çeşitli nedenlerle atıfta bulunulan Shakespeare'in²⁸, klasik tiyatrodaki yarattığı yeni biçem de tarihsel özgünleştirme açısından incelenebilir. Cevat Çapan, Shakespeare'i bir geçiş dönemi yazarı olarak nitelendirmektedir. Çünkü feodal üretim biçiminden kapitalist üretim biçimine geçiş dönemi olarak anılan Elizabeth çağının karmaşık toplumsal yapısının, Shakespeare'in oyunlarını hem öz hem de biçem açısından etkilediği görülür. Özellikle karakterlerin temsili, bu temsilin dil ile ilişkisi, yazarın oyunlarını, geçiş döneminin birer yansıması haline getirmiştir. Shakespeare, bir yandan Ortaçağ'ın bir uzantısı gibidir ki koşuk dili

²⁸ Bkz. Marx, K. (2009). 1844 el yazmaları (2. baskı). (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları. ss. 147-153; Bkz. Marx, K. (2005). Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı (6. baskı). (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları. ss. 269-271; Bkz. Marx, K. ve Engels, F. (2001). Sanat ve edebiyat üzerine. İçinde. (2. baskı). (Çev. M. Belge). *Shakespeare'leştirme mi, Schiller'leştirme mi? (F. Engels'den Karl Marx'a Mektup-10 Aralık 1873)* (ss. 55-57). İstanbul: Birikim Yayınları.

tanrısal düzenin bir simgesidir; diğer yandan da ele aldığı sorunlar açısından, yeni bir çağın habercisi gibidir ki koşuk dili ile birlikte oyunlarında kullandığı düz yazı, bunun bir göstergesidir²⁹ (Çapan, 1992: 15, 18, 19, 22). Sözü edilen toplumsal etki, oyunlardaki karakterlerin temsil ettiği sınıfsal yapı gösterilerek de ortaya konabilir. “Fırtınalı denizlerin tüm suları bile, krala sürülen kutsal yağı çıkartamaz, hiçbir ölümlü Tanrının vekilini tahttan indiremez (Shakespeare, 2006: 68)” diyerek, soylulara karşı mücadele eden Kral Richard; adeta dönemin değişen üretim biçimi karşısında, tanrının yeryüzündeki temsili krallıkların yaşadığı dönüşümün, zor durumdaki tipik bir örneğidir. Krallıkların, soylular ve burjuva karşısında sarsılan merkezi yönetimlerinin korunmasında, inanç, artık tek başına güçlü bir araç değildir. Kralın kuzeni Bolingbroke, değişen üretim biçimi ve buna bağlı değişen toplumsal yapının yeni egemenlerini simgelerken (Çalışkan, 2006: 12); yeni egemenlerin her şeyi dönüştüren gücü, artık, inanç değil, paradır. Geleneksel değerlerle çatışan ve bu değerleri dönüştüren yeni üretim biçiminin, bu yeni aracısının niteliklerini, Marks’a göre³⁰ kendisinden yıllar önce ‘Atinalı Timon’ oyununda Shakespeare, dile getirmiştir³¹.

Shakespeare’in tarihsel özgünleştirme açısından örnek olarak kullanılabilecek bu eserlerine, karakterlerin, öykülerin tipikleştirilmesi ve biçim açısından daha ayrıntılı da bakılabilir. Ancak, sanatta tarihsel özgünlük, eserin, değişen üretim biçiminin koşullandırdığı toplumsal yapıya bağlı değerlendirilmesi ise, Shakespeare’in eserlerinin özünü oluşturan geçiş dönemi ile ilgili Marks’ın ‘Kapital’de söylediklerine de bakmak faydalı olabilir. Kapital’de ‘Tarımsal Nüfusun Topraksızlaştırılması’ başlığı altında, İngiltere’de kapitalizme geçişte ‘toprak mülkiyeti’nin nasıl dönüştüğü, açıklanmaya çalışıldığı görülebilir. Marks, başlangıçta, İngiltere’deki serfliğin on dördüncü yüzyılın

²⁹ Cevat Çapan , ‘Değişen Tiyatro’ adlı kitabında İngiltere özelinde üretim biçimine dayalı değişen toplumsal özün tiyatro dilinde meydana getirdiği değişimi (koşuk dilinden düz yazıya), Elizabeth döneminden çağdaş tiyatroya farklı oyun yazarlarından örneklerle anlatmaktadır. Bkz. Çapan, C. (1992). *Değişen tiyatro* (3. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

³⁰ “Burjuva üstünlüğünü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, romantik ilişkilere son verdi. İnsanı, doğal efendilerine bağlayan çok çeşitli feodal bağları acımasızca koparır. İnsan ile insan arasında, çıplak öz-çıkardan, katı nakit ödmeden başka hiç bir ilişki bırakmadı. Dinsel tutkuların, şövalye coşkusunun, dar kafalı duygusallığın en ilahi secde ve vecde gelmeleri, bencil hesapların buzlu sularında boğuldu. Kişisel değeri, değişim değerine indirgedi ve sayısız yok edilemez ayrıcalıklı özgürlüklerin yerine o tek insafsız özgürlüğü, ticaret özgürlüğünü koydu. Tek sözcükle dinsel ve siyasal yanılsamalarla perdelenmiş sömürünün yerine, açık, utanmaz, dolaysız kaba sömürüyü koydu” (Marx ve Engels, 2008: 25).

³¹ Marks’ın Goethe’nin Faust’undan ve Shakespeare’in ‘Atinalı Timon’ oyunundan alıntılar yaparak, ‘Burjuva Toplumunda Paranın Gücü’ üstüne yaptığı çözümleme için Bkz. Marx, K. (2009). 1844 el yazmaları (5. baskı) (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları. ss.147-153.

sonlarına doğru hemen hemen ortadan kalktığına dikkat çeker. Ancak sonrasında, nüfusun büyük bir çoğunluğunu oluşturan, küçük kulübelerinin yer aldığı tarlalarını, kendi elleriyle ekip biçen özgür köylülerin, nasıl topraklarından kovulduğunu ve proletaryaya dönüştüklerini anlatır. Bu dönüşüm, kendisi de artık burjuva gelişmesinin bir ürünü haline gelen krallığın, feodal beylerle çatışması sonucu topraksız kalan ve kentlere akın eden köylülerin, doğmakta olan küçük imalathanelerin³² işçisi haline gelmesi ile daha da zorlaşır. Çünkü alışık oldukları yaşam tarzlarından kopararak kapitalist düzenin disiplini altına sokulan bu köylüler, yeni duruma ayak uyduramayarak dilenci, hırsız, serseri (plep) haline gelir. Kraliçe Elizabeth'in ülkede yaptığı bir geziden sonra 'her yer dilenci ile dolu diye bağırması' ve bu yığınlar karşı alınan kanlı önlemlerin nasıl birer yasa haline geldiği (Marx, 2009: 681, 682, 683, 685, 698, 700), dönüşen yeni üretim ilişkilerini yansıtan somut örnekler olarak görülebilir³³. Dolayısıyla Shakespeare de şövalyelik çağının yerini alan yeni düzenin işleyişini ve eski düzenin ülkelerine bağlı görünenlerin ikiyüzlü tutumlarıyla kargaşaya yol açtığını gören (Çapan, 1992: 41) ve bu özü, yeni biçimiyle eserlerinde yansıtan bir yazar olarak nitelendirilebilir.

Feodal üretim biçiminin sonuna dek süren tanrısal düzenin, insanların davranışları ve düşünceleri kadar diline de yansıdığı, doğa ile örgensel bir yaşama biçimini öngören bu düzenin, koşuk dili ile bütünleştiği görülür. Çapan, değişen üretim biçimi ve ilişkileri ile birlikte yeniden şekillenen toplumsal yaşamda, düşünsel ortamın da artık değiştiğine dikkat çekmektedir. Şüpheli ve deneyci düşünce ortamı, bir yandan bilimsel gelişmenin önünü açarken; diğer yandan donmuş inançların sorgulanmasına ve bu inançlara bağlı yaşama biçiminin de değişmesine neden olur. Doğal yaşamdan ayrılmayla birlikte bireysel yaşantıyı öne çıkaran bu yaşama biçimi, Çapan'a göre, tanrısal düzenin tek düzeliğinden oldukça uzak ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla bu karmaşık yaşama düzenini, ancak düz yazı dile getirebilir³⁴. Roman türünün, orta sınıfın ya da

³² Kapital'in vb... Marks çevirilerinde, Türkçe'de imalathane anlamına gelen 'Manufacturing plant' kavramı doğrudan 'Manüfaktür' olarak kullanılmıştır. Manüfaktür, işbölümü esas alan, herkesin belirli bir alanda uzmanlaştığı sanayi öncesi küçük imalathaneler anlamına gelmektedir.

³³ Sözü edilen yasa örneklerini ve kapitalizme geçiş aşamasında İngiltere özelinde değişen üretim ilişkilerini incelemek için bkz. Marx, K. (2009). *Kapital birinci cilt* (9. baskı) (Çev. A. Belli). Ankara: Sol Yayınları. ss. 681-705.

³⁴ C. Çapan, kitabında, düz yazının ortaya çıkışını tetikleyen ve değişen üretim biçimine bağlı yeniden şekillenen toplumsal düzenin düşünce yapısını açıklarken Francis Bacon'nun şu tespitlerine yer verir: "Bacon'a göre, bilimin görevi, insanın yeryüzündeki mutluluğunu sağlamaya yardım etmekse, dilin

başka bir ifade ile burjuvanın, karmaşık yaşama düzenini (üretim ilişkilerini), gündelik konuşma dilinden başka bir şey olmayan düz yazının olanaklarını kullanan yeni bir anlatım aracı olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Çapan, 1992: 15). Milan Kundera, yeni üretim biçiminin bir yansıması olan bireysel yaşantının karmaşıklığına vurgu yaparak; romanın varlık nedenini, “roman, varoluşun farklı görünüşlerini, kendi tarzında, kendine özgü mantıkla tek tek keşfetmiştir (Kundera, 2005: 15-17)”, diyerek belirtir. Ayrıca bu tespit, değişen üretim biçimi ve ilişkileri ile birlikte ortaya çıkan yeni, bireysel yaşama biçiminin; kendini, roman türünde nasıl ortaya koyduğunu da gösterir. Roman türünün ortaya çıkışını, tarihsel özgünleştirme açısından bir örnek haline getirir.

Bertolt Brecht’in epik tiyatro ile ilgili çalışmaları da sanattaki biçimsel değişikliklerin sanatçıların rastlantısal seçimleri olmadığını (Çapan, 1992: 11) gösterir niteliktedir. Çünkü Brecht, burjuvazinin eğlence aracı haline gelen geleneksel tiyatroya karşı, bilim çağına uygun, yeni bir biçimin gerekliliğine dikkat çekmektedir (2005: 28-30). Brecht’in bu gereklilik ile ilgili sözleri, Marks’ın tarihsel özgünleştirme kavramı ile de neredeyse örtüşmektedir. Ve aynı zamanda, var olan üretim ilişkileri ile yeni üretici güçlerin çatıştığı ya da Marks’ın söylediği gibi, Avrupa’da Komünizm hayaletinin dolaştığı ve eski Avrupa’nın bütün güçlerinin bu hayaleti kovmak için kutsal bir ittifak içine girdikleri (Marx ve Engels, 2008: 21) bir dönem üzerine söylenmiştir:

Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma, belli tarihsel alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten bir tiyatrodur... Söz konusu alanın kendisi, tarihsel göreceliğiyle belirlenebilmelidir. Bu, geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonsuzmuş havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağın farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve

görevi de herhangi bir düşünceyi en keskin, en açık seçik bir şekilde belirtmek olmalıdır. Bacon için sözcüklerin belirsizliği, söz oyunları, anlama bir şey katmayan deyiş özellikleri bilim alanında kişiyi nesnel çözümlemelere varmaktan alıkoyan engellerdir”. Çapan’a göre, dili sadece bilimsel çözümleme yönteminin bir aracı olarak görmek, edebiyatın, özellikle şiirin insan duyarlılığını eğitmedeki önemine inanmamak demektir (Çapan, 1992: 29).

geçiciliklerini göz önünde bulundurmak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde, bizim çağıma da geçici gözüyle bakılabilir (Brecht, 2005: 41).

“Eğer romanın gerçekten ortadan kalkması gerekiyorsa bu onun gücünün tükenmesi yüzünden değil, kendine ait olmayan bir dünyada bulunması yüzündendir (Kundera, 2005: 29)” derken, Kundera, kuşku yok ki uzun bir geçmişi olan bu anlatım aracının tükenmiş olmasını değil; romanın bireyin değişen dünyasına ayak uydurması gerektiğini söylemek ister. Ayrıca, yeni üretim ilişkilerinin, insanda açtığı onanmaz yaraları dikkate alarak bu ilişkileri kötüleyen modern çağ eleştircilerini, belki de romantik bir duygusallıkla, “Modern Çağ’ın kurucusu sadece Descartes değil, Cervantes’tir de (2005: 16, 17)” diyerek cevaplandırır. Romanın doğuşunu, yeni üretim biçiminin egemenlerinin yaşama düzenine bağlayan ve bunun, burjuva yaşama düzeninin belki de en olumlu yansıması olarak gören Kundera, haklı da olabilir.

Tıpkı roman gibi, sinema da burjuvanın egemenliğini yeniden üretirken kullandığı ve kendi denetimine aldığı bilimsel gelişmelerin sonuçlarından biridir. Dolayısıyla, bu yeni araç, tarihselleştirmenin bakış açısıyla değerlendirilmesi zorunlu bir sürecin ürünüdür. Paul Willemen’in Benjamin’den yaptığı sözü edilen alıntı, ‘üçüncü sinema³⁵’ya özgü Marksist bakış açısının gerekliliklerine uygun bir kavram olarak tarihselleştirmeye verilen önemi göstermek için Mike Wayne tarafından ‘Politik Sinema’ kitabında da kullanılır. Wayne’e göre, üçüncü sinemanın birinci ve ikincisinden ayrılan yanı, tarihi, diyalektik olarak kavramanın araçlarını geliştirmeye çalışmasıdır (Wayne, 2011: 25). Üçüncü sinema, birinci ve ikinci sinemanın, üretim biçiminden gösterim ve dağıtımına, olanakları ve engellemeleri üzerinde durarak, onları dönüştürerek kendine özgü bir yol bulmaya çalışır. Bu yüzden Wayne, kitabında birinci ve ikinci sinemanın tarihi durumu ve süreci üzerinde durulması gerekliliğine sık sık atıfta bulunur ve bu sinemaların, tarihi

³⁵ Birinci sinema ile bilinen üretim, gösterim ve dağıtım biçimi ile Amerikan ticari sineması; ikinci sinema ile de buna bir alternatif olarak ortaya çıkan ‘auteur’ sineması (Avrupa sineması) anlatılmak istenmektedir. Üçüncü sinema ise ‘Üçüncü Bir Sinemaya Doğru’ adlı makaleleri ile Fernando Solanas ve Octavio Gettino’nun ortaya attıkları, devrimci sinema olarak tanımlanan, daha çok Latin Amerika’daki tarihsel koşullardan esinlenmiş; ancak daha sonra Mike Wayne gibi sinema kuramcıları tarafından herhangi bir coğrafi sınır ile tanımlanmasına karşı çıkılan sinema akımıdır (Wayne, 2011: 15- 18). Solanas ve Gettino’nun ‘Fırınlara Saati’ (la hora de los hornos-1968) filmi bu akımın ilk örneği olarak gösterilir. Bkz. Solanas, F. ve Gettino, O. (2008). Sinema İdeoloji Politika. İçinde B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (der.) *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* (Çev. E. Yılmaz) (ss. 167-195). Ankara: Orient Yayıncılık; MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. ss. 171- 181.

süreç içinde diyalektiğin yasaları ile çözümlenmesine ihtiyaç duyulduğunu söyler (2011: 20, 21). Bir film eleştirmenin de bu tarihi maddeci bakış açısını görmezden gelmesi mümkün değildir. Böyle olunca da sinema temelinde tarihselleştirmeye örnekler verirken işe, sinemanın, öncelikle eğlenceye yönelik bir serbest zaman etkinliği olarak görüldüğü ve düzenlendiği; zamanla da sanayinin denetimine girdiği söylenerek başlanabilir:

Hareketli görüntünün bilimsel bir eğlencelikten dünya çapında bir sanayiye dönüşümü, ticari bir eğlence olarak görülmesiyle başlar. Lumière Sinematografi'nin tanıtımını izleyen ilk on yılda sinema salonları yoktu. Gezgin organizatörler ülkenin her yerinde fuar ve panayırlarda gösterimler düzenliyorlardı (Ceram, 2006: 183).

Paul Rotha, Edison'un 1894 yılında ilk gösterim aracı kineteskopu³⁶, ticari açıdan piyasaya sunduğundan ve bu tek kişilik gösterim aracının yüzlerce sattığından söz eder. Boks maçları, varyete görüntüleri ve danslar, bu tek kişilik gösterim aracının ilk görüntüleridir. Kinetoskop ile büyülu fenerin birleştirilmesine yönelik bilimsel denemelerin sonunda, tek kişilik gösterimlerin yerini zamanla kitle gösterimlerinin aldığı görülmektedir. Asıl mesleği sihirbazlık olan George Melies'in bu yeni araç ile yaptığı denemelerin³⁷ ve bu denemelerin kitlesel gösterimlerinin, sinemanın bir eğlence aracı olarak algılanışını, daha da artırdığı söylenebilir (Rotha, 2000: 34-36). Özellikle sonrasında, hareketli resmin, bir öykü anlatma aracı olarak kullanımı³⁸ ile birlikte sinema, kitlelere hayali öykülerin, politik düşlerin ve efsanevi hikâyelerin anlatıldığı bir kamusal alan haline gelir. Öyle ki şehir yaşantısının bir parçası haline gelen bu karanlık salonlar, kitlenin her üyesinin kendi kontrolünde olduğunu düşündüğü; ancak tam tersine sistemin işleyişi için, Mikhail Bahktin'in sözünü ettiği karnavalların özenle düzenlenmiş bir biçimi gibidir (Denzin, 1995: 14).

³⁶ Sinema araçları üzerine yapılan bilimsel çalışmaları tarihsel sırasıyla incelemek için bkz. Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın arkeolojisi* (Çev. H. Aydın). İstanbul: Agora Kitaplığı.

³⁷ Melies'in 1896 yılında kendi stüdyosunda, Jules Verne'nin 'Aya Seyahat' adlı bilimkurgu romanından yaptığı uyarlama, sinemanın bir eğlence aracı olarak algılanışına somut bir örnek olabilir.

³⁸ Edwin S. Porter'ın 'Büyük Tren Soygunu' ("The Great Train Robbery"-1903) filmi bunun ilk örneğidir.

Kitle bilincinin geliştiği, nüfusun hızla arttığı bu kentleşme ve ekonomik büyüme döneminde³⁹, hareketli resim, önceleri eğlenceleri ucuz romanlarla sınırlı olan sınıfların, giderek daha fazla arzuladığı bir eğlence aracı (Ceram, 2007: 205) haline gelmesi, farklı sonuçları da beraberinde getirir. Rotha, özellikle bu dönem için Amerika'yı kastederek sinemanın, bir dışa vurum aracı olarak sanatçılar tarafından değil; daha çok hükümetler, bankalar, sigorta şirketleri, karteller ve diğer sermaye yönlendirme gücüne sahip olan kurum ve kuruluşlar tarafından kullanıldığına değinir (Rotha, 2000: 13, 14). Bu kullanımda, temel amacın egemen sınıfın yaşam biçimini özendirerek kitlelere kabul ettirmek ve bu yolla, tüketimi artırmak olduğu da söylenebilir. Denzin, sinema salonlarının özellikle Amerika'da 1910-15 yılları arasında hızla arttığı için bu salonların özellikle orta sınıfın yoğunlukta olduğu alanlara; alışveriş merkezlerine ve toplu taşıma güzergâhlarına, yapıldığını belirtir. Ayrıca bu salonlarda, filmler aracılığıyla, yeni bir yaşama biçiminin sunulduğuna da dikkat çekmektedir (Denzin, 1995: 17).

Sinemanın bir eğlence aracı olarak tasarlanırken; yolunun zaman zaman püriten ahlak ile de kesiştiği söylenebilir. Püriten ahlak⁴⁰, çalışan kesimlerin kendilerini bütünüyle işine adanması ve sistemi sorgulamadan sadece üretimi öncelemesi döneminin, idealize edilen ahlak anlayışı olarak tanımlanabilir. Ancak çok çalışmaya, para biriktirmeye, eğlenceye para ve zaman ayırmamaya; ya da serbest zaman etkinliklerinin, kitleyi çalışmaktan alıkoyacak şeytan işi şeyler olduğuna dayanan püriten ahlakın, zamanla, esnemek zorunda kaldığı görülmektedir. Bunun da temelde iki nedeni olduğu belirtilir (Arık, 2004: 27, 28, 29). Birinci neden, artı değer aşırımı ile birlikte ücret farklılıklarının giderek artması ve buna bağlı olarak işçilerin kendi ürettiklerini bile satın alamaz hale gelmeleridir. Bu noktada, işçilerin çalıştırılabilmesi için bir güdüleme aracı olarak dinin yerine artık üretici bir güç olarak paranın kullanıma sokulduğu görülmektedir. Daha fazla çalışan daha fazla para kazanabilir, düşüncesi işlenerek aynı zamanda çalışanların üretimden kopması da engellenir. Böylece ürettiklerini görece satın alabilir hale gelen çalışan kitle, bir tüketiciye dönüştürülür. Üretim ekonomisinden tüketim ekonomisine geçiş için, bu aslında zorunlu bir değişimdir. İkinci neden ise,

³⁹ Bu dönemin aynı zamanda, işçi ayaklanmalarının yaşandığı ve bu ayaklanmaların kanlı bir şekilde bastırıldığı dönemler olduğuna dikkat çekmek gerekebilir. Bunun için; bkz. Önsözler: Marx, K. ve Engels, F. (2008a). *Komünist Manifesto*. (Çev. H. İlhan). Ankara: Alter Yayıncılık. ss. 5-17.

⁴⁰ Püriten ahlak ile kapitalizm arasındaki ilişkiyi ayrıntıları ile incelemek için bkz. Weber, M. (2009). *Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu* (Çev. G. Solmaz). Ankara: Alter Yayıncılık.

yönetim yeteneğinin artması ve teknolojik keşiflerin el emeğine ihtiyacı giderek azaltması sonucu, işçilerin daha fazla serbest zamana sahip olabilmesidir. Ancak, bu serbest zamanın da çalışmanın devamı olarak planlanması gerekir. Bu da çalışma ahlakının yerini haz ahlakına bıraktığı anlamına gelir. Haz ahlakı, yeni tüketicilerin daha fazla tüketebilmeleri için kapitalizm tarafından, akılcılaştırmanın bir gereği olarak, kullanıma sokulan yeni bir güdüleyicidir. Artık serbest zaman, çalışmayı kolaylaştırmak üzere, günahlardan uzak, dinlenilerek geçirilecek bir zaman dilimi değildir. Sistemin yöneticileri tarafından düzenlenen, işçileri egemen sınıfın yaşantısına özendirerek tüketime yönlendirecek, ekonomik açıdan değerli bir zaman dilimi olarak düşünülmektedir. Böylece işçiler, var olan toplumsal düzenin adaletsizliği sorgulamak yerine meta fetişizminin kafesine hapsedilmek istenir (Arık, 2004: 31-33).

Sinemanın anlatı yapısının da bu sözü edilen toplumsal özün ve bu özü koşullandıran kapitalist üretim biçiminin gereklilikleri doğrultusunda şekillendirildiği söylenebilir. Rotha'nın sinemanın sermayenin amaçları doğrultusunda ucuz ve uygun bir gelişim izlediği; bu gelişimin, onun sanatsal gücünü ortaya çıkarmayı amaçlamadığını söylemesi (Rotha, 2000:15), sinemanın biçiminin öncelikle kapitalist üretim biçimince şekillendirildiği düşüncesini desteklemektedir. Nilgün Abisel, popüler filmler olarak da adlandırılacak bu filmleri, kapitalizmin kurallarına göre yapılanan sinema sanayinin, yepyeni bir teknoloji kullanan, kültürel ürünleri olarak nitelendirir (Abisel, 1999: 13). Burada, 'kültürel ürün' tanımlaması ile anlatılmak istenen 'kültür endüstrisinin' metalaşmış ürünleridir. Bu ürünler hakkında Theodor W. Adorno, söyleme biçimi farklılıklarına vurgu yaparak şunları söylemektedir:

Bu ürünler, kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirecek ama aynı zamanda (hızla akıp geçen olaylar kaçırılmak istenmiyorsa) düşüncesel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmıştır. İzleyicinin seyir sırasındaki gerilimi onda öylesine alışkanlık haline gelmiştir ki, her defasında özel olarak yaratılmasına gerek kalmaz ve onun imgelem gücünü bastırmaya yeter. Filmin yarattığı evren –jestler, imgeler ve sözler- tarafından filmi bir everene dönüştürecek katkıyı yapamayacak ölçüde soğurulmuş izleyicinin, gösterim anında kendini aygıtın o anki performansına kaptırması şart değildir. İstenilen ölçüde dikkat toplamak,

tüketicinin mutlaka bildiği başka filmler ve kültür ürünlerinden ötürü alışkanlık haline geldiği için, bu edim kendi kendine gerçekleşir (Adorno, 2008: 56).

Adorno'ya göre yapımcılar, gündelik algı dünyasının aynısı yaratamaya çalıştığı için, dışarıdaki sokakları, az önce izlediği filmin devamı sanan izleyicinin, bu bildik deneyimini kullanır (2008: 55). Bu yüzden, bu özdeşliği sağlamayı kolaylaştıracak bir anlatı yapısı esas alınır. Seçil Büker'in geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlayım, son, hoşlanma ve yapıntı kavramları ile anlatmaya çalıştığı, bu anlatı yapısının⁴¹, farklı görünmelerine rağmen, hemen bütün birinci sinema filmlerinde kullandığı söylenebilir. Abisel, tür filmlerine (ganster, western, bilim kurku, müzikal vb...) atfen, kültür yöneticilerinin bilinçli bir şekilde bu farklılıkları kullanıma soktuğundan söz etmektedir (Abisel, 1999: 13). Bütün farklı görünümüne rağmen gündelik konularla bağlantı kuran bu filmler, anlatı yapısı gereği aynıdır. Bu farklı görünümünün arkasında da aslında, herkes için uygun bir şeyin düzenlenmek istenmesi ya da tüketicilerin sınıflandırılması yatmaktadır (Adorno, 2008: 51).

Rotha, sinema sanayinin katı kalıplarına hapsolmuş, özellikle Amerika ve İngiltere gibi ülkelerde yeni fikirlere karşı bir direnmenin söz konusu olduğunu söylemektedir. Hatta güçlü çıkar gruplarının, düşünsel ve dürüst film eleştirilerine bile tahammül edemediklerine; kendilerine karşı yapılan eleştiriler karşısında ise 'halkın istediğini yaptıklarını' söyleyerek, savunmaya geçtiklerine dikkat çekmektedir (Rotha, 2000: 15, 16). Bu tepkisel durumun, sadece sözde kalmadığı da görülür. Örneğin, 1922'de Amerika'da kurulan ve 'Hayes Komisyonu' olarak adlandırılan kurulun, filmleri sansürlemek amacıyla, film yapımcılarının uyması gereken çeşitli kurallar ortaya koyması gibi⁴². Bu kuralların içeriği, aynı zamanda özellikle püriten ahlakın, zaman zaman sanayinin eliyle nasıl kullanıma sokulduğunu göstermesi açısından, incelenebilir bir örnektir.

⁴¹ Sinemada klasik-geleneksel anlatı olarak başlıklandırılan ve aslında Aristoteles'in 'Poetika' adlı kitabındaki tragedya tanımını esas alan anlatı yapısı hakkında daha geniş bilgi için bkz:

Aristoteles (2006). *Poetika*. (çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları

Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. ss. 99-101.

⁴² Yapım kuralları (Production Code) olarak adlandırılan ve yapımcıların film yaparken uyması gereken kurallar, film yapımı sırasında bir otosansür işlevi görmektedir. Bu uyulması gereken kurallar için bkz. Denzin, N. K. (1995). *The cinematic society*. London: Sage Publications. ss. 19-21.

Avrupa’da ise, sinemada farklı anlatım biçimlerinin denendiği görülmektedir. Avrupa sinemasının bu biçem arayışı, çoğu zaman geleneksel anlatıya karşı bir çaba olarak da değerlendirilir. Ancak, Andras Balint Kovacs, ‘Modernizmi Seyretmek’ adlı kitabında, bu değerlendirmeyi reddetmektedir. Hatta tam tersine, erken modern sinemanın bazı kuramcı ve eleştirmenlerinin, Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığa dayanan anlatısını, taklit etmeye çalıştıklarını belirtir. Örnek olarak da Louis Delluc’un, gerçek film dramasının, Amerikan sineması tarafından yaratıldığına ve Fransızların da bu tür film yapmaları gerektiğine vurgu yapan yazısını verir (Kovacs, 2010: 16). Buradan, Avrupa sinemasının biçem arayışının Amerikan film yapma biçimine karşı değil; bu biçemi yaratan toplumsal gerçekliğin eleştirisine dayandığı sonucuna varılabilir. Kovacs’ın özellikle Godard’tan yaptığı alıntı da bu tespiti destekler niteliktedir:

Çağdaş bir yazar Molière ya da Shakespeare gibi yazarların var olduğunu bilir. Bir D. W. Griffith’in var olduğunu bilen ilk yönetmenler biziz. Marcel Carné, Louis Delluc ve René Clair’in ilk filmlerini yaptıkları dönemde, henüz eleştirel ya da tarihsel bir gelenek yoktur (Godard, aktaran Kovacs, 2010, s. 16).

Marcel Carné ya da René Clair gibi yönetmenlerin, eleştirel bir gelenekten beslenmediğini söylemek, hem Fransız avangard hem de ‘Şiirsel Gerçekçilik’ dönemine haksızlık etmek anlamına gelebilir⁴³. Ancak Godard’ın burada vurgulamak istediği belki de, sinemanın, sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünmesidir. Ya da daha somut bir ifade ile tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketleri sinemaya yansıtmak; sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmektir (Kovacs, 2010: 17).

Alman dışavurumculuğunun, sinemada, modernist arayışın ilk yansıması olduğu söylenir (2010: 17). Bu, tartışılabilir bir varsayım olmakla birlikte, dışavurumculuğun Alman toplumuna özgü olduğu, bilinmektedir. Akımın sinemadaki örneklerinin, tıpkı

⁴³ Marcel Carné’nin, ‘Cennetin Çocukları’ (“Les Enfants du Paradis”- 1944) filminin de bir eleştirel gelenek ürünü olduğu söylenebilir. Kapitalizm eleştirisi, filmin tartışma noktalarından biridir. Bunun için, bkz: Kılınç, B (2009). Üç roman bir film: Fransız sanatındaki eleştirel gelenek üzerine, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 29-44.

edebiyattaki gibi Alman toplumunun kendine özgü kapitalist gelişmesinin, bireyin iç dünyasında ve toplumsal yapıda yarattığı kırılmaların, bir yansıması olduğu söylenebilir. Adorno, bu toplumsal yapıyı, bir travma durumu olarak nitelendirir. Ona göre, kapitalizm bütün Avrupa’da çoğulculuk düşüncesine tahammül eden ve hatta bu düşüncenin üzerinde yükselmiş, ulus devletler şeklinde örgütlenirken; Almanya’da bu durumun bir geçiş rejimi haline dönüşmesi, hiç de rastlantı değildir. Büyük Alman İmparatorluğu özlemi, Alman birlik ve beraberlik çabasını, bir sarsıntıya dönüştürmektedir. Çoğulculuk, bu birliği engelleyecek bir unsur olarak görülmekte; bu durumun eleştirisi ise, totaliterliğin önünde, bölücülük ya da akıl bulandırıcılık olarak nitelendirilmektedir (Adorno, 2006: 110). Alman burjuvazisinin kendine özgü gözlemlenebilir bu gelişmesinin, sözü edilen düşünsel yansımalarını, Terry Eagleton, Adorno’ya ait sözcüklerle şöyle dile getirir:

Adorno, neredeyse bütünüyle, araçsal aklın hükmü altına girmiş bir dünyanın kendisinden farklı bir şeyi merhametsizce yutan ya da düşünülebilir olanın sınırlarının ötesine sürgün eden paranoid bir ussallığın karamsar resmini çizer. Doğaya hükmetmek, insan otonomisinin sağlanması ve onları mitolojikleştirilmiş güçlerin etkilerinden kurtarmak için gerekliydi. Lakin şimdi de Aydınlanma mantığının kendisi bir mitoloji biçimi haline gelmişti. İnsanlık kendisine hükmeden doğadan kurtulabilmek için kendi iç doğasını baskı altına almış, baskı altına alınan şey Faşizmin barbarca akıldışılığı biçiminde, öç almak üzere geri dönmüştü (Eagleton, 2006: 96).

Çoğu eleştirmen, kendisinden farklı olanı ötekileştirerek, toplumsal düzenin dışına atan ve hatta yok eden bu ortamı, Kafka’nın çok daha öncesinde öngörebildiğini iddia etmektedir. Max Brod’a göre de “Kafka, o müthiş diktatörlerin bütünüyle gelişip ortaya çıkmasından, atom bombası dehşetinden, köleleştirilmiş bireyin kıyametinden daha önceki bir zamanda yaşamış, ama bu korkunçlukları bir peygamber gibi önceden sezerek yapıtlarında dile getirmiştir (Brod, 2000: 10)”. Brod, yazarın romanlarında hissedilen kaygılı, donuk ve kasvetli havanın nedenini de burada görmektedir (2000: 10). Fischer, yazarın insanın evren içindeki acısını değil, belirli bir toplumsal durum içindeki acısını anlattığını söylemektedir. Büyük, karmaşık, anlaşılmaz ve insanlık dışı bürokratik makine karşısındaki güçsüzlüğü ve yetersizliği nedeniyle, Gregor Samsa’nın

böceğe dönüşmesi; Joseph K'nın çaresizce kabul ettiği ama ne olduğunu bilmediği suçunun cezasını araması; ya da kadastrocu K'nın bir Şato'yla bile bir çeşit ilişki kurmak istemesi, Fischer tarafından kimsesiz kalmış bireyin başkaldırısı olarak nitelendirilir. Bu başkaldırı, toplumsal alandaki çaresizliğin, benzeri olmayan düşsel bir taşlaması olarak görülmektedir (Fischer, 2010: 82, 83, 97). Adorno ise, kapitalizmin liberal çoğulculuk fikrinin altını oyarak nasıl totaliter bir rejime neden olduğunu, Alman toplumunun sözde birlik ve beraberlik travmasından hareketle anlatırken; Kafka'nın sanatını, "kendi derin yapısındaki çelişkileri içeren ve bizatihi birliği reddedişiyle de bize tarihsel olarak böyle bir uyumun başarılması için ne gerektiğini hatırlatan toplumsal gerçekliğin negatif bilgisi (Adorno, aktaran Eagleton, 2006, s. 98)" olarak gösterir.

Kafka'nın anlatımındaki düşsellik, sözü edilen gerçekliğin olumsuz eleştirisidir. Böyle bir şey olamaz dedirten, romanlarındaki bütün gerçek üstü tasarımlar, aslında, olan ve olacak şeyin bilgisini içerir: Tıpkı Alman Dışavurum sinemasının önemli örneklerinden biri olarak gösterilen, Dr. Caligari'nin Muayenhanesi ("Das Cabinet des Dr. Caligari"-1919) filmi gibi. Akıl hastası Francis'in, kaldığı hastanenin müdürü Caligari hakkında söylediği hayal ürünü şeylerin; gerçeküstü dekor ve alışılmışın dışında bir perspektif; ışık ve gölge zıtlıkları ile anlatılması hiç de rastlantı değildir. Bu anlatım, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrası, Alman toplum yapısının totaliter eğilimlerinin, bireyin iç dünyasına yönelik etkisinin görsel soyutlamalar yoluyla aktarılması olarak nitelenebilir. Kovacs da, dışavurumculuğun sinemaya en önemli katkısının, bu olduğuna dikkat çekmektedir (Kovacs, 2010: 18). Filmin sonunda Francis'in akıl hastası ve Caligari'yi katillikle suçladığı hikâyelerinin, birer hayal ürünü olduğunun anlaşılması filmi, tıpkı Kafka'nın romanları gibi toplumsal gerçekliğin negatif bilgisi haline getirir. Çünkü yönetmen Fritz Lang'ın Caligari'yi katil olmaktan kurtarması, bir anlamda, Alman toplumunun totaliter gidişe karşı kayıtsızlığını dışa vurarak, olumsuz bir şekilde eleştirmesi anlamına da gelebilir⁴⁴.

⁴⁴ Eleştirmen Siegfried Kracauer, yönetmenin senaryoda yaptığı son andaki değişiklik ile Caligari'yi katillikten kurtarmasını ve bütün anlatılanları, akıl hastası Francis'in hayal ürünleri olarak göstermesini, otoriteye övgü olarak nitelendirmektedir. Çünkü eleştirmene göre, Caligari'nin işlediği cinayetler bu yolla örtbas edilerek, katillik (otoritenin işlediği cinayetler) olumlanmakta ve görmemezlikten gelinmek istenmektedir (Caligari, aktaran Çoşkun, 2009, s. 81- 83).

Kovacs, Gerçeküstücülük, Fütürizm, Dadaizm ve Kübizm gibi modernist ve avangard hareketlerin biçimsel ilkelerinin sinemaya yansımından da söz eder (2010: 18). Burada, gerçeküstücü sinema denemelerinin, Kübist, Fütürist ve Dadaist denemelerin ötesinde bir etki sağladığı da söylenebilir. Dada hareketi ile hemen aynı toplumsal özden beslenen Gerçeküstücülük, tıpkı Dadaizm gibi geçmişin bütün benimsenmiş biçimlerini reddetmektedir. Ancak, gerçeküstücüler, dadacılardan farklı olarak yeni bir biçimsel yöntem önerir. 1920 sonrası ortaya çıkan Dadaizm'in kurucusu, Tristan Tzara gibi öncülerine göre, uygarlık adına geliştirilmiş yasalar, kurallar ve dinsel öğretiler; yazarların, yöneticilerin, insanların ve toplulukların yığınlar halinde öldürülmelerini ve cezalandırılmalarını önleyememiştir. Bilgi ve aklın, insanı ve dünyayı kurtaramadığı görülmektedir. Avrupa'da savaş ile birlikte yaşanan kıyım bunun en somut örneğidir. Öyleyse geçmişle bütün köprüleri atmak gerekir (İnal, 1981: 269, 270). Bu reddediş sonrası yeni bir öneri getirilmezken; sözü edilen nedenlerden dolayı, “eski kafa düzeni ile bütün ilişkimizi kesmeye kesin olarak karar vermiş bulunuyoruz⁴⁵ (Breton, 1981: 281)”, diyerek Dadaizm ile aynı toplumsal özden beslendiğini gösteren Gerçeküstücüler ise, Freud'un serbest çağrışım yöntemini⁴⁶ temel alan bir yeni biçim önerir. Eski kafa düzeninin akıl dışı olarak kabul edip görmezlikten geldiği ve hatta cezalandırdığı bilinçaltını ortaya çıkarmak için kullanılan serbest çağrışım yöntemi, Breton'a göre, “ister söz, ister yazı ile ya da başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya çıkarmak için başvurulmuş içinden geldiği gibi yazma yöntemidir. Bu, aklın denetimi olmaksızın, her türlü estetik ve ahlak kaygısı dışında düşüncenin yazılışdır (Breton, 1981: 271)”. Luis Bunuel'in 'Endülüs Köpeği' (“Un Chien Andalou”-1929) filminin senaryosunu yazarken Salvador Dali ile birlikte birebir bu yöntemi uyguladıkları görülür:

Bu film, iki düşün bir araya gelmesinden ortaya çıkmıştı. Birkaç günlüğüne davetli olduğum Figueras'a, Dali'ye gittiğimde, kısa bir süre önce ayı kesen, ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini anlattım. O

⁴⁵Kapitalist üretim biçimi ve bu biçime ait bütün üst yapı kurumlarının reddine dayanan gerçeküstücülüğün öncülerinden Andre Breton'un 'Gerçeküstücü Başkaldırımı' (Révolution Surréaliste) dergisinin 3. sayısında, Avrupa Üniversiteleri Rektörleri'ne, Buda Okulları'na, Tımarhane Başhekimleri'ne, Papa'ya ve Dalaylama'ya yazdığı açık mektuplar için bkz. Breton, A. (1981) Gerçeküstücülük. (Çev. B. Onaran, A. Emre) *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*. (1981, Ocak), 349, 280-294.

⁴⁶ Bu yöntem için bkz. İnal, T. (1981). Gerçeküstücülük, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, 349, 262-280.

da bana, bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve şöyle dedi: ‘Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?.. bir süre sonra işe koyulduk. Senaryo ikimizin de kabul ettiği basit bir kuraldan yola çıkarak bir haftadan kısa bir süre içerisinde yazıldı. Kural şuydu: Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek. Akla aykırı her düşünceye açık olma. Nedenini hiç araştırmadan, sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri benimsemek gibi... (Bunuel, 2005: 139).

Bunuel, filmi, düşün bir öykünmesi olarak gördüğünü söyledikten sonra, günlük gerçekten kaçan ya da bunu küçümseyen bir sinemadan yana olmadığını da dile getirir (Bunuel, 1968: 421, 422). Tam tersine temel sorunu, tıpkı diğer gerçeküstücüler gibi; dünyaya yeni bir biçim vermek ve yaşamı değiştirmektir. Bunu başaramasalar da Marks’ın deyişiyle, eski Avrupa’nın güçlerine ve onların egemenlik ilişkilerine karşı verdikleri mücadele oldukça önemlidir. Örneğin, burjuva toplumunca kutsal ve dokunulmaz olan çalışmayı, sistemli olarak ilk defa onlar eleştirmişlerdir. Ücretli çalışmanın bir aldatmaca olduğunu duyurup gün ışına çıkaranlar da gerçeküstücülerdir⁴⁷ (Bunuel, 2005: 165).

Adorno, özellikle Amerikan sinemasının popüler filmlerine atıfta bulunarak, yapımcıların gündelik gerçekliğin aynısını yaratmaya çalıştığına değinir. Oysa Amerikan sineması her türlü çekicilikten uzak, izleyicide can sıkıntısı ya da tiksinti duygularını uyandıran gerçekliğin içine, onu daha heyecanlandırıcı ve çarpıcı kılığa sokmak için öyküyü yerleştirir. Cesare Zavattini’ye göre, Yeni Gerçekçiliğin yeniliği, “öykü zorunluluğunun, bir insan yenilgisini, bilinçdışına gizleme tarzı olduğunu; bugün kullanıldığı biçimiyle düş gücünün de ölü kalıpları, canlı toplum olaylarına uygulamaktan başka bir şey olmadığını (Zavattini, 1968: 380)” göstermek olmuştur. Gerçek, son derece zengindir ve asıl nokta, bu gerçeğe bakmasını bilmektir. Sanatçının görevi, izleyiciyi bir takım değişikliklerle heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil; onun katıksız gerçek üzerine düşünmesini sağlayarak, heyecana ya da tiksintiye yöneltmektir. Bu, aynı zamanda gerçeğe duyulan güvensizliği; eşyaya, olaylara ve

⁴⁷ Bunuel, Tristana filminde, Don Lope’nin genç dilsiz çocuğa söylediği sözlerin bunun ilk ve sert örneklerinden biri olduğunu söylemektedir. Bkz. Bunuel, L. (2005). *Son nefesim* (4. baskı) (Çev. İ. Kurdak). İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları. ss. 165-166.

insanlara duyulacak sonsuz bir güvene çevirecektir. Amerikan sineması, gerçeğin yumuşatılmış bilgisiyle yetinir (1968: 381). Ancak bu belki de, egemen ideolojinin yeniden üretilmesi için bir gerekliliktir.

Katıksız gerçek ile temas etmek, onu derinlemesine irdelemek, egemen ideolojinin yeniden üretilmesi için bir tehlike olabilir. İtalya'daki faşist rejimin de, egemen ideolojinin üretim biçiminin koşullandırdığı üretim ilişkilerinin sonucu ortaya çıktığı söylenebilir. Dünyadaki faşist yönetimlerin istilacı saldırılarının, yaşanan ekonomik kriz nedeniyle kendilerine yeni hammadde ve pazar elde etmeye çalışan yönetimlerin arayışlarından ibaret olduğu düşünülürse; bunun temel nedeni de kapitalizmdir⁴⁸. Kapitalizm, egemen üretim ilişkilerinin zarar görmemesi için bu arayışlarını devam ettirir. Dolayısıyla, var olan üretim ilişkileri sürekli yeniden üretilirken; sözde ortaya çıkan hammadde ve kaynak sıkıntısı çoğunlukça, işsizlik ve yoksulluk olarak hissedilir⁴⁹. İkinci Dünya Savaşı sonrası, İtalya'da da yaşanan ekonomik sıkıntı, kendisini, işsizlik ve yolsuzluk olarak gösterir. Böyle bir ortamda ortaya çıkan Yeni Gerçekçiler (1944-1952), faşist iktidarın kendi propagandasını yapmak üzere kullandığı sinemaya özgü araç ve gereçlerden arta kalanlar ile yeni bir biçim geliştirir. Bu biçim, öyküden arınmış bir senaryoya, doğal mekânlara, sıradan oyunculara, yeni çekim tekniklerine (göğüs çekim gibi yakın çekimler ve karşı açı reddedilir), her türlü, mesleki ve teknik işbirliği reddeden, her şeye yönetmenin egemen olduğu bir anlayışa dayanılarak gerçekleştirilir (Zavattini, 1968: 383, 384). Roberto Rosellini'nin 'Açık Şehir' ("Roma Citta Aperta"-1945) filmi, akımın bu biçimle yapılan ilk örneklerinden biridir:

⁴⁸ Kapitalizmin sermayenin tekelleşmesi ile birlikte yaşanan krizleri, kolektif çabayla değil; devletin devreye sokulması ve barış üretimine karşı, güçlü, doğrudan ya da dolaylı savaşların üretilmesi ile aşar. Sistemin mevcut krizinin vargücüsü üstesinden gelmeye çalışırken, kendi üretim biçiminin iç yasalarına sürekli ve daha derin bir şekilde müdahale eder (Immanuel Wallerstein'a göre (2006: 30), tekeli uygulamalar ve onu doğuran rekabet güdüsü, Adam Smith'in bahsettiği görünmez el olarak karşımıza çıkmaktadır). Kendi toplumsal ve siyasal organizasyonunu gittikçe artan bir şekilde değişikliğe uğratarak daha kapsamlı ve şiddetli krizlerin temelini atar. Bu krizlerin geçici olarak üstesinden gelmek için hazır buluna kaynakları azaltır. Barışı düzenleyerek aslında savaşı düzenler. Eski ve yeni totaliter yönetimlerin yaptıkları böyle değerlendirilebilir (Korsch, 2000: 137, 138)

⁴⁹ Bunun nedenini Immanuel Wallerstein, 'Tarihsel Kapitalizm' kitabında şöyle açıklamaktadır (2006: 15): "Sistemde bir temel çelişki daha vardır. Gitgide daha çok sermaye biriktirilip, daha çok süreç metalaştırıldıkça, akışı sürdürmenin kilit gerekliliklerinden biri, gitgide daha çok alıcı bulunması olmuştur. Oysa aynı zamanda içinde, üretim maliyetlerini düşürmek için harcanan çaba sıklıkla para akışını ve dağıtımını da azaltarak, birikim sürecinin tamamlanması için gerekli olan alıcı artışındaki sürekliliği önlemiştir".

Rosellini... arkadaşları ile birlikte ele geçirilen kameralar, kısıtlı bir bütçe ve oradan buradan oyuncular topladı ve ‘Açık Şehir’ filmini çekti. Daha önce buna benzer hiçbir film, bu şekilde Nazilere ve yandaşlarına sövüp saymamıştı. Ama filmin en etkileyici yeri, aralarında Katolik rahiplerin de bulunduğu sıradan İtalyan Komünist partizanlarının hiçbir liderlik ve yardım almadan harekete geçtikleri bölümdür. Yapımın sıradışı gerçekliği dışında bu, bir anlamda özür gibi görünmektedir; sadece Roma’daki doğal mekânlardan ve evlerden yükselen hareket gerçekçiydi (Hatta bazı sahneler Almanlar hala oradayken çekilmişti) ama çocuğundan yaşlısına; İtalyan emekçilerin dürüst duygularından ve kendine acımadan oluşturulan karakterizasyonu en önemlisiydi. Bu, daha önce faşizme direnemeyen insanları haklı çıkarma hareketi değil, kendi ulusal onursuzluklarından duydukları utancı ifade etme biçimiydi (Rotha ve Griffith, 2001: 271, 272).

Kahramanlaştırılan karakterler, bu karakterleri kahramanlaştırırken kullanılan göğüs çekim ve karşı açı gibi planlar ve kısa kesmelerden oluşan geleneksel film yapma biçiminin klasik teknikleri, bu film gibi akımın birçok filminde tamamen reddedilir. Sıradan insanlardan oluşan amatör oyuncular için yakın planlar ve kısa çekimler yerine, genel planlar ve uzun çekimler yeğlenir. Senaryoda ise yine geleneksel biçimin öyküleştirmeye dayalı anlatısı yerine, gerçekliğe derinlemesine temas eden, sıradan olaylar tercih edilir. Sözü edilen sıradan olayların teması ise yoksulluk ve işsizliktir. Vittorio De Sica’nın ‘Bisiklet Hırsızları’ (“Ladri Di Biciclette”- 1948) filmi de sözü edilen temaları, sözü edilen biçimle işlemektedir. Film boyunca yakın planlar, hemen hiç kullanılmadığı için, amatör oyuncuların olası hataları kolaylıkla gizlenir. Bu yolla, oyuncularla izleyicinin özdeşleşmesi engellenirken; izleyici, temel sorunla temas etmeye ve gerçek hakkında düşünmeye yönlendirilir. Dolayısıyla aynı zamanda, savaş sonrası, Roma’da hırsızlığın neden bir meslek haline geldiği; çalınan bisikletini oğluyla arayan bir babanın çaresizliği üzerinden dillendirilir.

Daha 1950’li yıllarda, neredeyse yüzde altmışlara varan ağır vergi yükü, negatif film ve stüdyo yetersizliği, etkili bir donanımdan yoksunluk, Amerikan filmlerinin pazar ve dağıtım üstünlüğü nedeniyle, Fransız sinemasının belirsizliğinden söz edilir. Oysa

Fransa, bütün bu belirsizliğe rağmen, büyük bir sinema geleneğine sahiptir⁵⁰. Ancak buna rağmen, sözü edilen kısıtlılıklardan dolayı bu sinema geleneği, geleceği ile ilgili bir belirsizlikle mücadele etmektedir (Rotha ve Griffith, 2001: 216, 217). Bu belirsizliğin nedeni belki de Godard'ın söylediği gibi, sinemanın kendilerine kadar henüz belirli bir tarihsel ve eleştirel bakışı edinmemesidir (Godard, aktaran Kovacs, 2010, s. 16). Yeni Dalga (La Nouvelle Vague- 1950-60) hareketi kuramcıları ve yönetmenlerinin, var olan sinema geleneğinin biçimsel uygulamalarının kısmen de olsa reddetmelerinin temel nedeni de tıpkı Godard gibi düşünceleri olabilir. Andere Bazin ve Alexandre Astruc gibi kuramcılarının, Amerikan film yapma biçimine karşı getirdikleri eleştirilere bakıldığında, hareketin bu anlayışla film yapmayı tercih eden sinema geleneğine neden karşı olduğu, daha kolay anlaşılabilir. Örneğin Bazin'e göre, klasik Amerikan filmlerinde çekimlerin bölünüşünün, olayı, sahnenin maddi ve dramatik mantığına göre çözümlemekten başka amacı yoktur. Bu mantığın gizlenmesinde kurgu oldukça önemli bir işlev görür. Kurgu, görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan anlamı yaratmak için kullanılır. Sessiz film döneminin uygulamaları, sözü edilen Amerikan biçimi, kurgu kuramını ve uygulamasını sonuna kadar götüren Sovyet sistemi ve görüntünün nesnelliğini olabildiğince bozan dekor ve aydınlatma uygulamaları ile Alman Dışavurumu, gerçekliğin bozulmasına neden olur. Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez ama görmek için seçtiğinden hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çaba harcanabilir (Bazin, 1968: 377- 378).

Görüntünün nesnelliğine zarar verip, gerçekliğin bozulup belirli bir amaç çerçevesinde yeniden bir araya getirilmesine ve doğal olarak Amerikan film yapma biçimine de karşı olan Bazin gibi, Astruc'un da bu biçimi yaratan sanayinin çalışma biçimine karşı olduğu görülür. Sinemanın görüntüleri saptayabilme konusunda başarılı olduğunu ve artık bir dil olmaya başladığına değinen Astruc, yönetmenin de tıpkı bir yazar gibi soyut ve deneyimsel düşüncelerini dile getirebildiği için film, tek bir yaratıcı zekânın denetimi ile üretilebilir. Kuramcının 'Kamera-Kalem' (Camera-Stylo) adını verdiği bu teknikte, yazan ve görüntüleyen ayrımı ortadan kalktığı için yönetmen, filmin tek yaratıcısı

⁵⁰ Fransız sinemasında avangard olarak anılan dönem ile sonrasında Şiirsel/Şairane gerçekçilik olarak anılan dönem ile ilgili bilgi edinmek için Bkz: Rotha, P. (2000). Sinemanın öyküsü (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. ss. 213- 228; Rotha, P. ve Griffith, R. (2001). Sinema yazıları (Çev. A. Ovatman). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. ss. 199- 217.

haline gelecektir. Bu aynı zamanda ‘auteur’ kavramının temelidir (Niş ve Eryılmaz, 1981: 160, 161). Söylenenlerden hareketle, her iki eleştirinin de filmin belirli bir ideolojik işlev doğrultusunda uzmanlaşmaya dayalı üretimine karşı, bir öneri haline geldiği görülmektedir.

Yeni Dalga sinemasının, tarihsel ve eleştirel bir bakış açısına sahip olmasının sadece sözü edilen bu önerilerle açıklanması çok da mümkün değildir. Çünkü Bazin’in alıcının her şeyi aynı anda göremeyeceğini söylemesi ve Astruc’un da film üzerindeki tek denetimcinin, yaratıcı yönetmen olduğunu söylemesi, gerçekliğin yorumlanmasında da farklılıkların olabileceğinin kabulü anlamına gelir. Bu yorumlama farklılığı aynı zamanda, dönemin kapitalist üretim biçiminin koşullandığı, sosyo-ekonomik yapısıyla da ilişkilidir. Çünkü bu dönem, savaş yılları sonrası yaşananlar ve ekonomik sıkıntı nedeniyle bütün kurumlara karşı güvenin yitirildiği bir dönemdir. Kapitalizmin moda ettiği ve haklılığı kendinden menkul ilerleme ideolojisinin, büyük sayıdaki tarihsel olumsuzlukları (Wallerstein, 2006: 36) karşısında; onun bütün kurumlarına karşı gösterilen güvensizlik, tıpkı romantik dönemde olduğu gibi, 1950’liler Fransa’sında da(belki de bütün Avrupa’da) yeni bir düşünsel eğilim olarak kendini gösterir: Çöken dış değerler karşısında bireyin kendi içine yönelmesi (Niş ve Eryılmaz, 1981: 162). Belki de bu içe dönüş, Lukacs’ın söylediği gibi, bu dayanaksız ve amaçsız toplumda, bireyin kendi eylemlerine bir dayanak bulması için bir çaredir (Lukacs, 2001: 215). Yeni dalga hareketi yönetmenleri bu çareyi, insanın düşünsel süreçlerinin, belleğinin deneyimlerinin, iyi ve kötüye ilişkin fikirlerinin ve zamanın geçişi ile ilgili kişisel algılarının farklılığını⁵¹, göstererek dillendirir. Bu yüzden, sözü edilen ortak özellikleri dışında bu gerekçeler nedeniyle, Yeni Dalga hareketinin bütün yönetmenlerinin kendi kişisel bakış açılarını, yorumlarını ve tekniklerini sergiledikleri görülür (Niş ve Eryılmaz, 1981: 164).

⁵¹ Bu dönemde aynı zamanda üretim ekonomisinden tüketim ekonomisine geçildiği görülmektedir. Çalışma ahlakı yerini haz ahlakına bırakırken (Arık, 2004: 31-33); Zygmunt Bauman’ın söylediği gibi haz ahlakının temeline de ‘kaliteli yaşam’ kavramı yerleştirilmiştir. Fit olma, yani her an her yerde tüketime hazır olma ve tükettikçe bir kimlik edinme (Bauman, 2001: 156, 157), kapitalizmin 1928 dünya ekonomik bunalımı sonrası türettiği kendi yeniden üretme biçimidir. Bu biçim bireyci yaşamı öncelemektedir. Daha ayrıntılı bilgi için, bkz: Kılınç, B. (2007). Modern İnsanın Kurtuluşu, Demir Kafes İçindeki Özgürlük: Sex and the city dizisi ve postmodern hayatlar. İçinde M. B. Arık ve M. Şeker (Ed.). *İletişim ve ötesi* (ss. 71- 102). Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.

Örneğin Godard, aldığı eğitim nedeniyle kendisinde her zaman karşıtlıkları arama eğiliminin olduğunu dile getirir. Örneğin Bazin'in plan sekanslar üzerinde ısrar etmesine karşın kendisinin geleneksel senaryo yapısı üzerinde durması gibi (Godard, 2008: 190). Amerikan sinemasının gangster türünün bir parodisi olarak nitelendirilen 'Serseri Aşıklar' ("À bout de souffle"-1960) filminde, ana karakterin (Jean Paul Belmondo) belleğinin, Hollywood'un mert katil rolünü oynayan oyuncularıyla (Paul Muni, Humprey Bogard, Richard Widmark) dolu olduğu ve sık sık kesmelere başvurulduğu görülür. Ancak, bu geleneksel anlatı benzerliği, sıçramalı kesmeler, omuzda kamera kullanımı, devamlılığın önemsizlenmesi, tam olmayan ve yinelemeler ile dolu bir senaryo ile bir eleştiri haline gelir. İzleyicinin öyküye ve oyunculara yabancılaşması sağlanarak, özdeşleşme engellenmeye çalışılır. Godard, bu filmle, öykülü filmde fikirlerin filmine yönelirken (Niş ve Eryılmaz, 1981: 166, 167); aynı zamanda, iyi ve kötüye ilişkin fikirlerin değişkenliğine dikkat çeker. 'Hiroşima Sevgilim' ("Hiroshima Mon Amour"-1959) adlı film ise, zaman algısı üzerinde duran bir film olarak tasarlanmıştır. Bir film çekimi için Japonya'da bulunan Fransız bir kadın oyuncu ile Japon mimar arasında geçen aşk üzerinden, İkinci Dünya Savaşı'nın kişisel deneyimleri, acıları aktarılmaya çalışılır. Film, iki zaman düzeyini aynılaştırır. Perdede Fransa görülürken; Hiroşima'nın sesleri duyulur. Kadının geçmişine ait görüntüler hiçbir mantıksal sıra izlemez. Böylece yönetmen Alain Resnais, anımsanan geçmiş ve şimdiki zamanı karıştırarak yeni bir öznel zaman yaratır (1981: 174) ki filmin çekiminde adeta belleğin çalışma biçimini anımsatan bir yöntem kullanılmıştır.

Büker, 1950 sonrası, geleneksel anlatının kurallarına uymayan, çağdaş anlatı⁵² olarak tanımlanan, yeni bir film anlatısının ortaya çıktığını; bu anlatının ortaya çıkmasında, Godard'ın da içinde bulunduğu birçok yönetmenin etkili olduğunu söyler (Büker, 1985: 101). Tarihsel özgünleştirme ile ilgili sözü edilenleri dikkate almadan; bu yeni anlatının ortaya çıkışını, sadece bu dönemin yönetmenlerinin kişisel çabalarına ve ticari sinema karşıtlığına bağlamak, kısıtlı bir değerlendirme yapılmasına da neden olabilir. Çünkü sanat alanında, hem özde hem de biçimde meydana gelen değişiklikler, üretim biçimine bağlı değişen toplumsal özün etkisindedir. Bunu, verilenler dışında başka birçok örnek

⁵² Büker, çağdaş anlatıyı; geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açık uçluluk, rahatsız olma, ve gerçek dünya gibi kavramlar üzerinden anlatır. Bunun için bkz; Büker, S. (1985). Sinema dili üzerine yazılar. Ankara. Dost Kitapevi. ss. 99- 123.

göstererek de kanıtlamak mümkündür: Klasik oyunları eklektik bir biçimde yeniden yorumlayarak sahneleyen ve kendisini Post-modern olarak tanımlayan tiyatro hareketi⁵³; Bazin'in kurgunun olabilecek en işlevsel halini geliştirerek kullandıkları için eleştirdiği Rus Biçimcileri⁵⁴ (Bazin, 1968: 377, 378) ya da üçüncü sinemanın⁵⁵ ortaya çıkışı gibi.

Bütün bunların aksi de öne sürülüp savunulabilir. Bu durumda, bu tür savunulara cevap olabileceği için, sanat tartışmalarında tarihsel özgünleştirmenin önemi ile ilgili, Marks'ın değindiklerine tekrar bakılması yararlı olabilir:

... örneğin açıkça görülüyor ki, XIV. Louis zamanındaki Fransız tiyatro yazarlarının kuramsal olarak kurdukları şekliyle üç birlik kuralı, Yunan Tiyatrosunun (ve klasik Yunan tiyatrosunun başlıca açıklayıcısı olan Aristoteles'in yazılarının) yanlış anlaşılmasına dayanıyor. Öte yandan yine eşit derecede açıklıkla görülüyor ki, üç birlik kuralını kendi sanat ihtiyaçlarına uygun şekilde anlamışlardı. Onun için Dacier ve başkaları, Aristoteles'i doğru şekilde yorumladıktan sonra bile, onlar bu 'sözde' klasik tiyatroyu sürdürdüler. Aynı şekilde, bütün modern anayasalar, genellikle İngiliz anayasasının *yanlış anlaşılmasına* dayanırlar ve İngiliz anayasasının bugün için çürümüş ve kötü kullanıldığı için, sadece şeklen hâlâ var olan bir özelliğini – örneğin, sözde sorumlu bir kabine- vazgeçilmez bir şey gibi kabul ederler. Yanlış anlaşılmış biçim, genel biçimin ta kendisidir ve toplumsal gelişmenin belirli bir aşamasında, genellikle kullanılabilecek tek biçimdir (Marx, 2001: 28, 29).

⁵³ Bu konu hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz; Fuchs, E. (2003). *Karakterin ölümü modernizmden sonra tiyatro* (Çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitapevi.

⁵⁴ 1917 Ekim devrimi sonrası sosyalizme geçiş ile birlikte sinemanın, diğer sanat alanları gibi işçilerin eğitilmesi için kullanılmasına karar verilir. Rus Biçimcilerinin, bu yeni toplumsal öze uygun yeni bir sinema dili geliştirmek için uğraştıkları söylenebilir. Daha kapsamlı bilgi için bkz; *Edebiyatta ve Sinemada yaşayan Lenin* (2009) (Çev. i. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık; Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema sanatı* (Çev. N. Şarman). İstanbul: Payel Yayınları.

⁵⁵ Solanas'a ve Gettino'ya göre, üçüncü sinemanın ortaya çıkışında, birinci sinemanın yetersizlikleri kadar, 'auteur' sinemanın yöntemlerinin, Latin Amerika'da açıkça devam eden faşizmin ve yeni sömürgeciliğin ve merkezi ülkelerdeki emek sömürüsünün anlatımındaki yetersizlikleri de önemli bir rol oynamıştır. Bu yöntemlerin, yönetmenlerin ideolojik tutumlarına bağlı yetersizliklerini anlatırken, yazarlar, içeriden birine, Godard'a başvurur. Godard'a göre yönetmenler kendilerini, zapt etmeye yöneldikleri kalelerin içinde, tuzağa düşürür (Solanas ve Gettino, 2008: 167, 176, 177, 181). Devam eden satırlarda söz edileceği gibi ("Güzeller Güzeli-Bellissima"-1951) Visconti'nin yeni gerçekçiliğin yöntemlerini aynı nedenle eleştirdiği görülebilir. Bkz. s. 61, 62, 63.

Marks'ın değindiği, manevi üretim ile maddi üretim arasındaki bağıntıyı incelemek için, öncelikle ikincisini değişmez bir kategori olarak ele alınmamasının gerekliliği ile ilgilidir. Tersine, maddi üretim, belirli tarihsel biçimi çerçevesinde değerlendirilmelidir. Maddi üretim, belirli tarihsel biçimi içinde kavranmadıkça, bu maddi üretime karşılık veren manevi üretimin kendi niteliği ve bunların birbiri üzerindeki etkilerini incelemek olanaksız hale gelebilir (Marks, Engels, Lenin, 2006: 95).

3.1.2. Alt yapı üst yapı ilişkisi, politiklik, yabancılaşma ve eleştiri

Tarihselleştirme ya da tarihsel özgünleştirme kavramı, herhangi bir araştırma konusu incelenirken ya da değerlendirilirken, o araştırma konusunun zamanını ve mekânını dikkate almak olarak tanımlanabilir. Bu kavram, bu tanımıyla doğrudan alt yapı-üst yapı ilişkisini incelemeyi de gerekli hale getirir. Çünkü o zaman ya da mekân ile ilgili bağlamın nasıl oluşturulacağı, Marksist kuram üzerine yapılan tartışmaların en can alıcı sorularından biridir ve alt yapı-üst yapı ilişkisi ile doğrudan ilgilidir.

Sanat eleştirilerinde önemli bir yer tutan bu sorunun, çoğu zaman yanlış anlamalar üzerinden cevaplandırıldığı ve özellikle Marksizm'in, 'kaba' genellemelere giderek genel geçer yasalarla tarihi açıklamaya çalışmakla suçlandığı da söylenebilir. Bu bir bakıma, Marksizm'e göndermede bulunarak yapılan 'kaba' genellemeler göz önüne alındığında doğru da olabilir. Ancak bazen bu tür suçlamalar da bazı ön kabuller ve yanlış anlaşılmalara içerir. Örneğin, Sovyet sosyalizminin, üst yapı kurumlarının ve dolayısıyla sanatın da alt yapının katıksız etkisi altında olduğu ön kabulünden hareketle devleti, ideolojik bir baskı aygıtına çevirmekle suçlandığı görülür. Hatta çoğu zaman, bu suçlama Marksizm'e yöneltilecek genellenir ve uygulamanın esin kaynağının da bazı kısıtlılıklara sahip olduğu tespiti ile desteklenir. Ve Lenin gibi bir uygulayıcı da, bu suçlamaların hedefi haline gelebilir. Oysa bu tür suçlamalar eğer kasıtlı değil ise Sovyetler'deki sosyalizm tartışmalarının taraflarının, savundukları ilkelerin ve bunlara karşı Lenin'in tarafının da bilinmediğini gösterir. Öbür yandan, Lenin'in çabalarına karşı Lenin adına yapılanların da bu tür suçlamaların ortaya çıkmasına zemin hazırladığı bir gerçektir. Örneğin, yirminci yüzyılın hemen başlarında, Lenin temasının ya da Lenin imajının, sosyalist gerçekçiliğin oluşmasında temel bir eksen olarak kabul edilmesi (Novikov, 2009: 8, 9), Lenin'in bir kutsallaştırma ile karşı karşıya kaldığını ve uygulamalarını dikkate almak yerine, ona yaranma çabalarının ön plana çıktığını gösterir. Lenin ise devrimin ve kendisinin eksenini Marksizm olarak ilan ettikten sonra, Marksizm'in "burjuva döneminin en başarılı döneminin en değerli başarılarını reddetmek bir yana, tam tersine, insanoğlu düşüncesi ve kültürünün iki bin yılı aşan bu gelişmesi boyunca değerli olan ne varsa hepsini özetleyerek (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 265)" yenileştirdiğini düşünür. Lunaçarski'nin Proleter-Kültür Kurultayı'nda kararlaştırdıklarının tersine Halk Eğitim Komiserliği kuruluşları içinde, kendi başına bir

kültür biçimi yaratılması için ayrı bir Proleter-Kültür özerkliği kurulmasına yönelik yaptığı konuşmasına; bu tür bir girişime, kuramsal açıdan sağlıksız ve pratik açıdansa zararlı olacağı nedeniyle karşı olduğunu bildirerek, karşılık verir (2006: 265). Çünkü gençliğin yetiştirilmesine, eski toplumdan kalan birikimle başlanması gerekir (2006: 261). Marks'ın milyonlarca insanın kalbini ve aklını kazanabilmesinin nedeni de çalışmalarını kapitalizmde edinilmiş insan bilgisinin sağlam temelleri üzerine yerleştirebilme becerisidir (2006: 262). Öyleyse, proletarya kültürü “bütün insanlığın gelişmesiyle yaratılmış kültürün tam bir bilgisi ve dönüşüme uğratılması sonucu (2006: 263)” şekillenebilir. Tersî çabalar, Lenin için birer engel olarak görülür. Örneğin, Proleter Kültür Örgütü üyelerinin işçi ve köylü eğitim kurumlarını, kendi felsefi ve kültür kuramlarını denemek için uygulama alanı olarak gören ve kimi eserleri salt proleter kültür ürünü olduğu için kutsayan Bogdanov gibi Mahçılar'ı⁵⁶ her fırsatta eleştirir (2006: 213, 214, 258).

Lenin'in Marksizm'e göndermeler yaparak yürüttüğü mücadele ve özellikle sanat kültür alanı ile ilgili eleştiri ve çözümlemeleri, Marksizm'e yöneltlen suçlamaların nasıl ön kabuller ve kaba genellemeler içerdiğini gösterir niteliktedir. Bu suçlamaların bir nedeni de, alt yapının ne olduğu ile ilgili soruya verilen cevap ile ilgilidir. Özellikle çoğu zaman, ekonomi sözcüğünün, bir soyutlama yoluyla alt yapıyı tanımlamak üzere kullanıldığı görülür. Böyle bir soyutlamada, Marks'ın tarihin akışına yön veren ve her türlü soyutlamaları dışlayan yasaları, görgül olarak ortaya konabilen insan pratiği ile ilişkilendirdiği göz ardı edilebilmektedir. İnsan pratiğinin söz konusu olduğu bir yerde bu pratikle doğrudan ilgili insan ilişkilerini, ona duyarlılık kazandırarak etkileyebilecek sanat ve kültür gibi üst yapı kurumlarının görece özerk olabileceği de kabul edilebilir. Marks'ın, Engels'in ve Lenin'in Marksist kuramın temel belirleyicileri olarak, sanat ve kültür alanı ile ilgili eleştirileri ve çözümlemeleri, ileriki satırlarda daha ayrıntılı incelendiğinde görüleceği üzere bu özerkliği vurgular nitelikte örneklerdir. Sözü edilen özerklik, öbür üst yapı kurumları için de geçerlidir. Engels, 1892'de Joseph Bloch'a yazdığı mektupta, maddeci tarih anlayışının son noktada belirleyici etkeninin gerçek yaşamdaki üretim ve yeniden üretim olduğunu, bu nedenler ne kendisinin ne de

⁵⁶ Lenin'e göre bunlar, Proleter Kültür kisvesi altında yayılan, Marksizm lafları geveleyen anti-Marksist görüşlerdir. Proleter Kültür Üyeleri, geçmişin kültür mirasını reddederek laboratuvar yöntemleri ile özel bir proleter kültür yaratmaya çalışmışlardır.

Marks'ın bundan daha fazlasını söylediğini ve eğer biri, biricik belirleyici etken ekonomidir, diyerek onu çarpıtırsa, bu önermeyi, anlamsız saçma ve soyut bir söze dönüştürmüş olacağını söylemektedir:

... üst yapı çeşitli öğeleri -sınıf savaşımının politik biçimleri ile bunun sonuçları, yani: Başarılı bir çarpışmadan sonra, zaferi kazanan sınıfın oluşturduğu anayasalar vb. hukuksal biçimler ve hatta, bu gerçek savaşımın bunlara katılanların beyinlerinde uyandırdığı yansımalar, politik, hukuksal, felsefi teoriler, dinsel görüşler ve bunların dogmalar sistemi halinde gelişmeleri- de, tarihsel savaşımın gidişi üzerinde etkisini gösterirler ve birçok hallerde bunların biçimlerinin belirlenmesinde baskın rol oynarlar...(Marx ve Engels: 1996: 101).

Engels, aynı mektubunda, ekonomik hareketin son aşamada kendi etkisini göstereceği bu öğelerin karşılıklı diyalektik etkileşimine dikkat çekmekle birlikte; bu etkileşimi görgül olarak çok az kanıtlanabilir ya da kanıtlanması olanaksız olduğu için gözden çıkarılabilir şeyler olarak gördüklerini belirtir (1996: 101). Marks da söz edilen etkileşimi kanıtlamanın zorluğuna sık sık değinir. Ona göre, etten kemikten insanlar ile ilgili bir yargıya varabilmek için, ne insanların söylediklerinden, imgelerinden, kavradıklarından ve ne de anlatıldığı, düşünüldüğü, imgelendiği ve kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılabilir (Marx, 2008b: 45). “Gerçek yaşamda kurguculuğun bittiği yerde pozitif bilim; insanların pratik faaliyetinin gösterdikleri pratik gelişme süreçlerinin ortaya konuluşu (2008b: 46)” başlayabilir. Öyleyse herhangi bir araştırma konusu ya da sanat nesnesi ile ilgili tarihselleştirmeden söz edilecekse eğer, o zaman ve mekân ile ilgili bağlam ancak “gerçek yaşam sürecinin ve her çağın bireylerinin faaliyetlerinin incelenmesiyle (2008b: 47)” şekillendirilebilir. Alt yapının üst yapı kurumları ile ilgili doğrudan etkisi ancak bu şekilde açıklanabilir. Bu bir anlamda üst yapının alt yapı ile diyalektik etkileşiminden doğan rastlantısal etkisini açıklamadaki zorluğun, insanın pratik faaliyetlerinin somut bilgisi ile giderilmesidir.

Herhangi bir zamana ve mekâna özgü hukuk düzenlemeleri, kültür ve sanat birikimi ve siyasi mücadeleleri, bu pratik faaliyetler dikkate alınmadan soyut birer tartışma sorunları olmaktan öteye geçemeyecektir. Üstelik bu tartışmalar bir süre sonra tarihin

birbirini izleyen düşünceler ya da fikirler üzerinden şekillendirilmesine ve herhangi bir tarihi olgu ya da olayın da bu düşünceler ya da fikirler dikkate alınarak açıklanmasına da neden olabilir. “Fikirleri, ampirik nedenlerle maddi bireyler... ve... ampirik koşullar içinde egemen olan insanlardan, bu insanların kendilerinden ayırmak ve sonuç olarak tarihe egemen olanların fikirler ve yansımaları olduğunu kabul etmek (2008b: 78)” gibi bir sonuç ortaya çıkabilir. Buradan söylenildiği gibi tarihi anlamak ya da şekillendirmek üzere, insanlığa kesin yasalar dayatma niyeti gibi bir sonuç çıkarmak doğru değildir. Tam tersine tarihi şekillendiren yasaları, Marks’ın Alman İdeolojisi (Feurbach) adlı kitabının Fransızca basımının sunuş yazarı Jacques Milhau’un söylediği gibi “büyük adamların eylemleri ile keyfi kazanımlarla ya da az ya da çok verimli ideolojilerle (2008b: 11)” açıklama çabasının eleştirisidir. Ve bu eleştiri, insanların kendi tarihlerini kendilerinin yapabileceği fiziki gerçekliğini, soyut düşüncelerin hatta bu düşüncelerin harekete geçirdiği büyük adamların yarattığı kabulüne yönelir. Tarihin akışını ve bütün olay ve olguları, soyut ve değişmez yasaların harekete geçirici edimi ile açıklar hale gelen herhangi bir insan topluluğuna; bunların tarihin kendi için⁵⁷ olma ediminin keyfi zorunluluğu olmadığını gösterir:

İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama bunu henüz ortak bir iradeyle ya da ortak bir plan uyarınca ya da hatta belirli bir şekilde tanımlanmış bir toplum içinde yapamıyorlar. Çabaları çatışıyor ve işte bunun için bu çeşitten bütün toplulukları zorunluluk yönetiyor ve zorunluluk rastlantı tarafından bütünleniyor, rastlantı şeklinde ortaya çıkıyor. Bütün rastlantılar arasında öne çıkan zorunluluk, sonunda yine iktisadi zorunluluktur. Büyük adam dediğimiz kişilerin de işte burada ele alınması sıraları geliyor. Belirli bir zamanda, belirli bir ülkede şöyle bir adamın ve yalnız o adamın ortaya çıkması şüphesiz ki bir rastlantıdır. Ama bu adamı yok etseniz de yedeğine ihtiyaç duyulacak ve bu yedek bulunacaktır; iyi ya da kötü, ama eninde sonunda bulunacaktır o yedek. Kendi savaşında yorgun düşmüş Fransa Cumhuriyeti’nin Napolyon’un yalnız ve yalnız o Korsikalıyı gerekli kılması rastlantıydı elbette; ama Napolyon bulunamasaydı, yerini başka birinin

⁵⁷ Kendi için: Kendinde şey’e yani eşyaya karşıt olarak bilinç. Kendinde şey’e karşıt olarak kendi kendinin bilincine sahip varlık. Bilinçli varlığın kendi üzerine sahip olduğu bilgi (Timuçin, 2004: 319).

dolduracağı, adamların gerekli olur olmaz bulunmaları olgusuyla ispatlanmaktadır (Marx ve Engels, 2001: 18).

Burada sözü edilen iktisadi ya da ekonomik zorunluluk, soyut kurgunun ötesinde üreten, üretmek için, belirli araçları üreten ve belirli ilişkilere giren insanın yarattığı bir gerçekliktir. Marks, bunu birbiriyle ilişkili dört aşamalı bir süreç olarak nitelendirir. *İlk aşama* insanların tarihi yapabilmeleri için kendi yaşamlarını sürdürebilecek durumda olmaları; her şeyden önce yeme, içme, barınma ve giyinme gibi ihtiyaçlarını karşılayabilmeleri için harekete geçmeleridir. Bu gereksinimleri karşılayacak araçların üretimi maddi yaşamın kendisinin üretimidir ve bütün tarihin temelidir. *İkinci aşama*, ilk gereksinimlerin karşılanmasıyla birlikte; bu gereksinimleri karşılama işinden kazanılmış olan aletin ortaya çıkardığı yeni gereksinimlerin giderilmesidir. *Üçüncü aşama* ise her gün kendi yaşamlarını yenileyen insanların, başka insanlar yaratması, kendi kendilerini yeniden üretmeleridir. Bu kadın ile erkek arasındaki doğal ailevi ve tek toplumsal ilişki, zamanla artan nüfusun, üretkenliğin ve ihtiyaçların artmasıyla birlikte gelişir. Tarzı ve amacı belli olmayan bir elbirliği (işbölümü) haline gelir ve bu elbirliğinin tarzı ve amacı, o insanların hangi toplumsal aşamaya ulaştıklarını da gösterir. Dolayısıyla bu da *dördüncü faaliyettir*. Bunlar, birbirinden ayrı aşamalar değildir; sadece toplumsal faaliyetin birbirinin tamamlayan farklı yönleridir. Marks'a göre, bu dört aşama incelendikten sonra ancak insanın bilinci de olduğu görülebilir. Çünkü insanın, hangi toplumsal aşamada olduğuna bakılmaksızın, ürettikçe ve üretmek için belirli ilişkilere girdikçe, bunu dillendirme ve kayıt etme gereksinimi duyduğu söylenebilir. Bilinçli insandan ancak bu şekilde söz edilebilir (Marx, 2008b: 52- 55). Marks'a göre bu, en kötü mimarı en iyi arıdan ayırt eden şeydir. Çünkü mimar, kendi yapısını fiilen inşa etmeden önce onu kendi kafasında kurarken, arıninki tıpkı insanın doğayla girdiği ilişkisindeki bilinç hali; toplumsal faaliyetin ilk aşamasında olduğu gibi temel ihtiyaçlarının içgüdüsel doyumu ile ilgilidir. Ancak işbölümün gelişmesiyle birlikte insan-mimar, üzerinde çalıştığı nesnenin biçimini değiştirmekle kalmaz; aynı zamanda, kendi iş yapma tarzını bir yasa haline ve kendi iradesini bu yasaya bağımlı hale getirir (Marx, 2009: 180, 181).

Marks'a göre işbölümü önünde sonunda, faaliyet (eylemsiz düşünce) ile maddi faaliyetin (düşüncesiz eylem), keyif çatma ile çalışmanın, üretim ile tüketimin farklı

bireylerin payına düşmesidir. Bu, işbölümü sonunda, işin ve ürünlerin üleştirilmesinin, sadece nicelik bakımından değil, nitelik bakımından da eşit olmayan dağılımı anlamına gelir. Örneğin, çocuğun ve kadının erkeğin kölesi olduğu aile içinde bulunan ilkel ve gizli olan kölelik ilk mülkiyettir. Bu, modern iktisatçıların mülkiyet ve işbölümü tanımlamalarına mükemmel bir şekilde uymaktadır: Mülkiyet, başkalarının işgücünden serbestçe yararlanma hakkıdır ve işbölümü, faaliyete göre tanımlanan bir kavramsa, mülkiyet de bu faaliyetin ürünüdür (Marx, 2008b: 57, 58). İşbölümünün nitelik açısından eşit olmayan dağılımını -ki bu üretim ilişkilerindeki temel bir çelişkidir- Marks, genel bir nitelendirme ile tek bireyin ya da bir ailenin çıkarı ile birbiriyle karşılıklı ilişki içinde bulunan, aralarında aldatıcı ya da geçici de olsa çıkar birlikteliği olan bireylerin ya da ailelerin bütünüünün çıkarı arasındaki çelişkiye doğru yol aldığını da gösterir. Ve bunu, özel çıkar ile genel çıkar arasındaki çelişki olarak nitelendirir. Genel çıkar, özellikle devlet sıfatıyla bir süre sonra bireyden ve topluluktan bağımsız aldatıcı, soyut bir biçim de alır. Bu biçim, aslında işbölümün koşullandırdığı, somut çıkarlar üzerine kurulu birlikteliklerin, daha somut bir ifade ile bir sınıfın öbür sınıflar üzerine egemenlik kurma çabalarının yansıması olarak da görülebilir. Dolayısıyla, devlet içindeki bütün savaşım, demokrasi, aristokrasi ve monarşi arasındaki savaşım, oy hakkı vb. uğruna savaşım, çeşitli sınıfların yürüttükleri gerçek savaşımın aldatıcı biçimlerinden başka bir şey değildir (2008b: 58):

Din, doğa anlayışı, toplum, devlet örgütü, her şey, amansız bir eleştiriden geçirildi; her şey ya us mahkemesi önünde varoluşunu doğrulamak ya da var olmaktan vazgeçmek zorunda kaldı. Düşünce, us, her şeye uygulanacak tek ve eşsiz ölçü oldu... Sonunda gün doğuyordu; bunda böyle boş inanç, haksızlık, ayrıcalık ve baskı; sonsuz doğruluk, sonsuz adalet, doğa üzerine kurulu eşitlik ve insanın devredilmez hakları tarafından silinip süpürülecekti. Bugün usun bu egemenliğinin, burjuvazinin ülküselleştirilmiş egemenliğinden başka bir şey olmadığını; ölümsüz adaletin gerçekleşmesini burjuva adaletinde bulduğunu; eşitliğin, yasa önünde burjuva eşitliğine vardığını; insanın temel haklarından biri olarak... burjuva mülkiyetinin ilan edildiğini ve ussal devletin, Rousseau'nun toplum sözleşmesinin, dünyaya ancak bir burjuva demokratik cumhuriyeti biçimi altında geldiğini ve ancak o biçimde gelebilecek olduğunu biliyoruz (Engels, 2010: 55, 56).

İşbölümü, başkalarının işgücünden serbestçe yararlanma hakkı ya da somut olarak, aile içi gizli köleliği var eden aşiret mülkiyeti; yurttaşların kendilerine ait kölelerinin olduğu antik-komünal mülkiyet; serfleşmiş küçük köylülerin kölelerin yerini aldığı (köleliğin bir başka biçimi) feodal mülkiyet ve son olarak, kapitalist işçi çelişkisini içinde barındıran özel mülkiyettir (Marx, 2008b: 40- 43). Ve insanın kendi eylemi de bütün bu mülkiyet biçimlerinde, insan için kendisine karşı duran ve kendisini köleleştiren yabancı bir güç haline gelir. Yukarıda sözü edildiği gibi, bu çelişkinin bilinci de üretilir. Devlet, egemenlik mücadelelerinden arındırılarak, soyut ve idealize edilmiş bir kavram haline getirilir. Marks, işbölümünün zihinsel ve maddi olarak ikiye ayrılması ile gerçekten işbölümü haline geldiğini söylerken; bu durumda bilinç, mevcut pratiğin bilincinden başka bir şey, gerçek bir şeyi temsil etmeksizin bir şeyi gerçek olarak temsil ettiğini düşünebilir. Böylece bilinç, dünyadan kurtulma, salt teorinin, tanrıbilimin, felsefenin, ahlakın vb. oluşmasına neden olabilir ki bu aslında genel çıkarın özel çıkar ile çelişkisini, var olan üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki çelişkisini gösterir (2008b: 56, 57).

Bu çelişki öyle bir hal alır ki, iş paylaştırır paylaştırılmaz herkes kendine ait belirli bir faaliyet alanında sabitlenir. Toplumsal faaliyetin bu şekilde sabitlenmesi, insanın kendi ürününün ona hükmeden, onun denetiminden kaçan, beklentilerini karşılamayan ve hesaplarını boşa çıkaran maddi bir güç haline gelir. Öyle ki tek tek bireylerin elbirliğinden doğan ama onu aşarak kat kat büyümüş üretici güç, artık bireylere kendi öz güçleri gibi görünmeyen ve onlara hükmeden bağımsız bir güçtür. Çünkü genel çıkarın işbölümü aracılığıyla koşullandığı bu gücün ve elbirliğinin kendisine katılım, bu bireyler için gönüllü bir katılım değildir. Dolayısıyla bu güç ve elbirliğinin kendisi, bireylere, kendilerinin dışında yer alan, nereden geldiğini ve nereye gittiğini bilmedikleri, insanlığın iradesinden ve gidişatından bağımsız, bu iradeyi ve gidişatı yöneten bağımsız bir güç gibi görünür (2008b: 57- 61).

Marks'a göre tarih, her biri kendinden önceki kuşaklar tarafından kendisinden bırakılan, iş bölümü biçimini kullanan ve bu geleneksel faaliyeti tümüyle değişmiş koşullar içinde sürdürürken onlarla çelişerek tümüyle değişen bir faaliyetle, eski koşulları değiştiren kuşakların birbirini izlemesinden ibarettir (2008b: 63). Tarihin yapıcısı insanın kendisidir (Marx, 2010: 30). Ancak, bu hiç de kolay değildir. Bunun için var olan

Üretim ilişkilerindeki ya da genel çıkarın koşullandırdığı işbölümü ile ona gönülsüz katılan bireyler ya da sınıflar arasındaki çelişkinin ya da çıkar çatışmasının belli bir düzeye gelmesi gerekir. Toplumsal bir devrimin oluşabilmesi için bu gereklidir (Marx, 2005: 39). Oysa egemen sınıf, kendi çıkarını genel çıkar gibi göstermek üzere bütün fiziki ve zihinsel olanaklarını, var olan üretim ilişkilerini korumak üzere kullanma yeteneğine de sahiptir. Örneğin feodal mülkiyetin gelişimi ve varlığını sürdürmesi, sahip olduğu kılıç gücüne dayalı hiyerarşık yapısı ile doğrudan ilgilidir. Antik mülkiyet sistemindeki üreticiler sınıfını meydana getiren köleler yerine feodal mülkiyette serfleştirilmiş küçük köylüler geçerken; soyluların serfler üzerinde egemenlik kurmasını sağlayan temel g, bu yapıya eşlik eden askeri örgütlenmedir. Kentte de kırdaki gibi, hiyerarşık yapının dışına çıkararak başına buyruk hareket edenlerin sert bir şekilde cezalandırıldığı, ustalık-kalfalık-ıraklık düzenine dayalı lonca sistemi, başka bir feodal mülkiyet biçimidir. Bu sistem özünde, kırdaki prensler, soylular, din adamları ve köylüler; kentte ise usta, kalfa, çırak ve sonrasında da gündelikçi plep şeklinde çok gelişmiş olmayan bir işbölümünü içerir (Marx, 2008b: 42, 43).

Bu fiziki örgütlenmenin bilincini ise toprağın basit bir parçasından ibaret olan serfin karşısına çıkan mülk sahibiyle mülk arasında kurulmuş olan, efendisiz toprak olmaz deyişi ile özetlenebilecek kişisel ilişkilerdir. Bu ilişkileri pekiştiren ise soyluluğun tanrı ile özdeşleştirilmesidir. Öyle ki bu durum, serfler ve serfler dışında toprakta çalışan ve yine derebeyinin mlk olarak görülen işçilerin de beye, saygı, sadakat ve dev ile bağlı olmasının temel nedenidir. Toprak mülkiyetini bir çeşit madrabazlık olarak tanımlayan Marks'a göre, kılıç gücüyle kazanılmış toprak, babadan en büyük oğula geçer ve beyi ile bireyselleşir. Onun bütün ayrıcalıklarını edinir. Bu soyluluk, krallığın krala ad vermesi gibi, feodal toprak mülkiyetinin de derebeyine ad vermesi ile iktidarını sürdürür. Gelenekler, kişilik vb... topraktan toprağa değişir ve bağlı bulundukları toprakla aynı şey gibidir (Marx, 2009: 66, 67). Dolayısıyla, toprak çalışanının karşısına, ona yabancılaşmış ve birkaç büyük ağa biçiminde bir şey olarak çıkarken (2009: 66); bu çelişki ve çatışma da, serflerin kentlere göçünü, buralarda loncaları kurmalarını, loncaların küçük imalathaneleri ve küçük imalathanelerin de sanayileri oluşurmalarını sağlayan bir sürecin tetikleyicisi haline gelir.

Benzer örnekler, burjuva toplumunun fiziki ve zihinsel örgütlenmesi ile ilgili olarak verilebilir. Üstelik bu fiziksel ve zihinsel örgütlenme, işbölümünü oluşturan temel dürtü ve rekabet gereği, bundan çıkar sağlayan sınıf açısından bile oldukça tehlikeli olabilir. Çünkü kurallara uymayan, büyüyemeyen kapitalist sermayesini yitirir (Marx, 2009: 42 46). Öncelikle özel mülkiyet açısından işçi, kanı, canı ve birincil ihtiyaçları olan bir insan değil; kanı, canı ve birincil ihtiyaçları dikkate alınmaksızın, emeğine görece ihtiyaç duyulan bir meta olarak görülür. İşçinin var oluşu, herhangi bir metanın var oluşuyla aynı koşullarda değer görür ve kendisine bir alıcı bulması gerekir. Eldeki sayı, ihtiyaç duyulandan fazla ise fiyatı düşer ki sermaye birikimi işbölümünü, işbölümü de işçi sayısını artıracığı için işçi emeği giderek sermayeye tek yanlı bir şekilde bağımlı hale gelir. İşçi bir işkoluna sabitlenir ve makineleşip, soyut bir etkinlik, sadece bir mide olarak görülür. Piyasa fiyatlarındaki bütün dalgalanmalardan, sermaye yatırımlarından ve zenginlerin ruhi durumlarından doğrudan etkilenir. Emeğine bağımlı hale gelen, tek sermayesi emeği olan insanların sayısı arttıkça, yarışma sertleşir ve bu da fiyatları düşürür (2009: 18- 23). Ekonomi politik de, işçinin, beygir gibi çalışmasını sağlayacak kadar kazanması gerektiği düşünür. Çalışmadığı ya da çalışmadığı zaman, onu, bir insan olarak görmeyerek; bu düşünceleri, ceza kanununa, doktorlara, dine, istatistiklere, politikaya ve yoksullar evine bırakır (2009: 25). Ceza kanunu, çalışmayanları, gönüllü suçlular olarak ele alırken; burjuvazi işçilerin ücretlerini düzenlemek, işgününü uzatmak ve onları kendisine tamamen bağımlı kılmak üzere devletin gücünü her yerde kullanır⁵⁸ ve Marks için bu, ilkel birikimin temel unsurlarından biridir. Ayrıca, ekonomi politik tıpkı çalışan insan gibi, çalışmayan insanı da kâr-zarar mantığı çerçevesinde istatistiki bir sonuç olarak değerlendirir. Örneğin 1852-1857 yılları arasında İngiltere ve Galler’de yoksullar, deliler ve geri zekâlılar ile ilgili hızla artan rakamlar, Marks’a göre modern zenginlik ile yoksulluğun aynı anda arttığını gösterir bir delildir. Özellikle bu rakamların oldukça gerisinde ve yetersiz kalan hastanelerde, kamu düşkün evlerinde ve ruhsatlı özel evlerde yaşanan insanlık dışı uygulamalar dikkat çekicidir. Marks, İngiltere’de ıslahhanelerin deli koğuşlarının yanında bir kadının yatak odası gibi durmayacak pek az ahır olduğunu ve ahırdaki dört ayaklıların gördüğü muamelenin,

⁵⁸ Marks, Kapital birinci cildinde, ‘15. Yüzyılın Sonundan Başlayarak Mülksüzleştirilenlere Karşı Kanlı Yasalar, Ücretlerin Parlamento Yasalarıyla Düşürülmeye Zorlanması’ başlığı altında burjuva toplumunun adil toplum vaadinin iç yüzünü, çıkarılan ceza yasaları yoluyla anlatır Bkz. Marx, K. (2009). *Kapital birinci cilt* (9. baskı) (Çev. A. Belli). Ankara: Sol Yayınları. ss. 698-705.

yoksul akıl hastalarının gördüğüne kıyasla, duygusal bir aşk ilişkisi gibi kalabileceğini dile getirir (Marx, 2008c: 91, 92, 93, 96). Politik eşitlik ise kapitalistleşen toprak sahiplerinin köylülerine karşı, oylarını onların verdiği yere vermezlerse topraktan atma tehditleri, esnafa karşı dışlayıcı muamele, işçilerin işten çıkarılma tehditleri ya da para yoluyla ‘Satürn’ bayramlarında olduğu bir günlük efendilik ile kandırma yoluna gidilmesi ile tamamen ekonomik hale gelir (2008c: 71, 72). Din, zenginler için zenginliği tanrının isteği, çalışanlar için ise tembelliği ve isyanı günah ilan ediverir (Botton, 2008: 98, 99, 100). Engels’in söylediği gibi düşünen akli sadece kendisi için, her şeyin süzgeci haline getirir.

Genel çıkar ile özel çıkarın çatışmaması, üretici güçler ile var olan üretim ilişkileri arasındaki çelişkinin giderilmesi ve hatta tamamen ortadan kalması için Marks’a göre işbölümünün ortadan kalkması gerekir. Bu da herhangi bir sınıf egemenliğinin kabul edilmemesi, bütün üretim araçlarının toplumsallaştırılması anlamına gelir (Marx, 2008b: 57). Antik-komünel, feodal ve özel mülkiyet gibi tarihin bu bilinen uğrak noktaları, üretim araçları üzerine verilen kanlı savaşımın bir sonucudur. Dolayısıyla, Marks ve Engels’in hemen bütün çalışmalarında, tarihin son aşaması olarak adlandırılan burjuva egemenliği ve özel mülkiyete dayalı ilişkilerin sonlandırılması görevinin, bu ilişkiler sonucu ortaya çıkan ve bu ilişkilerle çelişen bir üretici güç olarak işçi sınıfında olduğundan söz edilir. 1871 yılında, Marks’ın genel başkanlığını yürüttüğü, Uluslararası Emekçiler Birliği’nin genel konseyinde alınan karar ile yayımlanan genel tüzüğün önsözünde, işçi sınıfının kurtuluşu için savaşımın, sınıfsal ayrıcalıklar ve tekeller için bir savaşım değil; yaşamın kaynaklarını tekeline bulunduranların iktisadi ve siyasi egemenliğinin yol açtığı fiziki sefalet, zihinsel ve politik köleliğe karşı verilen bir savaşım olduğuna dikkat çekilir (Marx ve Engels, 2000: 17, 18).

Bütün bu anlatılanlarla ilişkili olarak, herhangi bir sanat eserinden tek başına, işbölümünün koşullandırdığı ilişkiler nedeniyle ortaya çıkan ya da üretim araçlarının egemenliğini amaçlayan herhangi bir tarihsel çatışmayı şekillendirmesi, yönlendirmesi ya da son vermesi beklenmiyorsa eğer, sanat eserinden politik olarak ne beklenebilir? Ya da sanat eserinden sınıfsal ayrıcalıkların sesi ya da yaşanan sefaletin, zihinsel ve politik köleliğin savaş neferi olması beklenebilir mi?

Louis Althusser, ‘Brecht ve Marx Hakkında’ adlı makalesinde, Marks’ın felsefede getirdiği yenilik ile Brecht’in tiyatrodaki getirdiği yenilik arasında güçlü bir ilişki olduğuna dikkat çeker. Her ikisine kadar, felsefenin ve tiyatronun yaptığı aynı şeydir: Politikanın sesini bastırmak için konuşmak. Hem felsefe ve hem de tiyatro, zamanlarının çoğunu politik olarak etkinliklerini yadsıma ve kendilerini var eden ideolojinin sesi olmadıklarını kanıtlamakla geçirir. Taraf tutmadıkları için sadece aşkın bir dille dünyayı yorumlamaktır, bütün dertleri (Althusser, 2004: 87). Dünya her nasılsa, onlar da onu öylece resmetmeye çalıştıklarını söylemektedir. Ancak “her iki safta da tam bir din, bir büyüme, bir baş dönmesi, bir uyutma, bir katıksız hazlanma görürüz. Felsefe, bir tüketim ve kuramsal haz nesnesine, tiyatro bir tüketim ve estetik haz nesnesine (2004: 88)” dönüşür. Althusser’e göre, Marks’ta ve Brecht’ta “felsefeyi de tiyatroyu da ortadan kaldırma söz konusu değildir. Söz konusu olan, aldatmacayı ortadan kaldırmak... Her şeyin adını açıkça koymaktır (2004: 89)”. Öyleyse bu nasıl başarılabilir?

Bunuel, gerçeküstücülüğün ayrıntılarda başarı kazandığı ama temelde yenilgiye uğradığını belirtir. Gerçeküstücülüğün temel sorunu ve yenilgiye uğradığı nokta, dünyaya yeni bir biçim vermek ve yaşamı değiştirme hedefidir. Ona göre, tarihsel gerçeğin her zaman yenilenen sayısız gücünün yanında, gerçeküstücülüğün kapladığı yer oldukça küçüktür; ancak sezgilerinin çoğunda ne kadar haklı olduğu şimdi bile görülebilir (Bunuel, 2005: 164, 165). Herhangi bir sanat eserinden bilimsel bilginin dışında bir bilgi aramak gerekirse ve sanat eseri bir bilgi barındırıyorsa içinde eğer, Nermi Uygur’un sözünü ettiği sanat eserinin sahip olduğu, yaşamayı belirli bir düzeye ulaştıracak bilgiler (Uygur, 1975: 79) ile Bunuel’in sezgi dediği şey arasında sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir. Ve belki de bu ilişki, sanat eserinin insanı hangi tarihsel aşamada olursa olsun, yaşanan fiziki sefaletin, zihinsel ve politik köleliğin yaratıcısı olarak görüp; onu, yarattığı çelişkinin iç yüzü ile karşı karşıya getirmek, bu çelişkinin bilince yansımalarını göz önüne sermek, politik gerçekliği öğretici olmadan göstermek olabilir.

Althusser, André Daspre’a yazdığı ‘Sanat Bilgisi Konusunda Mektup’unda (1966) Balzac ve Soljenitsin üzerinden sanat bilgisi nedir, sorusuna cevap verirken; sanatın ayırıcı niteliğinin gerçekliği andıran bir şeyi, görmemizi, algılamamızı, duyumsamamızı

sağlaması olduğunu söyler (Althusser, 2004: 103). Ne Balzac ne de Soljenitsin, okuyucusuna, betimledikleri dünyanın kavramlarla bezeli bilgisini verir. Yaptıkları, sadece okuyucunun, o dünyanın ideolojisinin gerçekliğini görmesini, algılamasını ya da duyumsamasını sağlamaktır. İdeoloji, insanların tüm etkinliklerinin içine sızdığı için, insan yaşamının yaşanmış ile aynı şeydir. Ve okuyucuya, büyük roman içinde ideolojiyi gösteren biçim, bireylerin yaşanmış ya da yaşantısıdır (2004: 104, 105). Örneğin Balzac, bireyler aracılığıyla kapitalist toplumun yaşantısını görmemizi sağlar. Bu yaşantı, meta üretim sürecinin ya da kapitalist üretim ilişkilerinin çelişkileri ve çıkmazları ile bezenmiş bir yaşantıdır. Ancak nasıl olur da yazar, bu yeni üretim ilişkilerinin ideolojik yansıması olan politik düşüncelerine rağmen, bu ilişkileri yansıtabilmeyi başarabilmiştir? Althusser'e göre bu durum, daha sonra ayrıntıları ile ortaya konacağı üzere, ideolojiler diyalektiğinde çok sık rastlanan dengesizliklerdir. Balzac gibi Tolstoy için de aynı şey geçerlidir. Bu yazarlar, okuyucuya, yapıtlarına sürekli anıttıkları ve yapıtlarını sürekli beslemiş olan ideoloji hakkında bir görüş verirler; ancak bu, geri çekilip de içinden çıktıkları ideolojilere bir iç uzaklık bırakma, uzaktan bakmayı gerektiren bir görüştür (2004: 104, 106, 107). Bunlar, yazarın kendi görüşleri değil, ideolojinin sızdığı bireylerin, kendi yaşantıları hakkındaki kendi görüşleridir. Bu yüzden yazarların görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapıtı o kadar değerli hale gelir. Gerçekçiliğin, yazarın kendi görüşlerine rağmen kendisine geçit bulabilmesi (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 60) olarak tanımlanmasının nedeni de ancak bu tespitler olabilir. Dolayısıyla, gerçekçi olabilmek için Marksist ya da sömürülen sınıfın sözcüsü olunması gerekli değildir. Marks, Engels ve Lenin bu yüzden, sözü edilen çatışma ve çelişkiyi bireylerin ilişkileri üzerinden yansıtabilmeyi, tipikleştirme becerisi olarak dillendirir ve herhangi bir sınıfsal çıkar doğrultusunda, bireylerin yaşantılarını ve ilişkilerini, gerçekte olmadığı gibi yansıtan eserleri, öğretici ve yönlendirici olma gayreti nedeniyle eleştirir⁵⁹. Ya da herhangi bir eseri, sadece

⁵⁹ Marks, 19 Nisan 1859'da Londra'dayken Marksist yazar Ferdinand Lassalle'a romanı Franz von Sickingen hakkında yazdığı değerlendirme mektubunda ve yine, Engels, Manchester'dan 18 Mayıs 1859'da yazara yazdığı aynı roman hakkındaki değerlendirme mektubunda, her iki mektupta birbirinden habersiz yazılmışsa da, yazarı benzer şekilde eleştirmektedirler. Eleştirinin temel nedeni, yazarın roman karakterlerini çağının birer borazanı haline getirerek taraf tutması ve karakterlerin tarihsel arka planlarını bu yüzden göz ardı etmesidir. Bkz. Marx, K, Engels, F. ve Lenin, V. I. (2006). Sanat ve edebiyat (2. Basım). (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. ss.66-73.

yaratıcısının sınıfsal koşulları ile değil⁶⁰, toplumdaki işbölümüne dayalı çatışma ve çelişkileri resmetme becerisine bağlı kalarak da değerlendirir. Herhangi bir yaratıcının sezgileri ile keşfettiği şey, sözü edilen çatışma ve çelişkilerin bilince yansıyan biçimleridir. Brecht'in sesine kulak vermek gerekirse, "sanatçılar, kestirmeden gitmeyi, her şeyi havada tasarlamayı, kesintisiz bir sürecin geniş bölümlerinde yarı-bilinçle çalışmayı (Brecht, 1985: 104)" tercih ederek, yaratıcı sezgileri ile yaptıkları keşifleri, yansıtmaya meyillidir. Sözü edilen çelişkilerin bireylerin yaşantıları üzerinden yansıtılabilmesi ise Pier Paolo Pasolini'nin söylediği gibi değişmez ve tarihsel olan gerçekliğin (Pasolini, 1991: 7, 8), aynı zamanda deneyimlenmesi ile olası olabilir. Bu, ideolojinin deneyimlenmesidir.

Bir eseri değerli kılan şey sadece tarihsel olanın çelişkilerini resmetmesi midir ya da sanat eserini, sanat eseri yapan şey bu çelişkileri yansıtabilme yeteneği midir? gibi sorular da cevap beklemektedir. Bu sorular, öbür sanat dallarında olduğu gibi sinema üzerine yapılan tartışmalar için de oldukça önemlidir. Solanas ve Gettino, üçüncü sinema üzerine yazdıkları kuramsal bildirilerinde 'auteur' (ikinci sinema-Avrupa sineması) sinemada ortaya çıkan ve yönetmenlerin ideolojik tutarsızlıklarına bağlı çelişkilere dikkat çekerken, bu sorulara yanıt arıyor gibidir. Bu sinemaya ait filmlerin hepsini aynı kefeye koymak çok da doğru değil. Ancak yazarların söylediği gibi bu filmlerin çoğu, burjuva değerlerinin çürümesine tanıklık ederken ya da toplumsal adaletsizliği göstermede başarılı olurken, sadece sonuçla ilgilidir ya da asıl nedeni görmek yerine gizemlileştirmeye başvurarak, bu çelişkileri tarih dışı olarak gösterir. Ve bu da, bu sinemayı, karşı koymaya çalıştığı tecimsel sinemanın tuzağına düşürür. Onu artı-değer sineması haline getirir (Solanas ve Gettino, 2008: 167, 168).

Bunlar söylenirken sinema diline yönelik, zamanın toplumsal koşullarının zorlamalarının göz ardı edilmemesi de gerekir. Ancak, Luchino Visconti'nin 'Güzeller Güzeli' ("Bellissima"-1951) filmi üzerine yazılan bir eleştiriden hareket edersek, Solanas'ın ve Gettino'nun tespitlerinde zaman zaman haklı oldukları görülecektir. Bu

⁶⁰ Engels'e göre, Balzac siyasal olarak bir Lejitimist (1792'de Fransa'da devrilen Bourbons'lara bağlı olan ve toprak aristokrasisinin çıkarlarını temsil eden kimseler.) olmasına rağmen, 'İnsanlık Komedyası' adlı eseri özelinde ve genel olarak, kendi sınıfsal yakınlıklarını ve siyasal önyargılarını çiğneyerek, sevgili soylularının göçmesi gerekliliğini görmesi ve onları bundan daha iyi bir sonu hak etmeyen kimseler olarak çizmesini ve geleceğin gerçek insanlarını görmüş olması nedeniyle görkemlidir (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 60, 61).

film, yeni gerçekçiliğin ideoloğu olarak gösterilen Cesare Zavattini'nin yazdığı bir senaryonun, Visconti tarafından dönüştürülmesi ile gerçekleştirilir (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 81). Dolayısıyla film bir anlamda da Zavattini özelinde, yeni gerçekçiliğe yönelik de bir eleştiridir.

İlk eleştiri, yeni gerçekçiliğin biçimine de yansıyan, gerçekliğin küçük bir evreninin yaratılmasına çoğu zaman engel olan (doğalcı) nesnel tutumuna yöneliktir. Roberto Rossellini'nin, görüntüyü oluşturan verilerin, herhangi bir yoruma ve etrafındakilerle herhangi bir diyalektik etkileşim içinde değerlendirilmesine olanak sağlamayacak halde var olması gerektiğini söylemesi (Rossellini, 1983: 150), (tarafsızlık gereği) bu nesnel tutumun yeni gerçekçiler için önemi gösterir. Bu tutum, bireylerin yaşantılarını ve ilişkilerini içinde yaşadıkları ve içlerine sinen ideolojik gerçekliğin, Lukacs'ın söylediği anlamda, bütünlüğü içinde tipik bir şekilde yansıtılmasına da engeldir (Bisiklet Hırsızları Örneği)⁶¹. Yalansız gerçekliğe ulaşılabilmesinin tek olanağı olarak görülen bu nesnel tutumun, çoğu zaman tıpkı Solanas'ın ve Gettino'nun söylediği gibi egemen sinemanın ilerici bir kanadına dönüşmesi ve bu tutumun sahiplerinin de bir anlamda, zapt etmeye çalıştıkları kalelerin içinde tuzağa düşmeleri kaçınılmaz hale gelir (Solanas ve Gettino, 2008: 167). Bu, Zavattini'nin yazdığı senaryo taslağının da içine düştüğü tuzaklardan biridir. Kendine bir parça mutluluk sağlamak için kızını film dünyasına sokmak isteyen Romalı bir kadının öyküsü üzerine yazılan bu taslakta, annenin, bu amacını gerçekleştirmek için var gücüyle çabalarken, sonunda tek kazancının, kendisini ve küçük kızını, filmcilerin önünde küçük düşürmesi olduğu görülür. Taslağın sonu da tıpkı, Vittorio De Sica'nın yönettiği 'Bisiklet Hırsızları'nın ("Ladri di biciclette"-1948) sonu gibidir. Bruno Ricci'nin filmde babasına yaptığı gibi bu filmde de küçük Cecconi, elini annesine uzatarak teselli verir (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 81, 82). Bu nesnel tutumun, Walter Benjamin'in 'Üretici Olarak Yazar' adlı makalesinde, Alman kültür hareketinde etkin olan yeni nesnelci yönelimin fotoğraf üzerindeki etkisini incelerken getirdiği eleştirilerden esinlenilerek değerlendirilmesi yararlı olabilir. Benjamin, işçi sınıfını, doğalcı tarzda resmetmede uzmanlaşan bu yeni nesnel tutumun, bir yandan uçlarda yaşayan ve ihmal edilen insanların yaşam alanlarına seslenerek, onları görünür hale getirirken; öbür yanda, sefil yoksulluğu, son moda ve teknik olarak

⁶¹ Bkz. s. 90, 91.

mükemmel bir tarzda işleyerek onu haz nesnesine dönüştürdüğünü söylemektedir (Benjamin, 1984'den aktaran Wayne, 2009, s. 61; Benjamin, 1984: 22-25). Dolayısıyla yeni gerçekçilikteki bu benzer yöntem de adaletsizlikleri gösterirken, bu adaletsizliklerin yansımalarını, onları yaratan düzenin işine yarar bir haz nesnesine dönüştürür. Visconti de bu yüzden, bu tür küçük burjuva duygusallığından senaryoyu arındırarak (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 82), ideolojinin insan yaşantısını çepeçevre sardığı bir ortamda, bu ortamın adaletsizliklerini de gösterirken filmini, asıl soruna; sınıfsal bilinçlenmenin gerekliliğine dikkat çeken politik bir araç haline getirir. Annenin kızını film dünyasına sokmama kararı, bilinçli bir vazgeçişir. Film ekibinin önünde ağlayan çocuğuna gülünmesi karşısında, anne, kızı özelinde kendi gibilere gülünmesini, onları küçük gören adaletsiz işleyişin içine girmeyerek reddetmiştir (2006: 82).

İkinci eleştiri ise, öncesinde bu adaletsizliğe katılmayan, küçük kıza gülündüğü sırada sessizliğini koruyan ve bu anlamda, nesnel bir duruş sergileyerek yeni gerçekçilere özgü davranan yönetmen, Blasetti'nin filmin sonunda sistemin suç ortağı haline getirilmesidir. Yönetmenin sessizliğinin, deneme çekiminin ikinci kez izlenmesinden ve küçük kızın, öbür kaprisli profesyonel oyuncularından daha inandırıcı olabileceğinin anlaşılmasından sonra bozulduğu görülür. Çünkü Blasetti, filmini daha gerçekçi ve izlenebilir kılabilmenin bir yöntemi olarak gördüğü için kızın toplumsal durumunu sömürerek, onu bir artı değer nesnesine dönüştürebilecektir (2004: 82, 83). Politik yönelim ve sınıfsal tutum belirtilmeksizin yapılan iyi niyetli her türlü eleştiri, önünde sonunda sistemin işine yarar bir tüketim malzemesine dönüşecektir. Visconti'nin sonraki yıllarda, filmlerinde amatör oyuncular yerine, ünlü yıldızları tercih etmesi (Alain Delon ve Burt Lancaster gibi) ve böylece, egemen kalelerin zapt edilebileceğini düşünmesi, bu eleştirinin devamı gibidir. Ve yönetmen, yeni gerçekçiliğe karşı geliştirdiği bu film yapma biçimi ile aynı zamanda, başta sorulan soruya da bir anlamda yanıt verir. Filmi ile adaletsizlikleri resmederken, onların nasıl giderilebileceğine, içinden çıktığı sistemin üretim ilişkilerine ve ideolojik gerçekliğine, içerden bir gözle; ama uzaktan bakarak Marksist bir alternatif gösterir. Sınıf bilincinin, sözü edilen çelişkilerin giderilebilmesi ve adaletsizliklerin son bulması için, kültürel bir zorunluk olduğunu gösterir. Bu, politik eyleme yönelik toplumsal bir eleştiridir.

Terry Eagleton'ın Lukacs üzerine yazdığı bir yazıda söyledikleri, neredeyse Visconti'nin gerçekçi tavrını ve 'iyimserliğini' özetler niteliktedir. Sözü edilen şey, zihnin mevcudun hurafelerinden arındırılmış soğuk bilgisini, onu aşmanın sıcak hayalinin hizmetine sokarak, olanı sorgulayan tavrını, özleneni arayan bir tavırla birleştirmesidir. Bu Marksist tavır, romantik bir iyimserlik değil, gerçekçi bir gerekliliktir. Bu, dünyaya saygı duyarken onu aynı anda reddetmektir. Durumu olduğu gibi görmeyi engelleyen bu hayaller, bazen durum adına alternatifler yaratmak için çok önemli olabilir (Eagleton, 2003: 115). Dolayısıyla bir sanat eseri, var olanın çelişkilerini gösterirken, olanı eleştirirken; olması gereken ile ilgili de konuşabilir. Olanı değiştirmeye gücü yetmeyeceği için de onu değiştirebilecek insana, insani duyarlılıklarıyla ilgili birkaç söz söyleyebilir. Bunlar, Nermi Uygur'un sözünü ettiği, "insan yaşamasını yoğurup değiştiren, bu yaşamayı belli bir anlamda bezeyen (Uygur, 1975: 79)" bilgiler ile ilgili sözler olabilir.

İnsanın güdük ve sığ kalmasına neden olan şey, kendi özsel güçlerini gerçekleştirirken, nesnelleşirken dönüştürdüğü doğaya, doğal olan kendine ve öteki insana duyduğu gereksinmeyi unutması değil midir? Öyleyse, insan yaşamasını yoğurup, değiştiren, yaşamı belli bir anlamda bezeyen bilgiler içeren sözlerin sahibi olan sanat eserleri, bu ihtiyacı yeniden hatırlatabilir mi ve bu, o eseri daha politik hale getirmez mi?

Marks insanın kendine ve ötekine duyduğu gereksinmeyi, onun doğayla doğrudan ilişkisi olarak nitelendirir. İnsan ile insanın dolaysız, doğal ve zorunlu en temel ilişkisi, erkek ile kadının ilişkisidir. Bu ilişki, doğal bir zorunluluk olduğu için insanın doğayla ilişkisi, insanın insanla ilişkisidir ve insanın doğal bir varlık olduğunu gösterir. Ancak bu gözlemlenebilir olgu, insani gereksinme, dolayısıyla bir kişi olarak öteki kişinin ne dereceye kadar insanın gereksinmesi olduğu da gösterir. Bu zorunlu gereksinme, insanın toplumsal bir varlık olarak gerçekleşmesinin de nedenidir. Özel mülkiyet düşüncesi ya da maddi mülkiyetin egemenliği, kadına bir şehvet ganimeti gibi yaklaşılması nedeniyle, bu ilişkiyi bir sahip olma, yararlılık haline getirir. Ama bu düşünce bile -ki bir sonraki aşamaya geçmek için gereklidir- insanın öbür insana gereksinmesini hissettirir (Marx, 2009: 108- 111): Tıpkı sermayenin ortaya çıkması için emeğe, kapitalistin oluşabilmesi için işçiye ihtiyaç duyduğu gibi ya da tam tersi de geçerlidir. Somut, duyuşal süreç, özel mülkiyetin oluşumu, dolayısıyla yabancılaşma

aslında insanın kendi gerçekliğini gerçekleştirme, ötekine duyduğu gereksinmenin de gösterilmesidir. Böylece özel mülkiyetin ya da yabancılaşmanın aşılması, bu gereksinmenin yararlılık ilkesi çerçevesinde değil; ötekine duyulan zorunlu ihtiyacın anlaşılması ile aşılması demektir (2009: 112- 115).

Visconti'nin 'Güzeller Güzeli' filminde, kızını küçümseyen ve onu küçümsenecek hale getiren sistemi reddeden 'anne' gibilerin bilinçlenişinin zorunluluğuna; 'Yer Sarsılıyor' ("La Terra Trema"-1947/48) filminde de, bu bilinçlenmenin öbürlerinin bilinçlenmesiyle zorunlu ilişkisine; sözü edilen çelişkilerin giderilebilmesi için gerekli olan dayanışmaya ve öbürüne duyulan ihtiyaca dikkat çekerek, filmlerini politik bir araç haline getirdiği görülür. Ntoni'nin ve Coca'nın başarısızlığının nedeni de, bu ihtiyacın toplumsal gerekliliklerinin henüz yerine getirilememesidir. Visconti, sömürülmekten kurtulmak ve özgürlük için, bunlara yol açan üretim ilişkilerinin dayattığı bireysel mücadelenin yetersiz kalacağını; (bu düşünce kapitalizmin yarattığı yabancılaşmanın bir sonucudur) bu mücadele yerine, dayanışmanın gerekliliğini gösterir. Ve bu örneklerden hareketle şu söylenebilir ki sanat eseri, sadece insanın duygularını daha da insanileştirirken değil; sözü edilen insani gerekliliğin ve özlemin bilgisini içererek de değerli hale gelir. Önce, bunu engelleyen bütün çatışma ve çelişkileri, hiçbir öğreticiliğe kaçmadan eleştirerek gösterirken, insanın insana ve doğaya ihtiyacını, ona sahip olmaktan çok, zorunlu ve karşılıklı bağımlılığını hissettirebilir ve bu bağımlılıkla ilgili konuşabilir.

Bunun söylenmesi için Marksist olunması da gerekli değildir. Örneğin Orson Welles, bir söyleşide, kendisine yöneltilen 'Yurttaş Kane' ("Citizen Kane" -1941) ve 'Şangaylı Kadın' ("The Lady from Shanghai" -1947) filmlerinin bir Amerikan uygarlığı eleştirisi olup olmadığı ile ilgili soruya, 'her sanatçının kendi medeniyetini ve çağdaşlarını eleştirmek görevidir' diyerek yanıt verir. Ancak eleştirisinin, kapitalizme yönelik bir eleştiri olduğunu kabul etmezken, böyle bir durum ona göre, Marksist bir tutum alınmasını gerektirir. Onun eleştirisi Amerikan plütokrasisinedir⁶² (Bazin, 2005: 201, 202). Burada bir çekince koyarak, bu filmin, bir Amerikan rüyası ve dolayısıyla

⁶² Plütokrasi, "zenginler iktidarı, zenginlerin yönetimi, zengin erki, varsıl erki (TDK, 2009: 1616)".

‘meritokrasi’⁶³ övgüsü olduğunu da söylemek gerekir. Bu övgü, Welles’in yaptığını söylediği ‘plütokrasi’ eleştirisini de işlevsizleştirir. Ayrıca plütokrasi, soyut bir kavram değildir; tam tersine Marksist sınıfsal çözümlemede, işbölümünün neden olduğu, genel çıkar ile özel çıkar arasındaki çelişkiyi betimleyen ve ancak buradan hareketle soyutlanabilecek bir kavram olarak ele alındığında içi doldurulabilir. Bu çekincelere rağmen, Welles, ‘Yurttaş Kane’ filmi örneğinde görülebileceği gibi, liberal bir gözle de olsa, sözü edilen çelişkilerin insan ruhunda yarattığı boşluğu görünür hale getirmektedir. Andre Bazin’e göre ilk bakışta Amerikan toplumunun güçlü eleştirel tanıklığını yapıyormuş gibi gözükse de Welles’in sadece bununla yetinmeyerek, bu toplumsal tortunun altında kristalleşmiş bir biçimde kalmış ahlaki değerler ile ilgili bir serzenişte bulunduğu da görülebilir. ‘Yurttaş Kane’ filmi, öncelikle, Kane özelinde toplumsal iktidar hırslarının çelişkilerini eleştirir (Bazin, 2005: 96) . Ancak öbür taraftan Kane’in bütün hayatını alıp götüren, insanî özünü kemiren bu hırsın, ölüm anında bir çocukluk hatırasıyla nasıl yok olup gittiğini gösterir: ‘Rosebud’. Kane’in çocukken bindiği kızağın üzerine yazan bu sözcük, “gurur ve başarı kandırmacası pençelerini gevşettiğinde, ölümün eşiğinde bu yaşlı adam, son hayalde, düşlerinin en gizli anahtarını elinden düşürecek kadar kendinden geçtiğinde tarihe bıraktığı miras, sadece bir çocuğun... sözü (2005: 97)” değildir. Bu söz aynı zamanda, kendi çocukluğunu kaybetmiş, bütün dünyayı kazanmakla bile bir kazanç elde edilemeyeceğini kabul eden ve bütün dünyanın kazanılabileceğini söyleyen, kaybetmiş yaşlı bir adamın sözüdür. Bazin’in Kane’i, en çok sevdiğini sandığı kadın ve en yakın arkadaşı tarafından maskesi düşürülen bir adam olarak nitelendirdiği görülür (2005: 98). Kane’in sahte, paranın koşullandırdığı ilişkilerin egemen olduğu ve insanileştirilememiş bu dünyasını, Marks ise şöyle yorumlayabilir:

İnsanın insan olarak, dünyayla ilişkilerini de insanî ilişkiler olarak kabul ederseniz, sevgiyi yalnız sevgiyle, güveni yalnız güvenle, vb. değiştirebilirsiniz... başkalarını etkilemek istiyorsanız, başkalarını gerçekten canlandıran ve yüreklendiren biri olmalısınız. İnsanla ve doğayla ilişkilerinizin her biri, gerçek bireysel hayatınızın belirli bir şekilde kendini göstermesi olmalı, isteminizin nesnesine uymalıdır. Karşılığında sevgi

⁶³ Meritokrasi, “kişilerin yetenek ve bireysel üstünlüğüne dayanan yönetim biçimi (tdkterim.gov.tr, 1 Ekim 2012)”.

uyandırmadan seviyorsanız, yani sevgi olarak sevginiz karşılığında sevgi yaratmıyorsa, seven bir kişi olarak dışavurumunuzla kendinizi sevilen bir kişi yapamıyorsanız, sevginiz güçsüzdür, bir talihsizliktir (Marks, 2009: 152, 153).

Paranın söz sahibi olduğu bu tür ilişkiler içinde, herhangi bir sanat eserinin sözü edilen eleştirel ve daha da ötesi politik tavrı gösterebilmesinin önündeki engeller, temel bir sorun olarak ortaya çıkabilir. Var olan üretim biçimi ve ilişkileri, zamanın toplumsal koşullarının zorlamaları, o sanat eserinin üretim koşullarını; dolayısıyla söylediği sözü ve söyleme biçimi de etkileyebilir. Sözü edilen, alt yapının, herhangi bir sanat eserinin üretimindeki olası belirleyiciliğidir. Herhangi bir filmin üretim koşullarının öbür sanat eserlerine göre kapitalist üretim biçimi ve para ile çok daha yakın ilişki içinde olduğu düşünülürse, sinemanın, bu etkiye çok daha fazla açık olduğu da söylenebilir. Özellikle sinemanın bir sanayi olarak ortaya çıkışı ve gelişimini herhangi bir meta üretim sürecinden ayrı ele almak neredeyse mümkün değildir. 1920’li yıllardan itibaren stüdyo sistemi olarak adlandırılan ve Amerika merkezli bu sistemin örgütlenme biçimi ve üretimin, dağıtımın ve gösterimin tek bir elden yapılmak istenmesi dikkat çekicidir. Bu iç içe geçmiş durumun, zamanla tekelleşmeye doğru gittiği söylenebilir. Başlangıçta sinema sanayini kontrol eden sekiz stüdyo olduğu görülmektedir. Bunlardan beşi (MGM, Warner Bros., 20th. Century Fox, Paramount ve RKO), üretim ve dağıtımın yanı sıra kendi sinema salonlarına da sahiptir. Daha küçük olan öbür üçü ise (Universal, Columbia ve United Artists) sadece film üretimi ve dağıtımını gerçekleştirebilmektedir (Schatz, 2008: 14, 15). Filmin üretim öncesinde, senaryo fikrinin ve senaryonun ortaya çıkışı, film üretimi sırasında film ekibinin çalışma biçimi ve üretim sonrası çalışma süreci de benzer ilişkileri içermektedir. Örneğin, Janet Wasko, stüdyo sisteminde bir senaryonun ortaya çıkış sürecini, görece karmaşık bir süreç olarak değerlendirir. Öncelikle bir düşüncenin ortaya çıkışının birkaç yolunun olduğundan söz eder. Bu düşüncenin ortaya çıkışında, yazar, ajans, yapımcı, yapım şirketi, yönetmen ya da yürütücü yapımcı gibi var olan sözleşmeleri gereği stüdyo ile çalışan ya da ilk defa sözleşme yapan unsurları, sürecin temel oyuncularını olarak nitelendirir. Yapım sürecinde de benzer şekilde yönetmen, oyuncular, set ekibi ve taşeronlar stüdyo ile var olan sözleşmeleri gereği ya da yeni bir sözleşme çerçevesinde bir araya gelir (Wasko, 2008: 45, 59). Dolayısıyla üretim, dağıtım ve gösterim gibi belirli bir üretim biçiminin

koşullandırdığı ilişkiler çerçevesinde ancak hareket edilebilir ve filmin, bir meta olarak değeri, satışı ile orantılı olduğu için, bu satışı sürdürecektir alışkanlıkların hem içerik hem de biçim açısından tehlikeye atılması çok da söz konusu değildir.

Wayne, bu üretim tarzını, meta üretim sürecinin küçük bir evreni olarak tanımlarken, bu evreni parçalayacak, demokratik ve kolektif bir üretim tarzının ve yeni bir dağıtım-gösterim ağının gerekli olduğunu belirtir. Ancak, bu mümkün olsa da böyle bir üretim biçimi sonucu ortaya çıkacak filmin, egemen kaleleri zapt edecek eleştirel ve politik tutarlılığa, bu tutarlılığı sağlayacak öz-biçim uyumuna sahip olacağı da kesin değildir (Wayne, 2009: 63, 64). Bernardo Bertolucci'nin '1900' ("Novecento"- 1976) filmi üzerine kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu konu üzerine söyledikleri dikkat çekicidir. Bertolucci'nin, yüksek bütçelerin filmlerin politik önceliklerine engel oluşturacağını söyleyen ve bir filmin politik doğruluğu ile onun bütçesi arasında, bir ters orantının var olduğunu kabul eden önyargılı eleştirileri kabul etmediği görülür. Ona göre, özgür bir yapımla için düşük bir bütçenin gerekli olduğunu ya da yüksek bütçelerin, onu daha bağımlı hale getireceği için yönetimde baskı oluşturacağını söylemek doğru değildir (Bertolucci, 1983: 142). Bunun, yaratıcılar için zaman zaman oldukça sınırlı bir özgürlük alanı anlamına geldiğini kabul etmek gerekir ki örneğin Welles'in dönemin büyük stüdyolarından biri olan RKO ile anlaşma yapmadan önce istediği tek şeyin, Hollywood'u en korkutan istek, sınırsız özgürlük olduğu da bilinir (Bazin, 2005: 83). Ancak '1900' filminde olduğu gibi, yönetmenlerin geçmiş başarıları, yapımcılar ve dağıtımcılar için garanti para anlamına geleceği için kapitalizmin kısa vadeli çıkarları ile uzun vadeli çıkarları zaman zaman çatışır ve ortaya çıkan çelişkiler, yaratıcı yönetmenler için kaçırılmaz fırsatlar haline gelebilir (Wayne, 2009: 20, 21). Ya da yönetmenler, yeni anlatım olanakları (alegorik anlatım gibi) keşfederek -ki bu keşiflere rağmen filmlerin çoğu zaman yönetmenlerin ideolojik tutarsızlıkları nedeniyle politik olarak yetersiz olduğu iddia edilir (Bu zaman zaman da kabul edilebilir bir iddiadır)- film yaptıkları toplumsal koşulların dayattığı ekonomik bağımlılıkları kırabilir. Bu anlamda, McCarthy döneminde, topluma yönelik sözde komünist tehdidi savuşturabilmek için başlatılan solcu avını ve toplumun buna duyarsızlığına dikkat çeken 'Kahraman Şerif' ("High Noon"-1952) filmi, Fred Zinneman'ın alegoriye başvurarak yaptığı toplumsal eleştiriye yerinde bir örnektir. Ancak filmin, gösterildiği toplumdaki anlaşılabilirliği ve bu avı yaratan toplumsal koşullara yönelik derinlemesine

bir çözümlemeyi içermemesi, eleştirel derinliği ve politik yönü açısından onu kısıtlılıkları olan bir film haline de getirir.

Dünyadaki Hollywood egemenliği karşında değişik uluslar, kendi sinema sektörlerini yaratmak için çeşitli girişimlerde bulunsalar da bu çabaların, film yapma biçimini dönüştürdüğünü ya da yönetmenler için çok daha özgür yapım olanaklarını ortaya çıkardığını söylemek, kapitalizmin evrenselleşme ilkesi ve Hollywood'un bu ilke temelinde, hâla devam eden dağıtım ve gösterim tekeli düşünüldüğünde çok da doğru değildir. Film süreleri ile ilgili dayatmaları bile, bu tekelin işleyişi ile ilgili küçük ama önemli bilgiler verir. Bu tekelin sadece, üçüncü dünya üzerinde etkin olduğunu söylemek ise tam anlamıyla bir iyimserliktir. Roy Armes, zaman zaman kırılmaya çalışılsa da Hollywood egemenliğinin merkezi ülkelerde de devam ettiğini söylerken; buna neden olarak da film yapımına yatırımın, kârlı bir şekilde geri dönmesinin gerekli olduğunu gösterir. Bunun sağlanabilmesi ise ancak, büyük ölçekli ulusal film üretiminin geliştirilebilmesi, güvenilir bir yerel dağıtım ağına ve gelişkin bir gösteri merkezi zincirine sahip olabilmesi ile mümkündür. Her yıl böyle bir ağı ve gösteri merkezleri zincirini ayakta tutacak ya da besleyecek yüzlerce filmin üretilmesi de gereklidir. Ayrıca bu egemenliğin yarattığı izleyici beklentileri, bu ağı besleyecek filmlerin yapısı hakkında da soru işaretlerinin doğmasına neden olmaktadır. Bu yüzden, Avrupa ülkelerinde, Kanada ve Avusturalya gibi, şimdi gelişmiş ülkeler olarak anılan, eski İngiliz kolonilerinde, bu egemenliğin kırılması oldukça zorken (Armes, 2011: 144, 151-156); gelişmekte olan ya da az gelişmiş üçüncü dünya ülkelerinde bunun gerçekleştirilebilmesi neredeyse mümkün değildir. Bu durumda, sözü edilen türde, eleştirel ve politik filmler, bu ülkelerde nasıl yapılabilir, sorusu akla gelecektir.

Böyle bir ortam içinde yönetmenin toplumsal koşullarının ve sınıfsal konumunun da etkili olduğunu söylemek gerekir. Bir entelektüel olarak tercihleri oldukça önemlidir. Bu tercihler, kuşkusuz, çoğu zaman ideolojik gerçekliğin, bazı zamanlar ise kişisel çıkarların zorlamaları ile belirlenir. Bu konuda, üçüncü dünyadaki ve merkezi ülkelerde yaşayan çoğu orta sınıfa mensup ama aslında çoğu birer işçi olan entelektüellerin tercihlerinin, politik süreçler için belirleyici rolüne dikkat çekmek gerekir. Orta sınıfların belirsiz sınıfsal ve toplumsal kutuplar arasındaki tampon konumları ve uygarlığa erişmek için sahip oldukları geniş olanakları, sömürünün yeni biçimlerine ve

emperyalizme önemli toplumsal destek haline gelir. Bu yüzden, kendisi de bir işçi olan ve kültürel cephede işlev gören bu sınıfa ait entelektüellerin, kendi benliklerini reddetmekten kaçınarak, çağımızın kendisinden beklediklerini yerine getirmek için, en akılcı biçimde çalışmaya hemen başlaması gerekir. Özellikle üçüncü dünya entelektüelleri, ülkelerinde var olan, merkezi kapitalizmin hizmetindeki faşist uygulamalara ve bu uygulamaların feodal temsillerine karşı bir devrim kültürü oluşturmakla görevlidir (Solanas ve Gettino, 2008: 170, 175). Entelektüeller bu görevi yerine getirerek, yeni insanı, soyutluluk içindeki insan değil, insanın özgürlüğü değil ama yok edeceği eski, yabancılaşmış insanın küllerinden yeniden doğabilecek başka bir insanı, besleyebileceklerdir (2008: 170, 171). Solanas ve Gettino, bunları söylerken, ivedi koşullarda, belgeselin etkili bir anlatım aracı olabileceğini söylemektedirler (2008: 181). ‘Fırınların Saati’ (“La Hora De Los Hornos”- 1968) adlı filmleri, sözü edilen koşullar altında, uygulama açısından örnek gösterilebilecek politik bir filmidir. Filmin, Arjantin’deki politik durumu, faşizmin merkezi kapitalizmle işbirliği yaparak sürdürdüğü sömürüyü, bu sömürünün somut taraflarını (feodal yapıları) bütün karmaşık yönleriyle anlatmak için normal dağıtımın gerekliliklerine aldırılmayarak, üç uzun bölüm halinde tasarlanmış olduğu görülür (dört saat yirmi dakikadır) (MacBean, 1975: 185). James Roy MacBean’in sözleri ile film, devrimci praksisle ve devrimci praksis de filmle iç içedir. Bu da yönetmenlerin filmi ve kendi devrimci anlayışlarını sürekli yeniden düşünmelerine olanak verir. Film yapmak ile devrim yapmak aynı şey haline gelir (1975: 184). Ve film, tıpkı devrim gibi zor, yasaklı ve engeller ile dolu koşullarda, çok farklı stiller ve çok farklı tipte malzemeler bir araya getirilerek, gerçekleştirilir (1975: 195). Gösterim için de aynı şeyler söylenebilir. Yönetmenlerin, gösterim ile ilgili bütün zorlukları ve engellemeleri, farklı ve zaman zaman korsan olarak nitelendirilebilecek gösterim olanakları yaratarak aştıkları görülür (Solanas ve Gettino, 2008: 187-192).

Özet olarak, buraya kadar, kapitalizmin farklı uygulama biçimlerinin zorlamaları ile karşı karşıya kalan yaratıcıların ve eserlerinin eleştirel ve zaman zaman politik olabilen tavırlarından örnekler verilmeye çalışıldı. Bu örneklerin seçiminde, filmlerin söylendiği gibi farklı zaman ve mekânları temsil etmesine dikkat edildiği söylenebilir. Hollywood sisteminden, buna karşı eleştirel bir tavır sonucu oluşan ‘auteur’ ve her ikisinin de yaşanan yeni koşullarda, yetersiz kaldığını öne süren Latin Amerika kökenli

üçüncü sinemadan verilen örnekler, alt yapının bütün koşullandırmalarına rağmen eleştirel ve politik bir film yapılabileceğini gösterir niteliktedir.

Örnekleri verilen filmlerde de görüldüğü gibi bazı yönetmenlerin, içlerinde yaşadıkları ideolojik gerçekliğin koşullandırmaları aşmaları söz konusu olabilmektedir. Dolayısıyla gereklilikler yerine getirildiğinde ve bakış açısının niteliği nedeniyle, yönetmenlerin üzerinde ideolojik gerçekliğin çelişkileri ve yaşananlar, Marks'ın karabasan olarak adlandırdığı (Marx, 2010: 30) etkiyi göstermeyebilir. Çoğu, ona uzaktan bakarak çelişkileri ile resmetmeyi, eleştirmeyi ve ona karşı doğru yönde, gündelik kalem kavgalarına yer vermeden, politik bir tavır takınabilmeyi becerebilir. Buradaki son soru da, bunun ile ilgilidir: Bunun olanakları nedir? Nasıl bir bakış açısı, bu eleştirel ve politik tavrın takınılmasını sağlayabilir?

3.1.3. Diyalektik, sınıf mücadelesi, gerçekçilik, tipiklik ve bütünlük⁶⁴

İçine doğduğu üretim biçimi ve ilişkilerinin bütün koşullandırmalarına rağmen bir yaratıcı, nasıl gerçekçi olabilir ve burada, 'gerçekçilik' ile anlatılmak istenen nedir? Bu sorular, kendisiyle ilişkili başka soruları da beraberinde getirir. Bunlardan birincisi, tarihsel özgünlük temelinde belirli bir zaman ve mekâna ait bir durum, olay, olgu ya da kavramın tarihsel sürecin bütünü içindeki yerinin ne olduğudur. İkinci soru ise tarihsel bütün ile ilişkisi kurulmadan, herhangi bir zamana ve mekâna ait bir durumla, olayla, olguyla ya da kavramla ilgili değerlendirmenin pratikte bir yararının olup olmayacağıdır. Bu soru, alt yapının mekanik bir biçimde tarihi olayları şekillendirip şekillendiremeyeceği sorusuna da cevap aramaktadır: Yani kadercilik ile iradeciliğin iki karşıt kutup gibi değerlendirilip değerlendirilemeyeceği ve insanın dünyayı ya da öznenin nesneyi değiştirme becerisini gösterip gösteremeyeceği ile ilgili temel Marksist soruya. Üçüncü ve son soru ise, bütün ile ilişki kurmayan bir değerlendirmenin 'gerçekçi' olup olamayacağıdır. Bütün bu soruların ortak paydası ise insanların kendi tarihlerini kendilerinin yapıp yapamayacağı ve eğer yapabiliyorlarsa bu nasıl olacağı sorusudur. Eğer nesnel tarihi süreç değiştirilemez yasalar ile yönetiliyorsa (Eagleton, 2006: 116) insanların kendi tarihlerini kendilerinin yapabileceğini söylemek anlamsız

⁶⁴ Diyalektik bir doğa yasası olarak görüldüğü için, Engels tarafından toplumsal olayların da bu açıdan incelenmesi, bir zorunluluk olarak görülür. Bu konuda Engels'in tespitleri için bkz. Engels, F. (2006). *Doğanın diyalektiği* (8. Baskı) (Çev. A. Gelen). Ankara: Sol Yayınları .

olur ya da eğer insan öznesinin ruhu özgürlük ise Marks'ın söylediği gibi tüm geçmiş gitmiş kuşakların oluşturduğu ve yaşayanların zihinlerine bir kâbus gibi çöken verili koşullar (Marks, 2010: 30) nasıl aşılabilir? Ya da bir sanatçı içine doğduğu fizik ve politik gerçekliğin ideal bir durum olup olmadığını nasıl anlayabilir ve bu durumu eserine nasıl yansıtabilir?

Burada sözü edilen 'özne'nin devrimci kitleler, 'nesne'nin ise tarih ve sınıflı toplum anlamına geldiği dikkate alınır, epistemolojik bir soruna dikkat çekilmek istendiği ve epistemolojik olanın aynı zamanda politik olana denk geldiği görülebilir (Eagleton 2006: 115, 116). Çünkü Marksist terminolojinin itici gücü olarak önerilen bilimsel yöntem, aynı zamanda devrimci kitlelerin yol göstericisi ve kuram ile pratik⁶⁵ ilişkisini düzenleyen tek aracı olarak nitelendirilir (Lukacs, 1998: 54). Bu yöntem, gerçekliğin algılanışındaki burjuva doğal bilimlerine ait tipik tarafsızlığın ya da benzer bir yönelimle, belirli bir zaman ve mekâna özgü anlık belirtilerin tarihsel bütün ile ilişkisini kurmayan 'kaba' (vulger) Marksistlerin sonunda mekanikçi bir kaderciliğe davetiye çıkaran gerçeklik yanılsamasının karşısında olan bir yönelimdir. Ve bu yöntem, öznenin nesneyi, değiştirebilme iradesini gösterebilmesi için izleyeceği yolun ya da daha doğrusu kuramın oluşturulabilmesi için tek belirleyici olarak gösterilir. Marks, "düşüncenin kendi kendini gerçeklik haline getirmekte direktmesi yetmez, gerçekliğin de kendini düşünce haline getirmekte direktmesi gerek (Marks, aktaran Lukacs, 1998, s. 55)" derken, aynı zamanda kuramın pratik özünün yöntemden ve onun kendi nesnesiyle olan ilişkisinden çıkarılması gerektiğine de dikkat çeker. Aksi halde, kuramın kitleleri kavrama gücü kof bir görüntü olup çıkabilir. Bu durumda da kitlelerin girişecekleri hareketin kuramı ile fiili hareket arasındaki bağlantı zorunlu olmak bir yana, salt rastlantısal hale gelir (Lukacs, 1998: 54, 55). Öyleyse, kuram her adımı tutup bilinçli hale getirir ve böylece sonradan atılacak adımın gerekli koşulunu oluşturabilir (1998: 56).

Lukacs'a göre, kapitalist işbölümü örgensel her çalışma ve yaşam sürecini koparıp öğelerine parçalar ve böylelikle de yapay olarak kopuklaştırılmış bu rasyonel parçaları,

⁶⁵ Pratik, uygulama anlamına gelir. Ancak, Marksist terminoloji de pratik kelimesi, 'Praxis' kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılır. Bu anlamda, praxis, Marksist düşüncede, dünyayı dönüştürmeye yönelik eylemi ya da etkinliği belirler. Buna göre, praxis, nesnel gerçekliği değiştirebilecek olan temel kategoridir. Tarihsel maddecilik, praxis'in dönüştürücü gücünü gerektirir (Timuçin, 2004: 404).

bu parçalarla ruhsal ve fiziksel düzeyde uyumlu hale sokulmuş uzmanlar aracılığıyla en akılcı bir şekilde işletir (1998: 182). Belirli işlerin birbirinden kopuk hale getirilerek rasyonelleştirilmesi ve yalnızlaştırılması, sonunda, o işleri ister istemez özerk bir duruma iter. Bu da onların toplumsal bütünün bir parçası olmaktan çok uzak, kendi başlarına kendi özgül yasalarının mantına göre gelişmesi anlamına gelir (1998: 183, 184). Olguları, gözlem, soyutlama, deney vb... yollar ile damıtma⁶⁶, damıtık olarak saptama ve olguların aralarındaki ilişkileri bu damıtık ve amaç yoksunu durumlara dayandırmaya bağlı doğa bilimlerinin yöntemi de bu durumu, yeniden üretmeye yöneliktir. Çünkü bu damıtılan olgular aslında, gerçeklik dünyasındaki bir görüngünün düşüncede ya da gerçeklikte belirli bir çevreye taşınması ya da aktarılması sonucu meydana gelir. Bu taşıma ve aktarma süreci, görüngüleri sayılar ve sayısal ilişkilerle ifade edilen nicel özelliklere indirger (1998: 59). Böylece, bütün olgular biçimsel olarak eşit hale gelir ve biçimsel olarak değerlendirilir; bağlamından kopuk halde. Belirli alanlar ve disiplinler, bu olguların biçimsel olarak gerçekliğin bütününden koparılması ile türetilir. Kapitalizm, işbölümünün en gelişmiş ve su yüzüne çıkmış hali olduğu için her şeyi nicel olarak ölçüp değerlendirir ve bütün insan ilişkilerini şeyleştirirken, toplumdaki görüngüleri ve onları anlaşılma biçimlerini de başkalaştırıp değiştirir. Bu, öyle bir hal alır ki insana, her şey, onun emek ve yeteneğinden yoksun kendi kendine işliyormuş gibi gelir. Diyalektik yöntem ise, bu yalnızlaştırılmış olgular ve belirli sistemler karşısında bütünün birliğini vurgulayarak, bu parçalanmışlık görüntüsünün ya da yapay parçalanmanın, kapitalizmin ürettiği içi boş bir izlenim ve amaçlı bir kurgu olduğunu gösterir (1998: 60).

Eğer olguların doğru bir şekilde anlaşılması gerekiyorsa, onların yaşamsal ya da fiili varlıkları ile henüz fiili olmayan özündeki çekirdekleri arasındaki ayrımı ve de bu fiili varlıkları yansıtan fikirler ile onların kavramları arasındaki ayrımı açık ve seçik yakalamak gerekir. Başka bir biçimde söylenecek olursa, olguların doğru bir şekilde anlaşılması isteniyorsa, görüngülerin verili biçimlerini, gerçeklikteki olgularıyla karşılaştırarak ve bu olguların birbiriyle ve somut bütün ile ilişkisine bakarak, kendisi olup olmadığını görmek ile mümkündür. Bu, gerçek bir bilimsel incelemenin ilk öncülüdür (1998: 62) ve Marks'ın da söylediği gibi şeylerin özü ile dış görünüşü

⁶⁶ Çevirmen, damıtmayı, edinilecek ya da sağlayacağı bilginin amacından bağımsız getirilip damıtılmış olması anlamına kullanmaktadır (Lukacs, 1998: 59).

doğrudan doğruya çakışırsa (Marks, 2009b: 718) ancak, bu öncül gereksizleşir. Bu yüzden, olguların bilgisini gerçekliğin bilgisi olarak edinmenin yöntemi de, ancak toplumsal yaşamın tek tek ya da yalnızlaştırılmış bu olgularını tarihsel süreci harekete geçirici birer unsur⁶⁷ olarak gören ve bunları bütünle tümleştiren diyalektiktir (Lukacs, 1998: 63). Bütünün saf dışı edilmesi durumunda yalnızlaştırılmış olguların ve hatta bu olguların kümелendiği belirli alanların ve disiplinlerin yansımalarından oluşan fetişist ilişkiler yığını, hangisi olursa olsun artık zaman dışı ve ebedi yasalar olarak görülür. Yalnızlaştırılmış bütün tikel kategoriler, bu yalnızlaştırma nedeniyle sanki her toplumda varmış gibi düşünülüp öyle ele alınabilir. Ve bu yöntem, tikel ve yalnızlaşmış olguların uğradığı değişimleri görmeye engeldir (1998: 64, 65). Olgularda ortaya çıkan değişiklikler, o olguları, tarihi harekete geçirici birer unsur olarak görmekle, toplumun bütünü ile ilişki içinde değerlendirmekle ve tarihin bütünsel sürecindeki işlevleri nasıl bir değişime uğramış ise ancak o değişimlere bakmakla yakalanabilir. Bütünün diyalektik olarak kavranması, kapitalist üretim biçiminin içeriklerinden kopararak biçimsel ve nicel olarak parçalara ayırdığı örgensel gerçekliği, düşüncede yeniden üretmenin ve anlamının biricik yöntemidir. Somut bütün, gerçekliğin asıl özgün kategorisidir (1998: 65) ve Marks’a göre somut bütünü oluşturan şey, o toplumun üretim ilişkileridir (Marks, 2007: 108, 109) .

Sözü edilen bütünsellik, içinde ‘çelişkiler’ barındıran bir bütünselliktir (Lukacs, 1998: 66). Çünkü kapitalizmin fetişist nesnellik biçimleri, onların üretimleri kaçınılmaz da olsa asılsız görüntülerdir. Bu fetişist biçimlerin yansımaları halinde üreyen tasarımları ve onların kapitalist zeminde zorunlu olarak yeşeren yasaları, nesneler arasındaki gerçek ilişkileri perdeler ve kapitalist üretim düzeni temsilcilerinin zorunlu olarak sarıldığı tasarım ve düşünceleri haline gelir. Ve bunlar, bilginin nesnesi haline bu şekilde ve bu nedenle dönüşür. Bilgisini bu tasarım ve biçimler altında ve aracılığıyla edindiğimiz nesne, kapitalist üretim sisteminin kendisi değil, bu sistemdeki egemen sınıfın ideolojisidir (1998: 70). Olguların ve bu olgulardan meydana gelen, tasarımların ve biçimlerin ya da alanların ve disiplinlerin, kapitalist üretim sisteminde sahip oldukları özerklikleri veya görünürdeki bağımsızlıkları, bunlar birbiriyle diyalektik bir ilişki içine

⁶⁷ Lukacs’tan yapılan bu alıntıda, çevirmen ‘moment’ kelimesini kullanmaktadır. Moment, kuvvetin, bir cismi bir nokta veya bir eksen yörüngesinde döndürme etkisini belirleyen vektör niceliği (TDK, 2009:1406) olarak tanımlanan fiziki bir kavramdır. Burada, kavram, Türkçeleştirme çabası ile ‘ tarihi harekete geçirici unsur’ olarak değiştirilmiştir.

girdikleri sürece asılsız ve geçici bir görüntü haline gelir (1998: 68, 69). Bu açıdan, tarihin bilgisini edinmek için söz konusu ideolojik perdenin yırtılıp parçalanması gerekir. Çünkü fetişist nesnellik biçimlerini yansıtan tasarımların (bu tasarımlar, olguların gerçeklikteki işlevlerinden koparılarak nicel anlamda ve sadece görüngülerinden ibaret, biçimsel bir şekilde sınıflandırılmasıyla oluşur) işlevi, kapitalist toplumdaki görüngüleri tarih üstü, toplumlar ve sınıflar üstü karakterler olarak göstermektir. Oysa bir görüngünün gerçek nesnel doğasından, onun tarihsel ve toplumsal bütünde gördüğü fiili işlevden edinilen bilgiler, aynı zamanda onun geçici olduğunu da gösterir(1998: 70, 71).

Doğa bilimlerinin yöntemi, doğaya uygulandığında bilimin gelişmesine hizmet ederken, topluma uygulandığında burjuvazinin ideolojik silahı haline gelmektedir (1998: 66). Çünkü burjuva biliminin sözü edilen değerlendirmesinin amacı, bütünü anlamak yerine her bir parçanın ayrı ayrı kontrol edilmesine yöneliktir. Bu kontrolün ‘artı değer’i en üst düzeye çıkarmak amacıyla gerçekleştirildiğinin gizlenmesidir: ‘Meta’nın üretim sürecini, her türlü belirsizlikten arındırarak kolaylaştırma edimi ki bu edim, buraya kadar anlatılanların, diyalektik yöntemin uygulama alanı, kuramın konusu ve pratiğin nesnesinin neden bir bütün şeklinde algılanması gerekliliğini gösterir.

Kuramın konusu, pratiğin yönelimi ve diyalektik yöntemin birincil inceleme nesnesi, tıpkı Marks’ın ‘Kapital’de ele aldığı gibi ‘meta’nın üretimi ve bu üretim sürecinin ilişki biçimlerinin fetişist karakteri ve bu karakteri gizleme yöntemleri ya da sürekli yeniden üretme; yani egemen sınıfın ideolojik biçimleridir. Üretim ve yeniden üretim, “bir toplumda üretim sürecinin şekli her ne olursa olsun, bu sürecin devamlı olması, devresel olarak aynı evrelerden geçerek sürüp gitmesi (Marks, 2009a: 540)” anlamına gelir. Bunun olması için ise hesaplanabilirlik ve akılcılaştırma gereklidir. Bunlar, meta üretim ve yeniden üretim sürecinin iki temel ilkesidir.

Birçok yetinin aynı anda kullanılmasıyla üretilen, herhangi bir ihtiyacı doğrudan karşılayan ve doğayla doğrudan temas halinde bütün bir şekilde üretilen ürün yerine, artık hem çalışma süreci hem de üreten açısından parça parça üretilen bağımsız bir üründen söz edilebilir. Üretim nesnesinin bu parçalanışı, aynı zamanda üretim öznesinin de parçalanmasını beraberinde zorunlu olarak getirir. Öyleyse, pratiğin öznesinin tıpkı

Çalışma sürecinin parçalanması gibi bir parçalanmayla karşı karşıya kaldığının görülmesi ve bu yüzden, bu parçalanmaya karşıt onun da çalışma süreci gibi bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu akılcılaştırılmış sürecin gizlediği çelişkileri görmek açısından da çok önemlidir. Çünkü alışma süreci hesaplanabilir hale getirildikten ve akılcılaştırıldıktan sonra, işçi, insan olarak özellikleri ve zgn yanları ile bu soyut yasaların karşısında tam bir yanılığı içine düşebilir (1998: 165). Sadece içine hapsedildiği ya da sokuşturulduğu çalışma sürecinin belirli bir uzmanlaştırma gerektiren parçasının gereklilikleri ile kendini sorumlu tutup, onu gerçekleştirmek üzere kendini zorunlu hissedebilir. Bu, aynı zamanda, bu sürecin gerçek öznesi olmadığını düşünmesine neden olabilir ki bunu Lukacs, bilincin şeyleşmesi, sahte bilinç olarak nitelendirir (1998: 178, 179).

Sahte bilinç, burjuva düzenin uzmanlaşmaya dayalı ve her aşaması ile hesaplanabilir hale getirilmiş işbölümünde kendisine düşen uzmanlık alanının gerekliliklerini yerine getirirken yaptıklarının bilincidir (1998: 116- 119). Bu bilinç, Marks'ın 'Alman İdeolojisi (Feurbach)'nde söylediği anlamda insanların kendilerini yeniden üretirken, üretme biçimi üzerine edindiği düşüncelerden ibarettir⁶⁸. Bu nedenle bilinçten bağımsız, insanın eylemlerinden etkilenmeksizin işleyen, hep var olmuş ve var olacak mekanik kapalı sistem karşısında insan kendini seyredici olarak konumlandırabilir. Bu yüzden ona uymaktan başka çaresinin olmadığını düşünür (1998: 117). Sonuç olarak, Marks'ın da söylediği gibi mekanik düzen, tıpkı mekanik olarak programlanamaz ve içinde bir dolu çelişkiler barındıran fiziki gerçekliği meta üretim sürecinin gerekliliklerine uygun olarak nasıl paralıyorsa, insanın düzeyini ve mekanik olarak programlanamazlığını da ayaklar altına alarak parçalar ve sadece artı değer üreten bir 'şey' olarak görür (Marks, 2007: 53). Marks, "kapitalist üretim sadece meta üretimi değer, esas olarak artı değer üretimidir (Marks, 2009a: 484)" derken, meta üretim sürecinin temel amacını dile getirir. Bu, hem üretim nesnesinin; yani fiziki gerçekliğin parçalara ayrılması hem de insanın bu parçalamaya uygun bir akılcılaştırma ile çalışır hale getirilmesinin gerçek nedenidir. Kapitalist için, artı değer üreten, dolayısıyla sermayesinin genişletilmesi için çalışan işçi üretkendir. Bunu sadece, meta üreten süreç ile sınırlandırmak yanlış olabilir. Örneğin bir ğretmen de artı değer üretirse değerlidir. Çünkü kapitalizm bütün yaşam

⁶⁸ Bkz. 'Alt yapı st yapı İlişkisi, Politiklik, Yabancılaşma ve Eleştiri bölümü, s. 50.

sürecini, metalaştırıp artı değer üretimine göre düzenlemektedir. Böyle olunca, bir öğretmen öğrencilerini geliştirmek üzere emek harcamasının yanı sıra, eğer okul sahibini zenginleştirmek üzere işe yarıyorsa üretken bir emekçi olarak değerlendirilir⁶⁹ (2009a: 484). Aksi durumda, onu bütün bu meta üretim sürecinden soyutlayarak (çünkü bütün bu süreçten yalıtılmış bir bireydir) gerekli gördüğü bir uzmanlık alanının, hukukun, sosyolojinin ya da psikolojinin inceleme nesnesi haline getirir.

Her bir uzmanlık alanında çalışan üretici emekçinin, öbürü ile ilişkisinin kopması da meta üretim sürecinin gerekliliğidir. Böylece özne, bir daha meta üretim sürecinin bir nesnesi gibi değer görür. Çünkü üretken emekçilerin “artık bir araya sadece beceri ve eylemleri nedeniyle doğrudan örgensel biçimde gelemeyip, bağımdaşlıkları bile giderek artan ölçüde yalnız içine girdikleri mekanizmanın soyut yasal düzeni ile sağlanır (Lukacs, 1998: 167)” hale gelmiştir. Bu durumda, burjuvazinin özgürlüğe vurgu yaparak bireyi, metanın üretim biçimi ve bu biçimin yarattığı ilişkilerden bağımsız bir unsurmuş gibi değerlendirmesi de tesadüf değildir. Marks, bu bağımsızlık düşüncesinin, burjuva düşünürlerince, gerçekten ısrarla vurgulanmasını, kötü niyetli değilse eğer (buna gerçekten inanılıyorsa ki öyle, bu burjuva için tam bir çelişki ve yanlış bilinç örneğidir), ‘robinsoncu’ yavan bir hayal olarak nitelendirir (Marks, 2005: 237- 239). Meta üretim süreci içerisinde, üreten emekçi, işçi ya da daha genel bir ifade ile artı değer üreten insan açısından bu bağımsızlık, Marks’ın ‘Kapital’de söylediği anlamda Romalı kölenin prangaya bağlanmasından farklı olarak, emekçiyi sahibine bağlayan görünmez bağlar (Marks, 2009a: 548) nedeniyle ortaya çıkan bir sanıdan ibarettir. Ve bu sözde bağımsızlık, sadece işverenin devamlı olarak değişmesiyle ve ayrıca bir sözleşmenin varsayılan hükümleriyle sağlanıp sürdürülmektedir (2009a: 548).

⁶⁹ Burada eski tarz makine başı üretimin değişmesi ile (ki bu bir tartışma konusudur) sınıfların ortadan kalktığını ve sürekli yenilenen, yeni yeni toplumsal tabakaların ortaya çıktığını Marksizm’e atıfta bulunarak savunan görüşlerin olduğuna da dikkat çekmek gerekir. Ancak bu tür bir soyutlamaya giderken somut durumu hiçbir zaman göz ardı etmemek gerekir ki gözden kaçırılmaması gereken şey, sınıfsal durumu ve bilinci belirleyen şeyin, ‘artı değer’ üretimi olduğudur. Artı değer, sadece eski anlamda makine başında çalışarak fabrikada değil, işçi tulumu giymese ve elleri yağ pas içinde kalmasa da çağrı merkezlerinde iki zaman sarkacı arasına sıkıştırılan ve ne kadar çok müşteri ile konuştuğuna bakılarak verimliliği değerlendirilen bilgisayar başı çalışanlar için de geçerli bir sorundur. Ayrıca beyaz yakalı olarak adlandırılan, söz de hizmet sektörü çalışanları için de aynı şeyler söylenebilir. Marks’ın “burjuvazi, şimdiye dek saygı duyulan ve saygılı bir korkuyla bakılan bütün mesleklerin halelerini söküp attı. Doktoru, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını kendi ücretli işçisi haline getirdi (Marks ve Engels, 2008a: 25)” sözlerine bir de bu açıdan bakmak yararlı olabilir.

“Bir sınıfın egemenliğe yatkınlığı, bu sınıfın kendi çıkarları ve toplumun bütününe bu çıkarlara göre örgütleyecek sınıf bilinci çerçevesinden mümkündür (Lukacs, 1998: 120)”. Çünkü yine Lukacs’ın söylediği gibi burada esas sorun, “söz konusu sınıfın, tarihin kendisine yüklediği eylemlere ne ölçüde ‘bilinçli’, ne kadar ‘bilinçsiz ve farkına varmadan’, ne ölçüde ‘doğru’ bilinç ya da ‘sahte’ bilinçle (1998: 120, 121)” girişeceğidir. Bu aynı zamanda temelde diyalektik yöntemin vurguladığı kuram ve pratik ilişkisini ilgilendirir. Ayrı bir inceleme konusu olmasına rağmen burada dikkat çekilmesi gereken bir şey var ki o da, burjuvazinin kendi çıkarlarına göre toplumu örgütlerken, bu örgütlemenin ne kadar bilinçli olduğu ya da bu bilinçliliğin, burjuvazinin çıkarları ile çatışıp çatışmadığı ve eğer çatışıyorsa ortaya çıkan çelişkilerdir. Çünkü bu çelişkiler aynı anda niçin toplumsal dönüşümün işçi sınıfından beklendiğini de gösterir niteliktedir. Öncelikle, kapitalizm öncesi bir toplumda, sınıf çıkarları tam bir ekonomik berraklık içinde değildir. Bu olanaksızlık o toplumsal yapının doğasında olduğu içindir ki toplumun kendisi görünmese de aslında ekonomik yapının koşullandığı; ama gerçekte görünmeyen siyasi ve dinsel şekilde oluşan bir birliktelik halinde gelişir. Ekonomik çıkarlar siyasi ve dinsel öğelerle çözülemez bir şekilde iç içedir. Toplumun kastlara ve zümrelere ayrılması da bununla ilişkilidir ve bunlara göre örgütlenmiş bir toplumsal yapıda, ekonomik çıkarlarına göre hareket eden bir sınıftan ve o sınıfın bilincinden söz etmek mümkün değildir⁷⁰. Burjuvazinin egemenliği sonundadır ki zümrelerin ortadan kalkması ile ilk kez toplumdaki tabakalaşma katıksız bir şekilde sınıflaşmaya doğru yönelir. Dolayısıyla kapitalizm ile birlikte, zümre yapısının ortadan kalkması ve sadece ekonomik düzlemde örgütlenmiş bir toplumsal yapı ortaya çıkarken, sınıf bilinci de artık bilincinde olmanın; diyalektiğin inceleme alanına girmiştir (Lukacs, 1998: 78, 79, 122-128) ve çelişkiler su yüzeyine çıkmıştır.

Burjuvazi, kapitalist örgütlenme ve meta üretim sürecini kusursuzlaştırma amacı doğrultusunda, feodal ilişkilere ait zümreleri ortadan kaldırmışken selefi gibi başka bir düşmanın, işçi sınıfının ortaya çıkmasına yol açmıştır ki bu durum, burjuvazinin *ilk çelişkisi*dir. Çünkü onun siyasal ortaya çıkış biçimi, toplumdaki zümresel örgütlenmeye karşı özgürlük adına sürdürülmüş olsa da, kazanılan zafer sonrası ‘özgürlük’,

⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için Bkz. Lukacs, G. (1998) *Tarih ve sınıf bilinci* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları. ss. 122-128.

burjuvazinin çıkarları adına daha önce de söylenildiği gibi üzeri örtülmeye çalışılan ekonomik ve dolayısıyla politik bağımlılık haline dönüştürülür. Böylece, bu bağımlılığın temel öznesi, sırtından artı değer üretilen başka bir sınıf; işçi sınıfı tarih sahnesinde kendisine yer edinir. Burjuvazinin kendisi, sınıfsal bir toplum yapısının ortaya çıkmasına yol açsa da, elindeki bütün kuramsal ve pratik gücünü⁷¹, kendisini, sınıf mücadelesinin alanından uzaklaştırmaya çalışmakta kullanır ve bu da onun bağrında taşıdığı *ikinci çelişkidir*. Bu, özellikle toplumsal örgütlenmenin ekonomik çıkarlar doğrultusunda gerçekleştirildiğini unutturmak için önemlidir. *Üçüncü çelişki*, burjuvazinin bireye kendisinden önce hiç verilmemiş bir önem bahşetmesine rağmen, meta üretim sürecinde onu parçalayarak her anlamda şeyleştirerek yok etmesidir ki bu şeyleşme, kapitalistin kendisi için de geçerlidir (1998: 131, 132, 133). Üst yapıda ortaya çıkan ve kapitalizmin derinlerinde yatan bu ideolojik çelişkiler ancak diyalektiğin inceleme alanına sokulduğunda anlaşılır, elle tutulur hale gelebilir ve bunların hepsi burjuvazinin ekonomik çıkarları ile ilgili olduğu için onun sınıf bilincinin biranda ekonomik bir biçimselliğe sahip olduğunu ve aslında bu yüzden de yanlış bilinç haline nasıl dönüştüğünü gösterir niteliktedir.

Bu ekonomik biçimsellik, toplumsal düzeni bütünüyle saran ekonomik düzeni, bir bütün olarak kontrol etmesi gerekirken, onu, hem kuramsal hem de pratik anlamda kontrol edemez hale getirir (1998: 132). Marks burjuvaziyi, bu anlamda, “ölüler diyarının büyüleriyle harekete geçirdiği güçleri, artık kontrol edemeyen büyücüye (Marks ve Engels, 2008a: 28)” benzetir ki bu, *dördüncü çelişkidir*. Örneğin, üretim sonucu elde edilen sermaye, bu süreçte yer alan bir kapitalist için kişisel sermayedir. Oysa sermaye, ‘Komünist Manifesto’da da söylendiği gibi, “kişisel değil toplumsal bir güçtür (2008a: 38)”. Hatta öyle bir güçtür ki, böyle bir işlevi bütünüyle göremeyen ve bu gücün işlevini kendine tasa da etmeyen üretim aşamasındaki bir kapitalist için büyük de bir tehlikedir. Çünkü tüketim de bir artı değer üretimidir ve üretimin gerçekleşebilmesi için, tüketicinin de düzenlenmesi, en azından sınırsız sermaye birikimini öngören üretici kapitalist için vazgeçilmezdir. Bu durumda üreten emekçi ya da işçi ücretlerinin, ‘artı değer’ ile birlikte ve onun dışında nasıl düzenleneceği ve tüketicinin sınırsız üretim karşısında nasıl mümkün olabileceği ayrı bir sorun olarak gündeme gelir. Sınırsız üretimin, sınırsız

⁷¹ Bkz. s. 58, 59.

sermaye birikimi güdüsü ile yapıldığı düşünüldüğünde ortaya çıkan krizlerin neden aşılamadığı sorusu önemli bir çelişkidir⁷². Ve devlet müdahalesinin önünde sonunda, ‘görünmez el’ olarak gündeme gelmesi oldukça ilginçtir ki bu müdahale, doğrudan ve dolaylı vergi ya da başka yollarla, özellikle savaş gibi üreten emekçiye yöneliktir. Bu açıdan üretim ve tüketim dengesinin kurulmasının ve krizlerin aşılmasının olanaksız hale geldiğinin burjuva tarafından görülememesi büyük bir çelişkidir⁷³. Bu bireyin toplumsal üretim sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmemesi; yani burjuvazinin kendi tuzağının kendisini vurması ile ilgili bir bilinçsizliktir ve hala, bütün birikimi ile aynı hatada ısrarcı olması, tersi bir uygulamanın kendi sınıfsal varlığını tehlikeye düşüreceğini bilmesi ile ilgilidir (Lukacs, 1998: 132- 139).

Anlaşıyor ki burjuvazi meta üretim biçimi, süreci ve ilişkileri gereği, bu süreci olabildiği kadar kontrol edilebilir hale getirmek amacıyla her şeyi parçalayıp bölerken, kendini de bu sürecin nesnesi haline getirir. Ancak onun için sınıfsal çıkarlarına dayalı bu nesneleşme durumu, birçok çelişkiyi de beraberinde getirir. Dolayısıyla onun sınırlarını da oluşturan ve çelişkileri gideremeyen sözü edilen yöntemi, bir sahte bilinç işlevi de görür. Çünkü bu yöntem bir yandan onun iktidarda kalmasını sağlarken, bir yandan da ortaya çıkan krizleri ve bunalımları çözemediği için de burjuva iktidarının gelip geçici olduğunu gösterir. Ve burjuvazinin sınıf bilincinde yatan bu çelişkilerin, kapitalist üretim düzeninin nesnel sınırlarında dırtmakla ya da bir türlü kavrayamadığı krizleri, doğa yasası gibi sürekli hayata geçirmekle yetinmeyip (1998: 135), bu krizlerin zarara uğrattığı tarihsel bir kişiliği de yarattığı görülür. Bu kişilik, ancak meta üretim biçimini, sürecini ve ilişkilerini bir bütün olarak algıladığı zaman bir sınıf haline gelebilir. Çünkü sözü edilen meta üretim süreci, işçi için yaşamı askeri düzeyde tutarak insanlık dışı hale getirir ve insan, işçi sınıfı içinde kalarak kendini yitirir. Öyleyse bu sürecin zarar göreni olarak işçi kapitalistin aksine, bu süreci ancak bir bütün olarak algıladığı zaman kendinin bilincine varabilir (1998: 80). Kapitalist için ise bu süreç, çelişkilerine rağmen, bu çelişkileri görmezden gelinmesi, çözülmeden kontrol edilmesi

⁷² Bkz. Lukacs’ın ‘Tarih ve Sınıf Bilinci’ adlı kitabının ‘Marksist olarak Rosa Luxemburg’ bölümü, sınırsız sermaye birikiminin mümkün olup olmadığına dair burjuva düşünürlerinin çelişkileri ve sınırsız sermaye birikimi güdüsünün yol açtığı krizlerin çözümünde bu düşünürlerin içine düştükleri çıkmaz ile sözü edilen çelişkilerin ilişkisi için ss. 87-111.

⁷³ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Marks’ın ‘New York Tribune’ için yazdığı makalelere bakılabilir. Özellikle Avrupa’da yaşanan ekonomik krizlerin nedenleri konusunda, Marks’ın bakış açısı bugüne de ışık tutabilecek değerdedir. Marx, K. (2008c). Gazete yazıları (Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sel Yayınları ss. 11-38, 99-193.

ve gideceği yere kadar nasılsa öyle götürülmesi gereken bir süreçtir: Kendi yaşam koşullarını güvenceye alması ve sürdürmesi için gerekli bir süreç. İşçinin tüm dünyayı ve kendisini parçalar halinde algılayan bir birey olarak kalması ve tarihsel bir kişilik haline gelmemesi için bütün ideolojik silahlarını işe koşabilir. Bu yüzden, “bir nesnenin bütünü, ancak belirleyici öznenin kendisi bir bütün olduğu ve kendini bu yüzden düşünmek, nesneyi bir bütün olarak düşünmek zorunda kaldığı zaman belirlenebilir (1998: 89)”. Bu da ancak bütün soyutlamalara, meta üretim biçiminin, sürecinin ve ilişkilerinin içinde yer vererek ve değerlendirerek mümkün olabilir. Örneğin, burjuvazinin soyut ve özgür bireyi yerine bu ilişkiler içinde yer alan bireyin özgürlüğü tartışılır hale getirilebilir. Bu durum daha da somutlaştırıldığında, “kişi ile kişi arasındaki ilişkiler değil, işçi ile kapitalist, kiracı çiftçi ile toprağın sahibi vb. arasındaki ilişkiler” ya da “uzlaşmaz sınıf karşıtlıklarına dayanan toplumsal ilişkiler (Marks, 2007: 97)” içinde özgür insandan söz edilebilir. Böylece işçi için sınıf bilinci de, toplum denen somut bütün ile ilişki kurduğunda mümkün olabilir. Marks’ın da söylediği anlamda artık işçi kendi bilincine, kapitalist üretim sürecini, kendi iç bağıntısı içerisinde ya da yeniden bir üretim süreci olarak düşündüğünde, yalnız meta üretmekle ve artı değer üretmekle kalmayıp aynı zamanda kapitalist ile işçi arasındaki toplumsal ilişkiyi ürettiği ve yeniden ürettiğini gördüğünde, varabilir (Marks, 2009a: 552). Bu bütünün diyalektik anlamda okunup kuramsal düzlemde sürekli ama sürekli yeniden görünür hale getirilmesi ile olanaklar alanı işçi için görünebilir. İşçi ancak, bu nesnel olarak diyalektik ile görünür hale getirilen olanak alanını gördüğü, onu kavramaya hazır ve yetenekli olduğu anda pratik eylemin öznesi haline gelebilir (Lukacs, 1998: 80- 83, 106). Bu gerçekliği görünür kılmak ancak, *gerçekçilik* olarak tanımlanabilir. Ve bilinçli eylem, bu gerçekliğe göre bir edim geliştirmektir.

Başta sorulan sorulara dönülecek olunursa;

İlk olarak, sözü edilen diyalektik yöntem, belirli bir zaman ve mekâna özgü her ne varsa onu, o zamana ve mekâna özgü üretim biçiminin, ilişkilerinin ve sürecinin bütünü içinde değerlendirir. Bu değerlendirme, gerçekliği olduğu gibi sunabileceği için insana dair bütün soyutlamalar da bu bütün içinde somut hale getirilebilir. Örneğin soyut insan ilişkileri yerini; feodal sistemde, bey, serf, köle ya da usta, kalfa, çırak ve plep arasındaki ilişkiye; kapitalist sistemde ise kapitalist ve işçi arasındaki ilişkiye bıraktığı

görülebılır. Dolayısıyla her türlü düşünce ya da duyum, bu bütünle ilişki kurulduğunda anlamlı ve tanınır hale gelir: Bireyin özgürlüğünde olduğu gibi. İyi ve kötü, kazanan ile kaybeden, doğru ve yanlış ya da güzel ile çirkin gibi genel geçer soyut kavramlar, işte bu sınıfsal ilişkilere dayalı gerçeklik içinde anlam kazanabilir. Ayrıca, diyalektik yöntem, herhangi bir zaman ve mekânâ özgü üretim biçiminin, sürecinin ve ilişkilerinin de tarihsel bütün ile ilişkisinin kurulmasını gerektirir. Bu, her üretim biçiminin diğerinin önkoşulu olduğunu ve sonsuz değil de geçici olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Böylece burjuva toplumunun feodal toplumun yıkıntıları arasından uç vermiş olduğu ve sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldırmak yerine yeni sınıflar, yeni baskı koşulları ve eskilerinin yerine yeni mücadele biçimleri getirdiği (Marks ve Engels, 2008a: 23) anlaşılabilir.

İkinci olarak; diyalektik yöntem, gerçekliğin bütüncül algılaması, var olan üretim biçimi, süreci ve ilişkilerine özgü çelişkileri ve bu çelişkileri gizleme yöntemlerini görünür hale getirir. Böylece, bu çelişkiler ve onları gizleme yöntemleri üst yapı alanında (mülkiyet, din, aile, hukuk, sanat, okul, üniversite vb... ideolojik biçimler içinde) ortaya çıktığı için, üst yapının alt yapının mekanik etkisinden kurtulup kurtulamayacağı sorusu da cevaplanabilir duruma gelir. Çünkü bu çelişkiler ve onları gizleme yöntemleri, diyalektik yöntemin bütüncül bakış açısı ile tanınır hale geldiği andan itibaren, bunlardan zarar görüp, insanlık dışı koşullarda yaşayanlar için sınıf olma ve kendi bilincinde olma durumu gerçekleşebilir. Dolayısıyla üst yapı onlar için bir mücadele alanı olurken, Louis Althusser'in söylediği anlamda onun görece özerkliği daha anlaşılır hale gelir ve taban üzerine geriye dönük etkisinin (Althusser, 2008: 94) nasıl gerçekleşebileceği de görülebilir. Marksist kuramda alt yapıya verilen değerin temel nedeninin de, onun belirleyiciliğinin temel önemde olduğu (2008: 94, 95), üst yapı alanında ortaya çıkan çelişkilerin kaynağının orası olduğu ve bu çelişkilerden hareketle girilen pratikteki mücadelenin amacının da buraya yönelik olması gerektiği, bu şekilde anlaşılabilir. Antonio Gramsci'nin, pratik felsefesinin kendisinin bir üst yapı olduğunu, belirli toplumsal varlıkların, kendi güçlerinin, kendi görevlerinin, kendi bilincine vardıkları bir alan (Gramsci, 2010: 239) olduğunu söylemesi de bu söylenenler ile örtüşür niteliktedir.

Üçüncü olarak; diyalektik yöntem, gerçekliğin ancak sözü edilen bütünsel algılama ile görünür olabileceğini varsaydığı için, kendi içinde sürekli etkileşim içinde olan ve sürekli çelişkiler üreten bütünün (insanın kendisi, insan ile doğa, insan ile insan, insan ile toplum, toplum ile doğa ya da doğa ile insan ve toplum vb...) sürekli değiştiğini öngörür. Dolayısıyla, gerçekliğin de sürekli değiştiğini, insana ait her ne varsa bu sürekli değişen gerçeklik içinde değer ve anlam bulduğunu düşünür. Bu, aynı zamanda kuramsal yapının da diyalektik ile sürekli yeniden üretilmesini ve pratiğin hem yenilenen hem de değişen gerçekliğin koşullandırdığı bu kuramsal yapıya göre şekillenmesini gerektirir. Böyle olunca, işçi için ya da artı değeri çalınan, sermaye üreten ve meta haline gelen her kim varsa onun/onlar için özgürlüğün olanakları ya da özel mülkiyete ya da burjuvaziye ait egemenliğine son verecek olanaklar da sürekli değişir. Bu da ancak sürekli uyanık olmak, günlük olan ile bütün arasında sürekli bir ilişki kurmak ile mümkün olabilir. Hatta günlük olanın ideolojik saplantılarından uzak durulması ve anlık tepkilerin iyi hesaplanması anlamına gelir. Aksi halde,

Kişinin arzuları ile bayağı ve dolaysız tutkuları yanılgının nedenidir, zira bunlar nesnel ve tarafsız bir analizin yerine geçerler- ve bu, eyleme geçmeyi tahrik etme yolunda bilinçli bir ‘araç’ değil, kendi kendini aldatma biçiminde gerçekleşir. Bu durumda da yılan şarlatanı sokar- bir başka deyişle demagog kendi demagojisinin kurbanı olur (Gramsci, 2010: 246).

Gramsci, burada günlük olayları, bir kazanış ya da kaybediş olarak algılamaktan çok, üst yapıda gerçekleşen nesnel gerçekliği değiştirmeye yönelik her türlü eylemin, alt yapıyla ilişkisinin kurulması gerektiğine ve dolayısıyla, bu eylemlerin nesnel gerçekliğin bütün olarak görülmesi ile anlam kazandığına dikkat çeker. Dolayısıyla örgensel hareketler ve olgular ile günlük ya da rastgele hareketler ve olgular arasındaki etkileşim sürekli bir öneme sahiptir (2010: 246). Böyle olunca, örgensel olan ile günlük olan arasındaki ilişki, kurumsal çözümlemenin esası haline gelir. Bunun olmaması durumunda, nesnel gerçekliği değiştirmeye yönelik her türlü eylemin, pratiğin sloganı olmaktan öteye geçemeyeceğini, bütünün algılanmasını zorlaştıracaklarını Lukacs da söyler. Özellikle ‘kaba’ (vulger) olarak nitelediği Machçı’ların diyalektiği anlama biçimlerine göndermede bulunan Lukacs’a göre, onların etkileşimden anladığı değişmeyen iki nesnenin birbirini karşılıklı ama sadece nedensel olarak etkilemesidir.

Bu yanlış okuma, üst yapının geriye dönük pratikteki yönelimini göremeyen mekanikçi anlayışın temelidir ve mekanikçiler, bütüne yönelik çelişkileri, günlük kalem kavgalarına takılı kalmaları nedeniyle görememektedir (Lukacs, 1998: 68, 140) .

Bilinçli eylemin ya da işçilerin sınıfsal mücadelesinin nesnel ekonomik sürece yani alt yapının yarattığı problemlere yönelik büyük bir ilke mücadelesi olduğunun görülmemesi ya da o zaman ve mekâna ait tek tek günlük politik olaylara saplanılıp kalınması, doğa bilimlerinin bakış açısıyla da örtüşür (1998: 140). Esas olan, günlük olayların, bütün ile ilişki içinde ele alınması, işçilerin bilinçlerine çöken verili koşullara rağmen bu eylemlerin bütün ile ilişki içinde örgütlenmesidir. Bu da başta söylendiği gibi kuramsal çözümlemelerin diyalektik anlayışın gerektirdiği biçimde, sürekli yenilenmesini gerektirir. Her türlü olay ve olgu arasındaki etkileşime dayalı değişimin, bu değişimin bütünde yarattığı etkinin, bütünün buna verdiği tepkinin sürekli göz önünde tutulması anlamına gelir. Bu açıdan, bir Marksist'in nesnel dünyayı odasından dışarı çıkmayan bir akademisyen gibi kafasından üretmesi mümkün değildir. Gerçekliğin çelişkiler barındıran ve sürekli değişen bir bütün olarak görülmesi nedeniyle, Marksist kuram açısından, gerçek bir sanat eserinden bu bütünün fotoğrafını çekmesi beklenir. Burası, aynı zamanda eleştiri ile sanatın kesiştiği yerdir. Çünkü Marksist kuram açısından kendisine diyalektik yöntemi temel alan eleştiri, bütünlük anlayışının yansıtıcısı, kuram ile pratik birliğinin sağlayıcısı ve tarihsel sürecin de itici gücü olarak görülür (Lukacs, 1998: 102). Sanat da insana dair bütün soyutlamaları ve bu soyut niteliği nedeniyle genel geçer bir hal alan kavramları, bu mücadele alanı içinde tartışılır hale getirerek, Marksist kuramda eleştirinin yaptığını yapabilir. Bu nedenle, Eluard'ın söylediği gibi sanatçı, örneğin mülkiyet, aile, din ve vatan gibi kavramları, kendi denetimi altında tutan burjuvazinin iyi ve güzel anlayışına karşı savaşım verebilir (Eluard, 1984; 64). Ve bu savaşım, burjuvazinin iyi ya da güzel olarak nitelendirdiği her varsa onu bütün içinde değerlendirerek tartışılır hale getirebilir.

Söylenenlerden sanat eserinde bir tür bilimsel bilgi aranıyor, anlamı çıkabilir. Oysa sanat eserinde aranan bilgi, deneyin bilgisi değil, diyalektiğin yöneldiği gerçekliğin bilgisidir: Gerçekliğin zengin, çelişkilerle dolu bilgisi, Althusser'in sözünü ettiği bilgi. Dolayısıyla sanat eserinde bulunması gereken bilgi, gelmiş geçmiş tüm kuşakların zihinlere kâbus gibi çöken yaşama koşullarının ve sömürünün aşılmaz ve sonsuz gibi

algılanmasına neden olan, burjuvaziye ait çelişkileri gizlemesi nedeniyle ideolojik bir işlev gören uzmanlaşmaya dayalı bir bilgi, bilimsel bilgi değildir. Nermi Uygur'un söylediği anlamda sanat, yaşamı işler ve yaşamayı belli bir düzene ulaştıracak bilgiler üretir. Bu anlamda, olanı gösterirken olması gereken üzerinde bilgi sağlayabilir (Uygur, 1975: 78, 79). Olması gereken üzerine söylenen bu bilgi, herhangi bir idealin de bilgisi değildir. Bu, tıpkı Lukacs'ın emekçilerin gerçekleştirecekleri idealleri, gidecekleri bir son hedefleri yoktur, derken kastettiği türden bir bilgidir. Çünkü son hedef aslında sürekli yinelenen ve yinelenmesi gereken, kendi bilincinde olmanın, olmazsa olmaz koşulu, bütün ile ilişkidir: Toplumun süreç halindeki bütünüyle ilişki. Dolayısıyla mücadelenin her aşaması ve her noktası bu son hedef sayesinde devrimci bir anlama bürünebilir. Bu evrimsel bir süreçtir. Dolayısıyla günlük, basit ve yavan gibi görünen her noktanın, bu bütünle ilişki içinde bilinçli duruma dönüşmesiyle gerçekliğin, yaşamının bilgisi edinilebilir (Lukacs, 1998: 82) ve sanat eserinin de böyle bir bilginin peşinde olduğu söylenebilir.

Dünyayı bilimsel olarak incelemek için sözcüklerden ve onların ilişkilerinden yola çıkmak sadece hakkımız değil görevimizdir, deniliyor. Ama buna, bu görevin bir yaşama görevi olduğunu da eklemek gerek, ancak ölümlerini kendilerinde taşıyanlar gibi değil, daha şimdiden duvar ya da boşluk olanlar gibi değil, fakat devinen evrenle bütünleşerek ve ona dönüşerek (Eluard, 1984: 67).

Bu bilinç içindeki sanatçı, eseri aracılığıyla olması gereken ile ilgili bilgiyi, olmaması gerekeni göstererek verir. Marks'ın söylediği anlamda olmaması gereken, iktidarı ele geçiren her kimse onun sahiplenme ve anlamlandırma biçimleridir ve işçiler, işte bu sahiplenme biçimini reddederek (Marks ve Engesl, 2008a: 34) ancak 'özgürlüğü', bütün insanlık için sağlayabilir. Bu, sahiplenme biçimlerinin bütün görüngülerinin yeniden gözden geçirilmesini de gerektirir: Aşk gibi.

Özdemir Nutku, 'Romeo ve Juliet' çevirisinin önsözünde, "dört yüz yıldan bu yana, parlaklığından bir şey yitirmeden günümüze gelen Shakespeare'in bu romantik tragedyası... aslında doğuda batıda, kuzeyde güneyde, birçok ülkenin halk öyküleri içinde yer alan, bilinen bir aşk temasını ele alır (Nutku, 2011: 5)" diyerek, öncelikle

işlenen temanın evrenselliğine dikkat çekmek ister. İlerleyen satırlarda ise eseri, “yüceltilmiş diline, romantik atmosferine karşı, insan ilişkilerini gerçekçi bir anlayışla ortaya çıkaran büyük bir sahne şiiri (2011: 10)” olarak nitelendirir. Nedir bu gerçekçi insan ilişkileri, diye bir soru sorulduğunda ise ‘*tipikleştirme*’ konusunun inceleme alanına girilir. Örneğin, aşk genel geçer evrensel bir tema olarak bilinir. Öznelleştirilerek daha somut hale getirildiğinde, bu tema, herhangi bir zaman ve mekânda iki insan arasında yaşanan duygusal bir ilişki haline gelir. Bu iki insan arasındaki aşk ilişkisi, o zaman ve mekânın toplumsal ilişkileri ile birlikte değerlendirildiğinde daha somut hale gelir: Bu bütün ile olan ilişkidir. Dolayısıyla iki insan arasındaki aşk, nesnel olan bu ilişki içinde bir anlam kazanabilir. Bu nesnel ilişkiler, öznel olanın üzerine bir kâbus gibi çökeceğinden, öznel olanların istekleri ile nesnel olanın zorunlulukları, trajik çatışmanın temelidir. Engels’in Ferdinand Lassalle’a yazdığı mektupta söylediği anlamda, trajik olan çelişki, tarihte zorunlu postulatı⁷⁴ ile onu pratikte gerçekleştirmenin olanaksızlığı (Marks, Engels ve Lenin, 2006: 73) olarak kendini gösterir. Böylece karakterler, çağının borazanı olmaktan çok, içinde devindikleri öyküleri aracılığıyla toplumsal ilişkileri yansıttıkları için tipikleşir.

Karakterlerin çağının borazanı haline gelmesi, içinde yaşadığı toplumsal bütün ile ilgili, kaba bir değerlendirme yapan yazarın, politik bir laf ebesi gibi davranmasından ileri gelir. Marks da bu anlamda karakterlerini, politik bir laf ebesi haline getirerek, toplumsal bütün ile ilişkisi dışında şekillendiren Lassalle’a, karakterlerini daha fazla ‘Shakespeareleştirmesini’ önerir (2006: 68). Örneğin Shakespeare de sözü edilen eserinde, aşk temasını işlerken, onu öncelikle öznelleştirir ve iki insan arasındaki bir ilişki olarak (Romeo ve Juliet arasındaki) gösterir; sonrasında ise bu ilişkiyi, toplumsal bütün içindeki yerini dikkate alarak daha da geliştirir. Bu nesnelleştirme sonrasında ki trajik çelişki, feodal ilişkilerin (nesnel bütünün) iki insanın masumane isteği karşısında yarattığı zorunluluklarla çatışması sonucu kendini gösterir. Karakterler, sözü edilen ilişkiler çerçevesinde somutlaştırılarak tipikleştirilmiş, bu sayede de Nutku’nun söylediği gibi insan ilişkileri gerçekçi bir nitelik kazanabilmiştir. Bu tipikleştirme öyle bir hal alır ki bir daha asla geriye gelmeyecek, bütüne ait gerçekliğin bilgisi, eseri özgünleştirerek ölümsüzleştirir (Marks, 2005: 269- 271).

⁷⁴ Postulat ya da konut, apaçık ve kanıtlanır olmamakla birlikte doğru diye benimsenen önerme, (Timuçin, 2004: 330) anlamına gelir.

Kendi denetimine aldığı ve kendi için tanımladığı bütün olgular ve kavramlar gibi aşk da burjuvazinin elinde de, bir meta haline gelir: Artı değer üretmediği ve öbürleri gibi belirsiz ve kontrol edilemez olduğu anda ilgi alanının dışına itilen bir meta. Dolayısıyla, artık onun için iyi ve güzel bir şey değildir ve bir günah ya da bir suç unsuru olarak kabul edilir. Bu yüzden de bir Alman askeri ile yaşadığı aşk, bir Fransız kız için sonsuza kadar unutulamayacak bir acı haline gelir. Ve bu anı, başka bir zamanda ve mekânda yeniden yaşanabilecekken, yine aynı nedenle yarım kalabilir. Çünkü burjuvazi, insanı sadece çalışma hayatının gerekli gördüğü uzmanlık alanları için uzuvlarına göre bölmekle kalmayıp, öbürü ile ilişkisini de geçilmez sınırlarla parçalara ayırır ve bu sınırları, yine kendisinin tanımladığı düşman öbürünün fethedilmesi gereken kalesi haline getirir. Böyle olunca de bir Fransız için Alman ya da Japon, gerekli görüldüğünde dost gerekli görüldüğünde düşman olabilir. İyi ya da güzel de her şey gibi bu dostluk ya da düşmanlık zamanlarına göre belirlenir. Ve o Fransız kız, ne büyük bir talihsizliktir ki burjuvazinin onun için bir Alman'ı düşman olarak tanımladığı bir zamanda ona âşık olarak, büyük bir günah ve suç işlemiştir⁷⁵. Onun gibi, daha birçokları birbirlerini düşman olarak gördükleri bir zamanda, dillerinin ve dinlerinin bütün olanakları birbirlerine düşman olarak kalmaları için kullanılırken, birbirlerine âşık olarak aynı suçu ve günahı işlemiş olabilir. Tıpkı esir kampından kaçtığı sırada, bir Alman sınır köyünde, saklanmak zorunda kalan Fransız teğmen ile Birinci Dünya savaşında kocasını kaybetmiş bir Alman kadının, dillerine ve dinlerine rağmen birbirine âşık olarak aynı suçu işlemesi gibi⁷⁶.

Aristoteles, tragedya ya da öykü ve karakterlerin nasıl işlenmesi gerektiği konusunda temel ve en eski kaynaklardan biri olan eseri 'Poetika' da, tragedyanın bir eylemin taklidi olduğunu ve bu eylemin, karakter ve düşünce açısından belli bir özellikte olması gereken kişilerce temsil edildiğini söyler (Aristoteles, 2006: 23). Dolayısıyla öykü, bir eylemin taklididir. Ancak eğer ozan, olan şeyi değil de tersine olabilir olan şeyi; yani olasılık ve zorunluluk yasalarına göre olanaklı şeyi anlatmakla görevli ise (2006: 30), olması gereken nasıl belirlenecektir? Ya da taklit edilen eylemin olması gereken ile

⁷⁵ Sözü edilen film, Alain Resnais'in yönetmenliğini yaptığı 1959 yapımı 'Hiroşima Sevgilim' (Hiroshima Mon Amour) filmidir. Fransız kız, Emmanuelle Riva; Alman askeri, Bernard Fresson; Japon erkeği, Eiji Okada.

⁷⁶ Sözü edilen film, Jean Renoir'ın yönetmenliğini yaptığı 1937 yapımı 'Büyük Aldanış' (La Grande Illusion- The Grand Illusion) filmidir. Teğmen Marechal, Jean Gabin; Alman köylü kadın, Dita Parlo.

bezenmesi gerekiyorsa, bu durumda karakterlerin istem yönleri ve ahlaki durumları (iyi ya da kötü) neye göre belirlenecektir? Aristoteles’e göre, bir kadın her ne kadar aşağı ya da bir köle her ne kadar değersiz olsa da iyi olabilir. İyinin olması gereken eyleme göre nitelendirildiği (2006: 42, 43) ve bu işin ozana bırakıldığı düşünülürse, bunun keyfi bir iş olup olmayacağı, sorusu akla gelecektir. Marks, “bir zenci bir zencidir. Ancak belirli koşullar altında bir köle haline gelir (Marx, 2008d: 37)” derken, bir anlamda keyfiliği belirleyen koşullara dikkat çekmektedir. Bu durumda, olması gerekenin tarifi ya da karakterlerin ahlakî durumları, bu koşulların keyfiliğine bırakılamayacak kadar önemliyse eğer, toplumsal bütünle ilişki kurmayan her türlü taklit, ya ‘kaba’ (nesnel ve tarafsız bir gözle resmedilen) bir gerçekçilik haline gelir ya da ideolojik olarak düzenlenen sahte bilincin yeniden üretimi olarak işlev görür.

Burada, gerçekçilik açısından Lukasc’ın üzerinde durduğu iki kavramın ve bu kavramlar arasındaki diyalektik etkileşimin ön plana çıktığı görülebilir. Sinema eleştirmeni Wayne, yazarın özellikle edebiyat eleştirilerinde sıkça başvurduğu bu kavramlarının, gerçekçiliğin diğer birçok biçimine uygulanabileceğini söylerken (Wayne, 2011: 51); ‘Politik Film’ kitabında bu kavramları, film eleştirilerinin temel çözümleme aracı haline getirir⁷⁷. Bu kavramlar, buraya kadar diyalektik yöntem ve gerçeklik kavramları ile örnekler üzerinden anlatılmaya çalışılan, *tipiklik* ve *bütünlüktür*. Bu kavramlardan *tipikliği*, Lukacs’ın sözleri ile tanımlamak gerekirse, bir tipi, bir dönemin en önemli toplumsal, ahlaki ve tinsel çelişkilerinin birbirine yakınlaşması ve etkileşmesinin yarattığı söylenebilir. Ona göre ancak, tipin yaratılması, tipik karakterlerin ve durumların keşfedilmesiyle toplumsal gelişmenin en anlamlı yönleri, sanat aracılığıyla ifade edilebilir. Böylece büyük zıt güçlerin birbirine yaklaştığı, düğüm noktaları ortaya konabilir (Lukacs, 1978’den aktaran Wayne, 2011, s. 51). Tipikliğin temel tamamlayıcısı; tipik karakterlerin ve durumların yaratılabilmesinin temel koşulu ise *bütünlüktür*. Marks’a göre somut bütünü oluşturan şey, o toplumun üretim ilişkileridir (Marks, 2007: 108, 109). Lukacs da, *bütünlüğü*, var olan üretim biçimi ve bu biçimin yürütülmesini sağlayan üretim ilişkilerini yansıtan küçük bir evren olarak nitelendirir (Lukacs, 1978’den aktaran Wayne, 2011, s. 54). Bu kavram için esas

⁷⁷ Bkz. Wayne, M. (2011). *Politik film: üçüncü sinemanın diyalektiği* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap. ss. 47- 56.

olan, büyük olanın küçük içinde ya da küçük evrenin herhangi bir sanat eserinin kendine özgü anlatım olanakları içinde yansıtılabilmesinin becerilmesidir.

Wayne, bir film içinde doğru kompozisyon stratejileriyle on dakikalık bir sekansta bile, toplumsal bütünlüğün küçük bir evreninin tasvir edilebileceğini söylerken (Wayne, 2011: 55) çok da haksız değildir. Öyleyse, bir film içinde olması gereken, karakterlerin, ait oldukları toplumsal sınıfları doğru bir şekilde temsil edebilmesidir. Bu da yaşanan ideolojik gerçekliğin üretim ilişkilerini ve sınıfsal çatışmalarını, bu gerçekliğin yansımalarına aldanmadan görerek, yansıtabilmeyle mümkün olabilir. Karakterler, sözü edilen üretim ilişkilerinin ortaya çıkardığı sınıfsal çatışmaların içinde gösterilirse eğer, bu ilişkilerin çelişkileri, açmazları, adaletsizlikleri ve geçiciliği yansıyabilir ve ancak böyle olursa eğer, gidenler ve gelecekler ile ilgili politik gerçeklik ortaya çıkabilir. İyi ve kötü ya da doğru ve yanlış, bu politik gerçekliğe göre takınılacak tutum sonrası, daha somut hale gelir. Karakterlerin tercihlerinin nedenleri, kendini daha açık bir şekilde gösterir. Dolayısıyla da kişinin kendi istekleri ile dış gerçeklik arasındaki diyalektik etkileşimin, karakterin şekillenmesinde etkili olduğu; kişinin çoğu zaman, sürekli değişen toplumsal ortam için bir anlam kazandığı görülür.

Lukacs'ın tipiklik ve bütünlük kavramlarını, yine Solanas'ın ve Gettino'nun yaptığı ve tutarlı olduğu söylenebilecek sınıflandırmaya bağlı kalarak, örnekler üzerinden tartışmakta yarar olabilir. Öncelikle daha önce de söz edildiği için, 'auteur' sinemadan, Vittoria De Sica'nın 'Bisiklet Hırsızları' ("Ladri di biciclette"- 1948) filmi, tipiklik ve bütünlük kavramlarının gerekliliklerini, yeni gerçekçilerin takındığı ve Visconti'nin eleştirdiği, nesnel tutumdan dolayı çok da yerine getirememesi ve bunun yol açtığı kısıtlılıkları göstermesi açısından, yerinde bir örnek olabilir. Bunun kısıtlılıklarını anlatmaya, öncelikle Wayne'nin şu sözleriyle başlamak gerekirse, öncelikle, film, işsizlik, yoksulluk ve açlık gibi yaşamın acımasız gerçeklikleriyle yakından ilgilenir (Wayne, 2011: 51). Ancak kullandığı yöntemin doğalcı sınırlamaları (2011: 51), filmin karakterlerinin; özellikle ana karakterinin, bu acımasızlıkları yaratan toplumsal güçlerden kopararak tasvir edilmesine neden olur ki bu da, çelişkileri yaratan toplumsal ilişkileri resmetmeyi zorlaştıracı bir işlev görür. Yaşamın yüzeysel ayrıntılarının kusursuz kaydı, sorunları yaratan süreçlerin görülmesine engel hale gelir (2011: 50). Ricci, işsizliği, iş bulmak için çabası, bisiklet alması, bisikletini çaldırması

ve onu araması sırasında -ki bu durumların her biri, birbiri yerine geçebilecek aynı duygusal tepkileri yaratan, küçük bir evreni asla yansıtamayan ve sadece onun çaresizliğini vurgulayan ayrıntılardır- onu acınası hale getiren oğlu ile ilişkisi dışında, hep yalnızdır. Onun gibilerden ve çevresindeki toplumsal güçlerden koparıldığı için (2011: 52), giriştiği mücadele ona özgü, bireysel ve sıradan bir hâl alır. Bu bireysel durum ve mücadele ise sınıfsal bir biçime dönüşmeye ve bilinçlenmeye yol açmadığı için de sonuçsuz kalır (2011: 52). Ve filmin sonunda oğul Bruno'nun babasına el sallayarak verdiği teselli, izleyici için acımasız gerçekliği, bir haz nesnesine dönüştürür. Benjamin'in Alman hareketindeki yeni nesnelcilik ile ilgili yaptığı eleştirirler, burada da geçerlidir.

Aynı zamanda, Roma'da gezinmeleri boyunca Ricci, karşılaştığı işsizlerle, işçi pazarıyla, rehincilerle, polisle, kiliseyle, sendikayla, hırsızlarla ve işçilerle çeşitli ilişkiler kursa da -ki bu ilişkiler bütün ile ilgili ipuçları verir- bunların anlık olduğunu ve içine düşülen durumu yaratan üretim ilişkilerini temsilcileri özelinde, sınıfsal olarak yansıtılamadığını görülür. Bütünlük kavramı, üretim ilişkilerinin, bir süreç halinde ve temsilleri özelinde gösterilmesini gerektirir (2011: 54). Bu temsili yaratan da, aslında, bu ilişkiler sürecidir. Tam anlamıyla kuramadığı bu ilişkiler nedeniyle film, bütünlük, tipiklik ve bu ikisi arasındaki diyalektik ilişki açısından kısıtlılıklara sahiptir. Böyle olunca da, eleştirel tavrının politik olarak sınırlı olduğu söylenebilir.

Bütünlük, tipiklik ve bunlar arasındaki diyalektik ilişki açısından, bir başka örnek olarak ise Hollywood yapımı ve dolayısıyla birinci sinemayı temsil edeceği için, 'Amistad' (Steven Spielberg- 1997) filmi verilebilir. Film, on dokuzuncu yüzyılda geçmektedir ve Amerika'ya köle olarak götürülürken, nakledildikleri gemiyi, mürettebatı öldürerek ele geçiren ama sonunda yine Amerika'ya götürülmekten kurtulamayarak 'suçları' nedeniyle yargılanan 'zencilerin' ve onları kurtarmaya çalışan, güneylilerin mücadelesinin hikâyesidir. Filmin, köleliğe karşı bir mücadele gibi görüldüğü için eleştirel bir içeriğe sahip olduğu ve bu anlamda, değerli bir film olduğu düşünülebilir. Bu, bir anlamda doğru da olabilir. Wayne'nin söylediği gibi, filmin köleciliğin tüm vahşiliğini gözler önüne sermesi önemli bir girişimdir (2011: 79). Ancak filmdeki mücadelenin, aslında bu köleliği yaratan ideolojik gerçekliğin yeniden üretimine hizmet ettiğini söylemek daha gerçekçi bir yaklaşım olur. Çünkü film, bu mücadeleyi tamamen,

var olan ideolojik gerçeğin bir yansıması haline getirerek kölelerin kurtuluşunu, bir insan hakları sorununa dönüştürür. Eğer ötekinin yaşam hakkına saygı duyulursa, bireylerin aldırılmazlığı ve kayıtsızlığı ortadan kalkarsa; kısaca, insanların köle olmaması gerektiği, bireylerce anlaşılırsa, köleler ‘özgür’ olabilir (2011: 79, 80). Dolayısıyla filmde köleliğe özgürlük, bireysel bir anlayış sorununa indirgenir.

Marks’ın “bir zenci bir zencidir. Ancak belirli koşullar altında bir köle haline gelir (Marx, 2008d: 37)” derken, söylediği ise bunların tam tersidir. Köleliği ortaya çıkaran, belirli bir üretim biçimi ve onu sürdüren üretim ilişkileridir. Dolayısıyla, belirli bir zaman ve mekânda özgürlük, ancak bu ilişkilerin ortadan kaldırılması ile mümkün olabilir. Film, bunu görmezden gelerek, bu durumu yansıtacak tipik karakterler ve küçük bir evreni resmetmek yerine, tarihsel değişimi, burjuva liberal değerleri açısından ele alır ve köleliğin kaldırılışını, bireysel bir öyküye dönüştürür (Wayne, 2011: 81). Bu öyküde sözü edilen, burjuvazinin soyut özgür bireyidir. Yapılması gereken ise, köleliği yaratan ilişkiler ya da “uzlaşmaz sınıf karşıtlıklarına dayanan toplumsal ilişkiler (Marks, 2007: 97)” içinde bireyin özgürlüğünü tartışılır hale getirmektir. Ancak filmde, hiçbir suçu olmayan kölelerin, kendi yaşam haklarını ihlal edenlere karşı verdikleri haklı mücadele bireysel öyküler üzerinden anlatılırken, köleler baştan suçlu gibi gösterilerek suçların bağışlanması Amerika’nın büyük idealistlerinin eline bırakılır ki bu da bireyler üzerinden öyküleştirilmiştir. Ve filmin sonunda edinilen izlenim, bireysel mücadeleler kazanıldığında, toplumsal düzenin bir cennet haline geleceğidir (Wayne, 2011:81). Tipik karakterleri, onların şekillenmesinde etkili üretim ilişkilerinin içinde resmetmeyi başaramaması -ki bu yönetmen açısından, ideolojik bir tercihtir- filmi toplumsal eleştiri ve politik tutum açısından yetersiz hale getirir.

Bernardo Bertolucci’nin ‘1900’ (“Novecento”-1976) ve Alan Parker’ın ‘Evita’ (1996) filmlerinin ise, tipiklik ve bütünlük açısından başarı gösterebilmiş örnekler olduğu söylenebilir. ‘1900’ filmi, Hollywood yapımı ve dağıtımı çerçevesinde yapılan bir filmidir ve film, Bertolucci’nin sözleri ile Cannes’daki gösterimi sırasında yapımcılarını şoka sokan bir içeriğe sahiptir (Bertolucci, 1983: 141). Filmin, sınıf savaşının çelişkilerini, bu savaşın küçük bir evrenini yaratarak ve tipik karakterler yoluyla; sinema diliyle söylersek, doğru kompozisyon stratejilerini kullanarak, küçücük zaman dilimlerinde bile, resmetmeyi becerebildiği görülür. 1900’lerin başında, Kuzey

İtalya'nın taşra bölgesi Emilia Romagna'daki aristokrat bir çiftlikte, yaşanan kapitalistçe dönüşümü, sınıf savaşı çerçevesinde anlatan bu film, toprağa aşkla bağlı eski 'soyluluğun', kilise ile örgensel bağı; bu soyluluğa yine aşkla bağlı görece özerk yaşayan serflerin ve köylülerin, feodalitenin tarımda makineleşme sonucu dönüşmesi ile (kapitalistleşmesi) yaşadığı boşluğu ve bu boşluğun çelişkilerinin zamanla yol açtığı sınıfsal bilinçlenmeyi ve çatışmayı, iki çocuk ve onların aileleri üzerinden tipikleştirerek anlatır.

Çiftlikteki bir tarım işçisinin 'gayrimeşru' çocuğu Olmo Dalco ile toprak sahibi olan zengin ailenin mirasçısı Alfredo Berlinghieri arasında önceleri yaşanan dostluğun zamanla, üretim ilişkilerinin zorlamaları ile düşmanlığa dönüşmesi, Lukacs'ın sözünü ettiği üretim ilişkilerinin bir süreç halinde gösterilmesine yerinde bir örnektir. Dönüşen serflik, İtalya gibi sanayileşmesini çok sonra tamamlayan ülkelerde kapitalistleşirken, makineleşme ile birlikte de giderek daha da fakirleşen tarım işçilerinin daha da fazla sömürülmesi ve bu sömürü karşısında herhangi bir eyleme geçmemesi için de faşistleşmiştir. Bu açıdan bakıldığında, savaş sonrası -ki bu savaş sözü edilen dönüşüme hizmet etmiştir- Alfredo'nun faşist bir adam haline gelmesi, onun sınıfsal konumuyla yakından ilgilidir. Ayrıca Alfredo'nun kız kardeşi, tıpkı dedesinin kız kardeşi gibi rahibedir. Bu geleneksel ilişki, üretim biçiminin egemenlerinin dinle ilişkisini gösterirken, komün halinde yaşayan Olmo'nun tarım işçilerinden oluşan ailesinin dine karşı tutumu, sınıfsal konumları ve yaşayışları gereği oldukça gerçekçidir. Çünkü onlar için dua eden değil, ailesini beslemek için çalışacak ve çalışacak insan için doğuracak insan gereklidir. Bütün bunlar, filmin, toplumsal ilişkilerin çelişkilerini resmederken eleştirel bir tavır takınmasına sağlarken; bu çelişkileri yaratan ilişkilerin nasıl son bulacağı ile ilgili sınıfsal tavrı ve aynı zamanda, bu tavrı sergilediği ortam açısından politik hale gelmesini beraberinde getirir.

Evita filmi Lukacs'ın tipiklik ve bütünlük kavramlarının sadece klasik edebiyat örnekleri için değil, yeni anlatım yöntemleri için de hâlâ geçerli olduğunu göstermesi açısından yerinde bir örnektir. Bu örnek, bu yönüyle de, Brecht'in Lukacs'a karşı yönelttiği eleştirilere yanıt olabilecek nitelikte özellikler içerir. Dolayısıyla da film, edebiyat eleştirileri içinde klasik roman biçimine dayanılarak oluşturulan kimi ölçütlerin, geçerliliğini koruduğunu gösterdiği için de Brecht'in Lukacs'a yönelttiği

eleştirilerin kısıtlılıkları ile ilgili işe yarar ipuçları verirken; aynı zamanda da, Lukacs'ın eleştiri ölçütlerinin günlük kalem kavgalarının ötesinde ve evrensel nitelikte olduğunu gösterir.

Brecht'e göre, Lukacs'ın gerçekliğe uzak düştüğünü sezmek mümkün değildir. Burjuva romanının burjuvazi henüz ilerici bir sınıftan eriştiği yüksek düzeyden düşüş sürecini araştıran Lukacs, hiç değilse biçimsel olarak gerçekçi bir tarzda yazdıkları sürece, çağdaş romancılara karşı yumuşak da olsa, onların klasik romanlardaki gerçekçiliğe eşit derinlikte, genişlikte ve ataklıkta bir gerçekçiliği içermediğini düşünür. Bunları düşünmekte de çok haksız değildir. Ancak yaşanan koşullarda Lukacs'ın önerileri, uygulanabilirliğini yitirmiştir. Yazarın eski kalıplara bağlı kalarak, sanatıyla zengin bir ruh hali yaratıp, olayları yavaş bir anlatıyla dizginlediği ve bireyi sahnenin merkezine koyduğu, burjuvaziye ait klasik roman biçiminin kullanımı, artık yaşanan yeni toplumsal koşullarda mümkün değildir. Bunu, yeni yükselen sınıf göstermektedir (Brecht, 1985: 95, 96).

Bu eleştirilerin doğru olduğu noktalar yok değil. Özellikle, işçi sınıfının Rusya'da iktidara gelişi sonrası Avrupa'da yaşanan çalkantının Brecht'i heyecanlandırıyor olması ve bu çalkantıda işçi sınıfının mücadelesine ivedi katkı sağlayacak bütün yolların sanat adına kullanılmak istenmesi, Brecht'in Lukacs'a karşı eleştirilerine zemin hazırlamış olabilir. Brecht, Lukacs eleştirilerini kaleme aldığı makalesinde, işçi sınıfı ile birlikte gerçekleştirdikleri kolektif çalışmalarından söz ederken, bu heyecanını da gösterir (1985: 112- 115). Ancak, burada işçi sınıfının ivedi iktidarı adına Brecht'in aşırı sabırsız davrandığını ve Avrupa'daki çalkantının er ya da geç durularak, burjuvazinin iktidarını pekiştirebileceğini görememesinin onu yanıltmış olabileceğini söylemek gerekir (İşçilerin kültürel olgunluğa henüz erişmemiş olmaları nedeniyle). Kuşkusuz, toplumsal özün hızla değiştiği çalkantı dönemlerinde, bu dönemlerin özelliklerine uygun bir biçim arayışını, suçlamak mümkün değildir. Bu açıdan gerçekçiliğin, Brecht'in söylediği gibi, toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek, egemen bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek, insan toplumunu sıkıştıran güçlüklerle karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak, gelişme ögesini vurgulamak, somut olanı ve soyutlama yapmayı mümkün kılmak olarak tanımlanması doğru olabilir (1985: 111). Ve gerçekçiliğin, belirli bir anlatım biçimine özgü olduğunu söylemek de,

gerçekliğin anlatımını sınırlandırabilir (1985: 110). Ama Lukacs'ın belirli bir anlatım biçimine, klasik romanın gerçekçiliğine dayanarak oluşturduğu tipiklik ve bütünlük gibi kimi anlatı ölçütlerinin, Brecht'in yaptığı gerçekçilik tanımı ile uyuşmadığını söylemek ise tamamen yanlış olur. Ayrıca, Brecht'in aynı makalede, ivedi koşullara uygun biçimsel yenilikleri tartışırken, öz-biçem uyumuna verdiği önem düşünüldüğünde, Lukacs ile neredeyse örtüşükleri de söylenebilir⁷⁸. Brecht'e göre "araçlar, hizmet ettikleri amaca göre sorgulanabilir (1985: 112)". Bu örtüşme, Lukacs'ın 'Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı' kitabında söylediği gibi, Brecht'in zamanla klasik anlatım biçimine yönelik eleştirilerindeki kısıtlılıklarını anlayarak, bu biçime uygun ürettiği eserler düşünülürse daha anlaşılır hale gelecektir (Lukacs, 2000: 97- 100). Lukacs, Brecht'in olgunluk döneminde, insanları, yaşamlarının karmaşıklığını göz önüne seren bir tipolojiyle ve çevrelerindeki güçlerle boğuşan canlı kişiler olarak yaratmayı amaçlayan tiyatro anlayışına döndüğü için, (en büyük) gerçekçi bir oyun yazarı olmayı başarabildiğine de dikkat çekmektedir (2000, 100).

Tekrar söylemek gerekirse, Brecht'in eleştirilerinin birçoğu, ivedi koşullar altında ortaya çıkan sabırsız bir tavrın ürünleridir. 1917 sonrası, Avrupa'da işçi sınıfını heyecanlandıran ivedi koşullar, Stalin'in sekter uygulamalarının da yardımıyla, burjuvazinin iktidarının pekişmesi ile birlikte şimdilik ortadan kalkması, Lukacs'ın söylediklerinde ne kadar haklı olduğunu da gösterir: Bütünle ilişki ve sınıf bilinci. Bu kültürel bir gelişim sürecidir ve ivedi koşullarda ortaya konan eserler (Örneğin Ayzenştayn'ın Potemkin Zırhlısı, Ekim vb. filmleri) bu süreci hızlandırırsa da, gelişmeler, bunun uzun bir süreç olduğunu, sınıf bilinci adına, çelişkilerin resmedilmesinde hâla Lukacs'ın sözünü ettiği ölçütlere sahip eserlere ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Sinema özelinde bu tür eserlere rastlamak da mümkündür⁷⁹.

'Evita'nın anlatım özellikleri de, onu, Lukacs ile Brecht'i uygulamada birleştiren ve Brecht'in eleştirilerindeki kısıtlılıklarını gösteren bir film haline getirir. Bu film,

⁷⁸ Brecht'in aynı makalede sözünü ettiği modern yeni anlatım yollarının, aksaklıklarına da değinerek (Brecht, 1985: 97- 104), bunları bu anlatım biçimlerine özgü, gerçekçilikten uzaklaştıran kısıtlılıklar olarak değerlendirmesi ile Lukacs'ın Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı' kitabında yenilikçi edebiyatın biçimsel denemelerinin öze ilişkin kaygılara cevap veremez oluşunu söylemesi hemen hemen aynı şeylerdir.

⁷⁹ Bkz. Visconti filmleri.

gerçekçiliğin eskiye ait biçimleri ile Brecht'in vurguladığı ivedi koşullara özgü anlatım özelliklerini biraya getirerek, Benjamin'in söylediği işlevsel bir dönüşümden geçirir. Ve bu dönüşüm, yine Benjamin'in sözleri ile yeni araçların sosyalizm adına değiştirilerek kullanıldığı bir yöntemi içerir (Benjamin, 1984: 22, 23). 'Evita' müzikal türe ait bir filmidir. Bu anlamda ilk olarak egemen sinemaya (birinci sinema) özgü bir türdür. İkincisi, film, ünlü yıldızları (Madonna, Evita rolünde ve Antonio Banderas-Anlatıcı, Che rolünde) kullanarak, birinci sinemaya özgü anlatım özelliklerinden yararlanır ve onları dönüştürür. Üçüncü olarak da film, birinci sinemanın 'Amistad' filmi örneğinde de söylendiği gibi, toplumsal ve tarihsel sorunları bireysel davalara ve çözümlere indirgemek yerine, Arjantin ve Peronizm ile ilgili sorunu koral ve kolektif bir sorun haline getirir. Ve son olarak, film kullandığı almaşık kurgu ve yabancılaşmaya açık, sinemadaki izleyiciye seslenen oyunculuk gibi Brechtien yöntemlerle, sınıf çatışmasını bir araya getirir ve bunu yaparken, tarihsel bütünlüğe ve tipikliğe başvurduğu görülür. Böylece, izleyicinin ünlü oyuncularla özdeşleşmesine engel olunarak, dikkatlerinin sınıf çatışmasına çekilmesi sağlanır. Burada, Che rolünde Antonio Banderas'ın sınıfsal tutumu ile söylenen şarkılara eşlik etmesinin yanı sıra, izleyicilere yönelik, onların filme düşünerek katılımını sağlamayı amaçlayan soruları ilgi çekicidir. Ayrıca Polo oyunundan, orduya, kabineye, Peron ve Eva'ya, sendikalara ve yeniden burjuvaziye yönelen sahneleri ve bu sahneler arası zamansal ve mekânsal sürekliliği sağlayan dinamik kurgu geçişleri ile film, kolektif güçleri ulusal bir çatışma evreni içinde gösterir. Ordu ve burjuvazi, kolektif mizansen içinde oldukça durağan ve genellikle otururken gösterilir ki bu, onların katı sınıfsal konumlar ve ilişkileri açısından oldukça etkili bir düzenlemedir (Wayne, 2011: 164- 170). Bütün bu özellikleri ile 'Evita', öncelikle bütünlük ve tipiklik kavramı ile bunlar arasındaki diyalektik etkileşimin, gerçekliğin her koşulunda işe yarar ölçütler olduğunu gösterir. Ve ikinci olarak ise, Arjantin'e özgü bir gerçekliği, birinci sinemanın içinde ve onun araçları ile anlatarak, eleştirel ve politik olunabileceği ile ilgili ve sanatın yeri açısından umut dolu bir havanın oluşmasında etkili bir film haline gelir.

Althusser'in yaşayan felsefe (Althusser, 2004: 85) olarak nitelendirdiği Marks'ın yöntemi, toplumsal bütün ile günlük yavan olayların bile bir arada etkileşim içinde ele alınmasını sağlarken, aslında bütün keyfiliklerin önüne geçme niyetindedir. Böyle olunca, bu yöntem, sinemada da işe yarayarak herhangi bir zaman ya da mekânda

yaşanan sömürüyü, o sömürüyü şekillendiren sınıfsal ilişkileri, tipiklik ve bütünlük ölçütleri ile ve diyalektiğin bakış açısıyla gözler önüne sererek somutlaştırıp, görünmez çelişkileri görünür hale getirir. Ve bu yöntem eleştirmenin elinde, pratiğin alanında gerçekleşen mücadelede, bir bilinçli edim olarak iş görebilir. Çünkü, Marks'ın söylediği gibi bu yöntem, aynı zamanda ve sonuçta, insanları kendi dramlarının hem yazarları hem de oyuncularını haline getirmekten başka bir şey değildir (Marks, 2007: 114).

3.1.4. İdeoloji ve yanlış bilinç çerçevesinde yazar ya da yönetmen

Lukacs, Romain Roland, Thomas Mann ve Heinrich Mann gibi modern edebiyatın temsilcilerini, hem sanat açısından hem de entelektüel ve politik açıdan şimdiye kadar, bu güç ve sabır isteyen işi başarabilen gerçekçi sanatçılar olarak nitelendirir (Lukacs, 1985: 47). Daha önce de söz edildiği üzere, sanatın, alt yapının bütün koşullandırmalarına ya da meta üretim sürecinin düşünme biçiminin her türlü baskısına rağmen sanatsal, entelektüel ve politik bir güç haline gelebilmesi, gerçekliğe bağlı kalabilmesi ile mümkündür. Gerçekçilik ise meta üretim sürecinin ve ilişkilerinin, bütün çelişkileri ile diyalektik bir etkileşim içinde görülebilmesidir: Tipik karakterlerin ve bütünü temsil eden küçük bir evrenin yaratılabilmesi. Bu, edebiyatta olduğu gibi sinemada da çok kolay bir iş değildir. Kuşkusuz sözü edilen sürecin düşünme biçiminin etkisine rağmen, gerçekliğe bağlı kalma isteği ve onu yansıtma amacı önemli bir başlangıç olarak görülmelidir. Bu istek ve amaç, gerçekleştirilmesi oldukça zor da olsa, eserin içeriği ya da özü ile eser yaratılırken, o sanat alanına özgü özelliklerin, doğru bir yöntemle bir araya getirebilmesiyle ya da eserin biçiminin örtüşmesiyle gerçekleştirilebilir. Ancak gerçekliğe bağlı kalınsa da, kullanılan yöntem, gerçekliğin çelişkilerinin resmedilmesinin ve tarihsel gelişmeyi okuyabilen doğru bir politik tavır alınabilmesinin önünde engel de olabilir. Dolayısıyla yaratılan biçim, gerçekliğin resmedilmesinde çeşitli kısıtlılıkların ortaya çıkmasına yol açabilir. Bu iki durum da kabul edilebilir. Örneğin, yeni gerçekçilik üzerine yapılan tartışmalarda daha önce de değinildiği gibi, 'Bisiklet Hırsızları' gibi filmler, kullandığı doğalcı ve nesnel olduğu iddia edilen yöntemden dolayı, çelişkileri resmetse de o çelişkilerin kaynağını göstermede yetersiz kalabilmektedir. Buna karşı, Visconti'nin filmlerinin, kullanılan anlatım biçimi gereği, yeni gerçekçiliğin kimi kısıtlılıklarını aşabildiği ve politik bir eleştiri haline gelebildiği kolaylıkla söylenebilir.

Kabul edilemez olan ise meta üretim sürecinin düşünme biçiminin ya da ideolojisinin çelişkileri keşfedilse de değişmez bir gerçeklik olarak algılanıp, bir karabasan gibi yazarın/yönetmenin üzerine çökmesi ya da meta üretim sürecini, bütün çelişkilerine rağmen bireylerin mutluluğu ve toplumun zenginliği için vazgeçilemez olanaklar sağlayan mükemmel bir sistem olarak görülmesi durumunda, ortaya çıkan eserlerdir. Kabul edilemez olsa da, bu tür eserlerin yaratılmasında etkin olan ideolojik gerçekliğin üzerinde durulması gereklidir. Çünkü bu eserlere ait biçimin, hangi özden beslendiği de önemlidir. Bu tür eserleri incelememek, gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmayı başaramamış olsalar da bu başarısızlığın nedenlerini görmezden gelmek, gerçekliği yansıtabilmeyi başarmış eserleri anlamaya da engel olabilir.

Bu tür bir yanılaşa düşmemenin koşullarından biri de, yazarın/yönetmenin ideolojisi ile onun amacı ve onun dünya görüşü arasındaki ilişkiyi, katı kategorilere sığınmadan tekrar tekrar incelemektir. İdeolojinin, insanın iradesine daha sert karşı koyan nesnel ekonomik yasaların aksine, zaman zaman daha esnek olduğu düşünülürse gerçekliği yansıtırma amacı taşıyan ve bu gerçekliğin toplumsal çelişkilerini göstermeye çalışan her çaba, Marksist olsun ya da olmasın, toplumcu bir dünya için önemli bir işlev görebilir. Dolayısıyla da öznenin kendi iradesi ile hareket edebilmesini, onun dış dünya ile arasında kurduğu dolaysız diyalektik ilişkinin varlığına, öznenin sürekli değişen ve kendini etkileyen bu bütünü görebilme becerisine bağlayan Marksist kuram açısından bu yeniden inceleme, sinema eleştirisi için de oldukça verimli olabilir.

Zaman zaman ideolojik olarak karşıt kutupta konumlanmış yazarların yaşam biçimleri ve bu biçimlere bağlı şekillenen ideolojik tavırlarına rağmen, derinde bu tavırla çelişen bir dünya görüşünü desteklemeleri, karmaşık bir tablo ortaya çıkarıyor olabilir. Faşizme ya da nükleer savaşa karşı 'barış hareketi' içinde, soğuk savaşın iki kutbunun yan yana gelebilmesi buna iyi bir örnektir. Kapitalizm ile sosyalizm arasındaki çekişme, burjuva ideolojisini benimseyenlerin, Marksistlerin, dinsizlerin ya da farklı dinlere inananların, zaman zaman bu gibi hareketlerin içinde işbirliği yapmalarına engel oluşturmamıştır. İnsan çabasının ister tek başına ister yığın halinde tarihsel olayları etkileyebileceğine yürekten inanmayan birinin, barış için çalışması oldukça ilginçtir. Aynı zamanda, savaşın kaçınılmazlığına ve nükleer savaş yüzünden uygarlığın yıkılacağına inanmak da felsefi kaderciliğin ürünüdür. Oysa bu kimseler, bütün olanlar karşısında tıpkı tarihsel

materyalistler gibi kendilerine bir sorumluluk düştüğüne inanmakta ve bu sorumluluğu, tıpkı materyalistler gibi kendi ideolojileriyle açıklayabilmektedir (Lukacs, 2000: 16-19). İdeolojinin bu esnekliği yine de nesnel ekonomik zorunluluklar ve bu zorunluluklara karşı gösterilen tepkiler çerçevesinde okunduğunda anlamlı hale gelebilir. Yaşanılan savaşlar, bu savaşlara neden olan ya da bu savaşların sonucunda ortaya çıkan ve aslında temel olarak, sınırsız sermaye birikimi güdüsü ile hareket eden bireylerin rekabetine dayanan ekonomik düzenin yarattığı bunalımlar, bu insancı başkaldırının temel ortak ideolojisidir (2000: 18, 19). Bu bunalımları yaratan ve bu bunalımların yarattığı süreç, ilişkiler ve çelişkiler, yazarları ister istemez kendisine çekecektir (2000: 25). Çünkü eğer Aristoteles'in söylediği gibi insan politik bir varlıksa, yazar da içine düştüğü toplumsal çevrenin ürünüdür ve onunla diyalektik bir ilişki içindedir (2000: 23, 35, 36). Ama yine de bu diyalektik ilişki, nesnel ekonomik yasaların dayatmalarına karşı, bu dayatmaları anlamayan yazarın kendi gizliliğinde ısrar etmesine neden olabilir. İlerleyen satırlarda bu noktaya tekrar dönülecektir; ancak öncelikle, yazarın da toplumsal bir varlık olduğu görüşüne bağlı olarak, kuramsal alanda farklı iki ideolojinin (kapitalizm ve sosyalizm) (2000: 16, 17), ortak bir toplumsal tutum çevresinde bir araya gelmesinin kaçınılmaz olduğunun söylenmesi gerekir. Ve bu toplumsal tutum, doğru ya da gerçek bilinç olduğu için doğal olarak, sömürülen ya da ilerici sınıfın ideolojisi ile örtüşür. Bu öze bağlılık, doğru bilinç ve ideoloji anlamında soyut bir örtüşmedir ve uygulamadaki karşılığı, ancak bu amacın eserde başarıya ulaşıp ulaşmadığının ölçüsü olabilir (2000: 17, 18). Dolayısıyla biçem eleştirinin, bu öze bağlılık çerçevesinde yapılmasını gerekli hale gelirken; sözü edilen öze bağlı amacın eserde gerçekleşip gerçekleşmediği de bu biçem eleştiri ile ortaya çıkabilir. Lukacs'ın da söylediği gibi, eleştirmeni "ilgilendiren elbette eserle gerçekleşen amaçtır" ve "bunun yazarın bilinçli amacıyla örtüşmesi gerekmez (2000: 23)". Çünkü yazar, sözü edilen toplumsal öze bağlı iken, ait olduğu sınıfın üretim ilişkileri nedeniyle bu özü yansıtmayı başaramayabilir. Ve hatta bu özü yaratan gerçekliğin çelişkilerini, bu çelişkilerin yarattığı kaosu içinden çıkılmaz ve değişmez, sonsuz bir bunalım olarak gösterebilir. Ya da tam tersi, yazar kendi varoluş koşullarına rağmen, bütünün çelişkilerini yansıtmayı başarabilir. Bu iki olasılığı da nedenleriyle ortaya koymak; örneğin yazarın içine düştüğü bunalımı onun içsel gizliliği ile ya da bu gizliliği, nesnel gerçekliğin gizliliği ile ilişki içinde açıklamak toplumcu bir yaşam ve gelecek için de gereklidir.

Eğer, iki farklı kutbu bir araya getiren ortak dünya görüşü, doğru bilinç ya da ideoloji, eserde yansımıyor ve yazarın güttüğü amaç gerçekleşmiyorsa bunu nedeni, burjuva yazarının yanlış bilincidir. Doğaldır ki burada ideoloji kavramı ile ilgili bir kafa karışıklığı varmış gibi bir algı ortaya çıkıyor olabilir: Burjuva ideolojisi ve sömürülen emekçi sınıfın ideolojisi gibi iki farklı ideoloji ve bu ideolojilerden sadece birinin doğru ya da gerçek bilinç olması gibi. Bunların hangisinin gerici ya da hangisinin ilerici olduğu, hangisinin doğru ya da gerçek bilinç ya da hangisinin sahte bilinç haline geldiği ve hatta zaman zaman aralarındaki geçişin nasıl bu kadar esnek olabildiği soruları ile karşı karşıya kalınabilir. Örneğin, emekçilerin faşizmi desteklemesi ve küçük birer burjuva olabileceğini düşünmeleri; bunun karşısında, burjuva aydınlarının faşizme karşı mücadele vererek, sömürünün insanlık dışı hallerine karşı tavır alabilmeleri. Ya da burjuva aydınlarının faşizme ve sömürünün insanlık dışı hallerine karşı tavır alabilmesine karşı, bunun dural bir gerçeklik, insanlığın değişmez yazgısı olarak görmeleri (2000, 16, 17) (Bu durum eserin biçiminde kaçınılmaz olarak görülecektir).

Aynı toplumsal özden beslenmelerine rağmen yenilikçi ve hatta zaman zaman, gerçekçi edebiyatın (özellikle toplumsal gerçekçiliğin) biçimsel bir şematizmin içine düşmesi, sözü edilen bu ideolojik esneklikle ilişkilidir. Kafa karışıklığına neden olan görünürdeki ideolojik esnekliğine dair bu sorulara kısaca şu şekilde cevap verilebilir: Birinci örnekteki emekçiler için kendi gerçekliklerine, kendilerini var eden toplumsal koşullara ve bu koşulların dayatmaları ile mücadele etmelerini kolaylaştıracak çıkarlarına yabancılaşmış oldukları için, sahte ya da yanlış bilinç içinde oldukları söylenebilir. Buna karşın, bir önceki başlıkta uzun uzun anlatıldığı üzere, burjuva yazarlarının, ideolojilerinin, Adorno'nun söylediği gibi artık kendi çıkarlarının ve bu çıkarları gerçekleştirme yöntemlerinin sınırına dayandığını (Adorno, 2006: 110) görüp, tarihsel değişimi okuyup bu değişimi engelleyen üretim biçimlerinin çelişkileri ile yüzleşmeleri ise gerçek ya da doğru bilinçtir. Bu durumda burjuva aydınlarının ya da yazarlarının kendi çıkarlarına yabancılaşması söz konusu değildir. Burjuva aydını ancak, bütün insanlığın kurtuluşunu simgeleyen emekçi sınıfın çıkarlarını ve bu çıkarlara dayalı ideolojisini benimseyerek tarihsel gelişimin materyalist doğasını görebilir. Ancak burjuvazi, bütüne ait bilgiyi anlamamakta ve kendi düşünme biçimlerinin, çıkarlarını gerçekleştirme yetisini yitirdiğini görmekte diretirse eğer, bu durum ideolojik olarak yanlış ve sahte bir bilinç işlevi görür.

Emekçi sınıfın ideolojisine ait bilgi, bütüne ait bir bilgi olduğu için doğru ya da gerçek; buna karşı, burjuva ideolojisine ait bilgi de, bu bütünü görmeyen, onu parçalayan ve hatta parçaladığı için de onun bilgisini edinemeyen; bu yüzden de kendi çıkarlarını gerçekleştirme gücünü bile yitirmiş bir bilgidir. Doğal olarak da bu ideoloji, gerçekliği yansıtamayan sahte ya da yanlış bir bilinç olarak nitelendirilir⁸⁰. Ve Marksist kuram, epistemolojik olarak, bu sahteliğin ya da yanlışlığın eleştirisi üzerine şekillendirilmiştir. Bu açıdan ideoloji, egemen sınıfın kendi egemenliğini, sürekli yeniden üretmek üzere yaydığı ve eleştirilerek, epistemolojik olarak yanlışlanması gereken bir düşünce biçimi olarak tanımlanabilir. Özellikle ‘Alman İdeolojisi (Feurbach)’ kitabında, ideoloji ile ilgili doğrudan söz söylenen bazı paragraflardan hareketle; bu paragrafların kitabın bütünü içindeki yeri ve hatta kuramcılarının öbür metinleri, tamamen görmezden gelinerek yapılan bu yorum, doğru da olabilir. Ancak meta üretim süreci ile ilişkilendirilmedikçe bu yorum, eksiktir.

Burjuvazi, sınırsız sermaye birikimi güdüsü ile meta üretim sürecinin kusursuz işlemesi amacıyla özneyi, fiziki ve toplumsal gerçekliği (nesneyi) ve özne ile nesne arasındaki dolaysız diyalektik ilişkiyi parçalayarak örgensel olmayan bir şekilde tekrar bir araya getirir. Doğal olarak özne, parçalanarak yine parçalanmış nesnenin içine, uzmanlık alanlarına (sadece bedeni yeteneklerine göre değil, zihinsel olarak da) göre yerleştirildiği için, bütünü görme yetisini yitirir ve toplumsal olarak işlevsiz hale getirilir. Kendi çıkarlarını göremeyeceği için içine sokuşturulduğu sahte gerçekliğin büyümesine kapılıp kendi uzmanlık alanının bilinciyle yaşamını sürdürür. Yaptığı işin ya da ona uygun uzmanlık alanının bilgisisiyle yetinir, bu bilgiyi bütüne ait tek bilgi olarak görür. Bu sahte ya da yanlış bilinç, burjuvazinin çıkarlarına uygun ve burjuvaziye ait bir düşünme biçimi olduğu için onun ideolojisinin gerekliliğine uyma olarak da görülebilir⁸¹. Ama bütüne ait bu parçalı bilgi, emekçi için kendi ideolojisinin çıkarlarına yabancılaşmış bir bilgidir. Marks ve Engels de bu ideolojik yabancılaşmayı, ‘camera obscura’ terimi ile ilişkilendirir (Marx ve Engels, 2008b: 45). Bu terim, karanlık

⁸⁰ ‘Yanlış Bilinç’ kavramını ilk kez Engels, F. Mehring’e yazdığı ve 14 Temmuz 1893 yılında Londra’dan Berlin’e yolladığı mektupta kullanır. Bu kullanımın Marks’ın ölümünden sonra olması, ideoloji kavramına yeni bir bakış açısı olarak yorumlansa da, aslında onun meta üretim süreci ile ilgili söyledikleriyle ilişkilendirildiğinde, bu yorumun gereksiz ve saptırmaya yönelik bir tartışmadan öteye geçemeyeceği anlaşılabilir. Bkz. Marx, K ve Engels, F. (1996). *Seçme mektuplar 1844-1895* (Çev. A. Bilgi). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

⁸¹ Yanlış ya da sahte bilincin meta üretim süreci ile ilişkisi, ‘Diyalektik ve sınıf savaşı temelinde tipiklik ve bütünlük’ başlığı altında tartışılmıştır. Bkz. ss. 71- 96.

kutunun optik ‘yanılsama’ özelliğinden hareketle emekçilerin kendi maddi yaşam koşullarının gerektirdiği bütüne ait bilgiyi göremeyip kendi çıkarına olan bu bilgi yerine, bütünün parçalanmış bilgisini gerçek olarak algılamasına bir göndermedir (Barrett, 2004: 14). Dolayısıyla emekçi bu durumda, burjuvazinin çıkarlarının gereklilikleriyle örtüşen bir bilgi ile kendi bilincini şekillendirir.

Emekçilerin yapıp ettiklerinin ve bu yapıp ettiklerine bağlı şekillenen ilişkilerinin yarattığı tutsaklığın gerçekliği yerine, bu tutsaklığı görmeyi engelleyen parçalanmış bütüne ait bilgi ya da burjuvazinin düşünme biçimi ve yöntemine ait bu bilgi, gerçek değildir: olsa olsa yaşanan gerçekliğin, üretim biçimi ve ilişkilerinin bir yansıması olabilir. Bu nedenle ilerleyen satırlarda ideoloji, optik yanılsama göndermesi ile birlikte daha anlamlı hale gelebilecek başka bir şekilde nitelenir: Gerçek yaşamın ‘yanıltıcı’ bir ‘yansıması’ olarak gösterilir. İnsanların gerçek yaşam koşullara ait bilginin, bu yansımadan hareketle edinilemeyeceğini söyleyen bu satırlara göre, ideoloji ve onun ile birlikte ahlak, din ve metafizik gibi bilinç biçimleri, deneysel olarak saptanabilen ve maddi temellere dayanan insanların yaşam süreçlerinin zorunlu yüceltmeleridir (Marx ve Engels, 2008b: 45, 46). Eğer bu yaşam süreci, parçalanmış bir yaşam ve ilişkileri ifade ediyorsa ki böyledir, o zaman ideoloji, öbür bilinç biçimleri ile birlikte bu parçalanmış durumu yansıtacağı için gerçek yaşamı, örgensel bütünlüğü içinde göstermeyecek ve onu dolaysız bir şekilde betimlemeyecektir. Marks’ın ve Engels’in, ideolojiyi, burjuva ideolojisi ya da Alman ideolojisi gibi kullanarak, olumsuz bir betimleme aracı olarak tanımlaması da bu yüzdendir. Birincisinin düşünme biçimi, gerçek yaşam sürecini, örgensel bütünlüğü içinde yansıtamazken; ikincisinin ki ise gerçek yaşam sürecini dikkate almaz ya da ideal durumun bir yansıması olarak görür. Hatta tıpkı emekçiler gibi burjuvazi de bir süre sonra kendi yarattığı süreci kendi dışında bir gücün eliyle şekillenmiş ideal durumun bir yansıması olarak algılar hale gelir. Sonuçta, her ikisi de sömürüyü, gerçek ve doğal bir yaşam süreci olarak yüceltir. Bu durumda, egemen olan sınıfın düşünceleri de egemen hale gelecekse (2008b: 75), bu düşünceler söylenildiği gibi ‘yanıltıcı’ bir gerçeklik ‘yansıması’nın ürünleri olarak görülmeli ve bu yanıltıcı gerçeklik yansımasının çelişkileri, gerçek yaşamı parçalara ayıran meta üretim süreci ile ilişkilendirilerek gösterilebilmelidir. Tıpkı Marksist kuramın yaptığı gibi.

Çağdaş gerçekçilik anlamında egemen düşünce biçimi, burjuvazinin düşünme biçimidir. Bu nedenle, kendi çıkarlarını gerçekleştirme gücünü yitirmiş ve gerçek yaşam sürecinin gelişimine engel olan bu düşünme biçimini, ideolojik olarak her kim genel geçer ve sonsuz kabul ederse o, yanlış ve sahte bir bilinç içinde eyleyecektir. Burjuva yazarlarının bir çoğunun, zamanla içine düştüğü durum, işte bu bilinç biçimidir: Parçalı yaşamı, bütün çelişkileri ile algılamalarına rağmen onu, dural bir gerçeklik olarak görmeleri. Kuşkusuz bu durum onların içinde bulundukları üretim ilişkileri: daha net bir ifade ile kendi maddi yaşam koşulları ile yakından ilişkilidir. Bu koşullar, onları bunalım içine itebilir ve bu bunalım onların dünyayı, hep böyle olan ve kalacak, düzelmez ve düzeltilemez bir kargaşa içinde algılamalarına neden olabilir (Lukacs, 2000: 40). Lukacs da buradan hareketle, yazarların yaşam öykülerinin; daha güncel biri ifade ile nesnel özgeçmişlerinin incelenmesinin, eser eleştirisi açısından faydalı olabileceğini söylemektedir (2000: 153, 154).

Özgeçmiş konusu, nesnel ekonomik yasaların dayatmaları ve bu dayatmalara yazarın toplumsal bir kişilik olarak gösterdiği tepki ile ilgilidir. Ve bu tepkinin içeriği eserde kendini mutlaka gösterecektir. “Tarih her biri kendinden önce gelen kuşaklar tarafından aktarılmış olan malzemeleri, sermayeleri ve üretici güçleri kullanan farklı kuşakların ard arda gelişinden başka bir şey değildir” ve “her kuşak... bir yandan geleneksel faaliyeti tümüyle değişmiş koşullar içinde sürdürür ve öte yandan, tümüyle değişik bir faaliyetle eski koşulları değiştirir (Marx ve Engels, 2008b: 63)”. Öyleyse, herhangi bir yazar da ancak miras olarak aldığı belirli maddi koşullar içinde eyleyebilir ve o koşulları da yine kendi eylemiyle, onlara gösterdiği tepki oranında (ideolojik tercihi doğrultusunda) değiştirebilir. Bu da bütünün bilgisinin edinilmesi ile mümkün olabilir. Aksi durumda, burjuva toplumunun bir üyesi olarak yazar da, o toplumun düştüğü duruma düşebilir ve “ölüler diyarının büyüleriyle harekete geçirdiği güçleri artık kontrol edemeyen büyücüye (Marx ve Engels, 2008a: 28)” benzeyebilir. Böyle bir durumda da, özne gizliliğine sığınarak, dünyayı, tanrının terk ettiği, içinden çıkılmaz dural bir kargaşa ortamı olarak görür ve alegorinin eliyle, öyle de gösterir.

Lukacs’a göre, gizlilik, edebiyat eleştirisi için oldukça önemli bir kategoridir (Lukacs, 2000: 26). Dolayısıyla sinema eleştirisi içinde kullanılabilir bir kategori olabilir. Çünkü edebiyat eleştirisinde olduğu gibi, nasıl yazarın özgeçmişi bu kategori çerçevesinde

değerlendiriliyorsa, sinema eleştirisi açısından da, bir film yönetmeninin özgeçmişinin bu kategori çerçevesinde ele alınması işe yarar sonuçlar ortaya çıkarabilir. Bu açıdan gizilliğin tanımlanması gerekir. Lukacs, felsefenin gizilliği, soyut ve somut gizillik olarak ikiye ayırdığını söyler. Soyut gizillik tümüyle öznellik alanının bir parçası olarak görülür ve bu yönüyle gerçek hayattan daha zengindir. İnsanın gelişmesi için bir yönüyle gerekli olan bu öznellik alanına ait olanaklar, aslında onun kafasındaki düşlerden ve hayallerden başka bir şey de değildir. Ve elbette bir insanın kafasındaki olanaklar, o insana özgü nitelikleri de belirleyecek ve onun kişiliğinin oluşmasını etkileyecektir. Ancak hayal gücü en kısıtlı insanda bile bu olanakların sayısı sonsuz bulabilir. Ve bu yolla, bir insanın gerçek yazgısını kavramak şöyle dursun, bu yazgıyı kaba çizgileriyle bile belirleyebilmek olanaksız hale gelebilir (2000: 26, 27). Bu olanları hayatın gerçek karmaşıklığı olarak gören modern öznelcilik de, karamsarlığa kapılarak, insanı yalnız, anlaşılamayacak kadar karmaşık gizli bir kimliğe sahip ve bu yüzden anlamlı ilişkiler kuramayan bir varlık olarak görür. Gerçeklik ile insanın bu yazgısı özdeşleştirilir ve onun kişiliğinin ve yazgısının gelişmesinde etkili bir unsur olan dış dünya yok sayıldığı için de, kişilik parçalanması kaçınılmaz olabilir (2000: 26, 28, 29, 31, 32)

Oysa öznel gizillik, ancak dış dünyada, gerçek hayatta ya da toplumsal yaşamda gerçekliğe dönüşebilir. Çünkü insanın seçim yapması gerekeceği durumlar ortaya çıkacak ve bu seçimler, o insanın yazgısında ve kişiliğinin gelişmesinde oldukça etkili hale gelecektir. Ve somut olan da bu karşılaşma anlarında yapılan seçimlerdir. Bu yüzden somut gizillik, bireyin öznelliği ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektik bir parçası olarak görülür. Bireyin kafasındaki olanaklar nesnel gerçeklikle karşılaştığı ve seçim yapması gerektiği anda bireyin kendisini bile şaşırtacak biçimde kendini gösterebilir. Öznel gizillik, özellikle bazı koşulların belirli bir düşün, hayalin ya da isteğin gerçekleşmesini engellediği durumlarda görünür hale gelebilir. Seçme zorunluluğu, soyut gizilliği somut hale getirir ve bu zorunluluk, ortaya çıkmadan soyut gizilliği somut gizillikten ayırt etmek çok da olanaklı değildir. Üstelik ancak bu zorunluluk durumunda, sayısız olanaklar alanından hangisinin etkin olacağı ve somut hale geleceği bilinebilir. Ve yazarın somut gizilliği sayısız soyutlamalardan ayırabilmesi için, hem kendisini hem de karakterini, içine doğduğu toplumsal koşullar ile diyalektik bir etkileşim halinde tanımlaması gerekir (2000: 27, 28). Örneğin, yine Shakespeare'in

‘Romeo ve Juliet’ine dönülecek olursa, bütünün zorunluluklarının ya da var olan üretim ilişkilerine dayalı koşulların ve daha somut bir ifade ile feodal düzenin, dış gerçekliğe ait olanaklar alanının sınırlarını belirlediği söylenebilir. Bu olanaklar alanında, her iki aşığın bir araya gelebilmek için yaptıkları seçimler, onların öznel gizliliklerini, görünür hale getirirken; bu durum, onların kişiliğini ve tabii ki yazgısını da belirleyecektir. Bu yazgı, kötü bir son ile bitse bile, trajik olan da bu karşılaşma anları ve yapılan seçimler sonucu ortaya çıkan çatışmada gizlidir. Ancak kötü sonla bitse bile, bu seçimler de nesnel gerçekliği etkileyecektir.

Belirli bir zamana ve mekâna özgü ve bu yüzden de tipik olan öykünün ve karakterin somut olarak ortaya konabilmesinin tek olanağı da yazarın, somut gizliliği, sayısız soyutlamalardan ayırt edebilmesidir (2000: 28). Bazen zamanı gelmemiş bir düşün, hayalin ya da isteğin karakter tarafından gerçekleştirilme çabası da tipik bir örnek olabilir. Hatta trajik olan, çoğu zaman böyle bir durumda gerçekleşir. Sözü edilen oyunda da, trajik çatışmanın temeli, iki aşığın feodal düzenin olanakları el vermese de kavuşmak için ısrar etmeleridir. Tarihsel koşullar, var olan üretim ilişkileri henüz bu iki aşığın, kavuşabilmeleri için uygun değildir. Bu öznel gizlilik, bu büyük engel ile birden kendini gösterir ve yapılan seçim ölüm ile son bulsa da bu gizliliği somut hale getirir. Oldukça önemli olan bir sonuç da yapılan seçim, kötü bir sonla bitse de, bu sonun ister istemez nesnel gerçeklik üzerinde etkisini göstereceğidir. Bu etki, yazarın eseri aracılığıyla sunduğu bir tarihsel perspektiftir: Tarihsel sürecin, sözü edilen diyalektik çatışmayla dönüştüğü üzerine bir söylemdir bu.

Bazen de, yazar, karakterin öznel gizliliği ile ilgili isteklerini gerçekleştirme zamanını ve mekânını yitirdiğini göstererek, trajik olanı sergilemek isteyebilir. Öznel gizlilik burada da, var olan zorunluluklar karşısında yapılan seçimler ile belirir. Bu seçimler, öznel gizlilik ile ilgili istekler gerçekleşmese de, onun olanaklar alanını bize gösterir. Zamanı geçmiş bir karakter, yeni zamanın üretim ilişkilerinde gücünü yitirmiş olabilir ve trajik olan da bu yitilik ile sergilenebilir. Çünkü bu yitilik, o karakterin istekleri, bu istekler doğrultusunda yaptığı seçimleri ve bu seçimler ile onun çevresi arasındaki diyalektik çatışmanın gerekliliğidir. Ve tabii ki bu seçimler o karakterin yazgısını da belirleyecektir.

Luchino Visconti'nin 'Leopar'ı, Burt Lancaster'in canlandığı Salina Prens, Don Fabrizio, tam da böyle bir karakterdir: Aristokrat ve zamanına uygun düşmeyen biri (Said, 2008: 112). Değişen üretim ilişkileri ve güçlenen orta sınıf karşısında, zenginliğini ve itibarını, kendi sınıfına özgü araçlarla koruyamayacağını anlayan Prens'in zamanının geçtiğini anlayarak, kendi yerine yeğeni, Tancredi'yi (Alan Delon canlandırır) öne sürmesi, nesnel zorunluluklar karşısında yapıp yapabileceği en akla uygun seçimdir. Edward W. Said'e göre, kızı Concetta'nın Tancredi'ye âşık olduğunu söylemek üzere evine gelen Peder Pirrone ile konuşmasından sonra Prens'in bu düşünceyi hemen kafasından atması, dikkat çekicidir. Prens, yeğenin, henüz şekillenen yeni iktidarın nimetlerinden pay alabilmesi için Don Calogero'nun kızı Angelica (Claudia Cardinale canlandırır) ile evlenmesinin gerekli olduğunu bilir (2008: 124). İktidar, Don Calogero'nun temsil ettiği, yeni ve görgüsüz orta sınıfın eline geçmektedir (2008: 108) ve Prens'e göre, yeğenine, kızının görüp görebileceğinden çok daha fazla para gereklidir (2008: 124). Ancak bu para sadece yeğeni için değil, kendi yazgısı için de hayatidir. Çünkü bu seçimle Prens, "yeğenine o çok ihtiyaç duyduğu para kaynağını sağlamaya meraklı olduğu kadar, Tancredi sayesinde dolaylı olarak yaşamaya meraklı olduğunu (2008: 124)" da gösterir. Prens, yaptığı seçimle, öznel gizlilik alanın soyut sonsuzluğundan gerçekleştirebileceklerini belirleyerek, zenginliğinin ve itibarının devamını sağlayabilmiştir.

Nesnel zorunluluklar, Prens'in, öznel gizlilik alanına ait gerçekleştirebilmesi artık olası olmayan öbür isteklerini de görünür hale getirir: Angelica'ya duyduğu güçlü isteğe rağmen, Prens, gelini özelinde, onun simgelediği güzele ait her ne varsa, artık kendi elinde, kendi gücünün sınırları içinde olmadığını bilincindedir. Visconti, balo sahnesindeki Vals gösterisi ile bu bilinçliliği, eşsiz bir şekilde sergilemiştir. Özellikle Said'in, Visconti'nin de tıpkı kitapta olduğu gibi Prens, bilincin ve eylemin merkezinde gösterdiğini söylemesi bu tespit açısından önemlidir (2008: 114). Prens, itibarının, kişiliğinin ve yazgısının saygınlığı için bazı şeylerden vazgeçmesi ve vazgeçtiklerinin yeni sahiplerine de yol vermesi gerektiğini bilir. Said'in de söylediklerini içeren bu kısa eleştiri, Lukasc'ın gizlilik ile ilgili kategorinin önemine yaptığı vurgunun haklılığını gösterir niteliktedir. Ancak şu da önemli bir noktadır: Bir romanda ya da filmde karakterin ve öykünün tasarlanış biçimi, yazarın ya da yönetmenin gizlilik anlayışının, yansıması olarak görülmelidir. Bu da onun özgeçmişi ile yakından ilgilidir.

Yazar ya da yönetmen ya kendi öznel gizlilik alanının soyut sonsuzluğunun karmaşasında boğulup, alegori ve psikopatolojik karakter yoluyla bunu yansıtacaktır. Ya da bu soyut sonsuzluğun bir karmaşa olarak algılanmasına da neden olan toplumsal çevrenin etkisini göz ardı etmeyip, somut bir toplumsal çevrede, ona özgü karakterler yoluyla, gerçekçiliği tipik bir şekilde yansıtmayı tercih edecektir. Bu, aynı zamanda ideolojik bir tercihtir. Çünkü eğer yazar ya da yönetmen, karakterini, öyküsünü kurduğu toplumsal çevrenin üretim ilişkileri içinde göstermek ya da gerçek yaşantının toplumsal ilişkilerinin tipik bir örneğini kurmaya ve karakterini bu tipiklik içinde betimlemeye çalışmak yerine; bu çevrenin çok önemsiz bir parçasını ya da birbiri ile ilişkili olmayan parçalarını ayrıntılara boğarak, karakterini bu normal olmayan parçanın/ların ayrıntıları içinde ve psikopatoloji ile tanımlıyorsa, bu soyut gizlilik ile somutun özdeşleştirilmesi anlamına gelir. Burada normal olmayan fiziki çevre, dünyanın özü gereği açıklanamayacağı ön kabulüne dayanır. İnsan, bu çevreye atılderilmiş, yalnız ve anlamlı ilişkiler kuramayan bir varlık olarak görülür. İnsanın hiçbir isteğine karşılık vermeyen bu dural çevrenin birbiri ile ilişkili olmayan parçaları, tam da bu nedenle tıpkı Kafka'da olduğu gibi çoğu zaman tedirginlik yaratan hortlaksı bir karabasan dünyası olarak betimlenir. Ve aslında böylece de, kişiliği oluşturan toplumsal çevre ve bu çevre içindeki ilişkiler yok sayılır ve insan bu hortlaksı çevre içinde, buraya bırakılderilmişliği ile mücadelesinden dolayı yüceltilir. Dolayısıyla, gerçeklik azaltılırken, kişiliği oluşturan unsurlardan biri; insanın içine doğduğu toplumsal çevre ve bu çevreye özgü ilişkiler yok sayıldığı için de kişilik artık eksiktir. Eksiltilmiş, fiziki ve toplumsal gerçeklikle diyalektik bütünlüğü yok sayılan bu tür kişilikler, burjuva ideolojisinin yanlış bilincinin edebiyattaki yansıması olarak görülebilir. Bu ideolojik yansıma, insanın çevresi ile arasındaki karmaşık ilişkiler dokusunu ortadan kaldırarak, kişiliğin dağılmasına neden olur. Oysa, insanın kişiliğini belirleyen de kendisi ile çevresi arasındaki bu diyalektik ilişkidir (Lukacs, 2000: 25, 30-51, 54, 55).

Gerçeklik, insan yazgısı gibi duralsa; insan, değişmez yazgısı ile özü gereği açıklanamayacak nesnel dünyasının tam göbeğine bırakılderilmişse ve o dünyada isteklerine hiçbir karşılık bulamıyorsa, faşizme ya da nükleer felakete karşı mücadele de anlamını yitirir. Ancak, burjuva aydınları ya da yazarları, sözü edilen ideolojik yanılgılarına bağlı olarak yarattıkları yazın dünyalarında, kişilikleri yücelterek bu işi

çözebileceklerini düşünür (2000: 29). Gerçekliğin azaltılması ve çevresi ile ilişkisi yok sayılarak, tek başına kalmışlığı ile kutsanması ve yüceltilmesi yoluyla insan, donuk ve tanınmayan bir gizli kimlik (Kierkegaard'ın tanımlaması) içinde hareket eden bir varlık olarak betimlenir (2000: 31, 32). Bu tür bir gizli kimliğe sahip olan karakter, tıpkı yaratıcıları gibi fiziksel olmasa da içsel dünyalarında büyük birer mücadele insanı olarak görülebilir. Lukasc, Avukat Carl Schmitt, Ernst Jünger ve Martin Heidegger gibi düşünürleri, sözü edilen gizli kimlik içinde değerlendirir: Heidegger'in Freiburg Üniversitesi'nin rektörü olarak Hitler'in iktidara gelişini övmesi, Schmitt'in eşsiz hukuk bilgisini yine Hitler'in emrine vermesi, öyle kolay kolay yalanlanamayacak gerçeklerdir (2000: 32). Burada "eğer bu anlaşılmaz gizli kimlik gerçek insan yazgısı idiyse gizli kimliklerinin ardına sığınan Heidegger ve Schmitt bütün bu süre içinde Hitler'i desteklemiş gibi görünüp aslında onun gizli düşmanları olmuş olamazlar mı? (2000: 31)" gibi bir soru akla gelebilir. Ancak bu soruya, düşünürlerin fırsatçılıklarını ve yaptıkları somut seçimleri görmezden gelerek cevap vermek çok da olası değildir. Bu kuşkulu duruma, Jenet'in Filistin konusunda, Sartre'a yönettiği eleştirileri de eklersek ki Sarte'in toplumsal bir bakış açısına sahip olduğu da bilinir, bu örtüşmeyi rastlantıdan daha çok düşünürlerin ideolojik hareket noktalarının zorunlulukları ile açıklanmanın daha anlamlı olacağı söylenebilir. Çünkü bu zorunluluk, dünyanın ve insan yazgısının değiştirilemezliğine bağlı bir kabulü içerir. Dolayısıyla bu kabulü çıkış noktası alan bir yazarın, hayatını yeniden üretmek, soyut gizlilik alanına ait isteklerinden en azından bir kısmını gerçekleştirmek ve dünyanın bu isteklere karşılık vermesini kolaylaştırmak için kendini hayatın akışına bırakıvermesini de bir tercih olarak görmek gerekebilir. Üstelik bu tercih, sanıldığı gibi nesnel dünyanın kişilik üzerindeki etkisinin yok sayıldığı değil, aksine oldukça fazla önemsendiğini de gösterir. Gottfried Benn'in bu tercihin nedeni ile ilgili söyledikleri, sözü edilen fırsatçılığın ve somut nesnel gerçeklikler karşısında yapılan seçimlerin bir itirafı gibidir:

Bana öyle geliyor ki, korkusuz bir insanın çıkıp öbür insanlara şu yalın gerçeği öğretmesi kadar devrimci ve saygıdeğer bir davranış olamaz: Sen neysen osun ve hiçbir zaman başka türlü olmayacaksın; senin hayatın budur, hep buydu, hep bu olacaktır. Parası olan çok yaşar; sözünü geçirebilen hiç yanlış yapmaz; güçlü olan doğrunun ne olduğuna karar verir. Tarih budur! Ecce historia! Gün bugün, yakala ortasından, ye ve öl (2000: 72).

Nesnel dünyanın yok sayılarak, kişiliğin parçalanmasının ve insan yazgısının dural bir gerçeklik olarak görülerek, karakterlerin yüceltilmesinin tek yolu gizli kimlik değildir. Yenilikçi edebiyatın, burjuva ideolojisinin yanılgılarını yansıtırken kullandığı başka bir yöntem ise normal olmayan psikopataolojik karakteri, normal olmayan toplumsal koşullara karşı birer başkaldırı temsili haline getirmesidir. Bu estetik gereksinme, doğalcılığın, diyalektik bütünü yansıtmayan parçalı ve alegoriye sığınan yöntemini içerir. Parçalara ayrılarak, ayrıntılarla anlamsızlaştırılan fiziki ve toplumsal çevre ve normal olmayan karakterler yoluyla, alegorik bir yapı biçimlendirilir. Aslında bu uyumsuz karakterleri doğuran üretim ilişkileri, burjuva toplum yapısının (insan, fiziki ve toplumsal çevre ve bunlar arasındaki örgensel ilişkinin parçalanması ve yapay olarak tekrar bir araya getirilmesi ile ortaya çıkan) çelişkileridir. Ancak, buna rağmen bu karakterlerin, bu çelişkili yapının çeşitli öğelerini temsil edecek biçimde şekillendirilmediği görülür. Daha çok, bu çelişkili yapı görmezden gelinir ve karakterler, dünyanın kendi sonsuz istekleri karşısındaki kayıtsızlığına, onu reddederek cevap verir. Bu karşı çıkış, somut toplumsal bir yönelime sahip değildir. Doğalcılık ve alegori, aslında reddin yönelmesi gereken somut toplumsal ilişkiler ile ilgili bütünü görmeye engeldir. Dolayısıyla bu karşı çıkış, ancak karakterlerin yazarları gibi içine düştükleri bulantı, tedirginlik ve özlem ifade eden boş bir yönelim haline gelir. Sonuçta, soyut gizlilik ile somut gizliliğin özdeşleştirilmesi ile yaratılan insanî dünya eksiktir. Karakterleri ve onların gelişimlerini, fiziki ve toplumsal çevre ile diyalektik ilişki içinde görmeyen bir bakış açısı, ‘ister’ ‘istemez’ bu ilişkiye dayalı bir mücadele ve çatışma yerine, soyut mücadele alanını tercih edip insanın iç dünyasına yönelecektir (2000: 30-51). Çünkü dış dünya, insanın içine sokuşturulduğu, anlaşılmaz bir mekanizma olarak görülür ve bu yüzden de bu düşünme biçimine göre, dünyanın ve insan yazgısının değiştirilmesi için gösterilecek herhangi bir çabanın karşılık bulması olanaklı değildir. (Bu düşünme biçimi, dünyanın değiştirilemezliği ile insan yazgısının değiştirilemezliği arasında kurduğu ilişki nedeniyle ister istemez, insan kişiliğinin çevresi ile ilişkisini kabul etmektedir ki bu kendi içinde bir çelişkidir.) Bu yanlış ya da sahte bilinç, burjuva ideolojisine ait bir bilinçtir.

Sözü edilen ideolojik tercihler, tekrar söylemek gerekirse, yazarların özgeçmişleri, dolayısıyla içine doğdukları ve yaşadıkları çevre ile yakından ilgilidir. Örneğin

Kafka'nın Çek-Yahudi taşralı bir emekçi olan bir baba ile Alman Yahudi'si kentsoylu bir annenin çocuğu olması; Prag'ın eski kent olarak anılan bir gettosunda büyümesi (Wagenbach, 1997: 21) dikkate alınmadan, yazıları ile ilgili yapılan bir eleştiri ne kadar yeterli olabilir?

Farklı sınıfsal aidiyetlerin tam ortasında, bir yandan hızla değişen Habsburg krallığına özgü toplumsal yapı, bu yapıya babasının uyumu ve yükselen orta sınıfla kurduğu ilişki, bu ilişkinin Kafka'nın üzerinde yarattığı baskı; öbür yanda ise yetiştigi eski fakat değişen üretim ilişkileri ile birlikte, hortlaksı bir hale gelen fiziki çevrenin izleri, yeni kentten daha gerçekçi olduğunu söylediği izler:

O karanlık izbe köşeler, gizemsel dehlizler, koridorlar, yalancı pencereler, pis avlular, gürültülü meyhaneler, kapalı oteller hâlâ içimizde yaşıyor. Şimdi ise yeni kurulan kentin caddelerinde yürüyoruz, ama adımlarımızda ve bakışlarımızda bir güvensizlik var. Tıpkı sefalet yuvasının o eski sokaklarında gibi içten içe titreyip duruyoruz. Gerçekleştirilmiş temizlik işleminden yüreğimiz tümüyle habersiz henüz. İçimizdeki o sağlıklı Yahudi kenti, şimdi çevremizi saran sağlıklı kentten çok daha gerçek (1997: 22).

Neredeyse bütün yaşamı, içinden bir türlü atamadığı böyle bir çevrede geçen Kafka'nın, değişen toplumsal yapının, ailesine de yansıyan sözü edilen çelişkileri nedeniyle kendini, hiçbir yere uyum sağlayamayan, tek başına bırakılmış bir varlık olarak hissettiği ve içine yöneldiği söylenebilir. Bunda, bu yaşantıyı açıklama çabasındaki Nietzsche ve Kierkegaard gibi Kafka'nın ilgilendiği yazarlar da etkilidir (1997: 51-75). Ancak yazarın bu duygu durumunun eserlerine yansımaları, insanların birer nesneye indirgendiği sömürgeci kapitalizm dünyasının (daha sonra faşizmin haberciliğini edercesine) yarattığı korkunun, aslında öznel bir yaşantı olan bu korkunun, nesnel bir varlığa dönüşmesidir. Bu yansıma, Lukacs tarafından zaten kendisi gerçek dışı olan burjuva yaşantısının çarpıklıklarının, çarpık bir şekilde yansıtılması olarak görülür (2000: 36, 37, 38). İçinden çıkılmaz ve asla değişmez, dural bir gerçeklik olarak görülen ve yansıtılan bir yaşantı, olsa olsa tarihsel perspektiften yoksun, burjuva ideolojisine ait yanlış ya da sahte bilincin ürünüdür. Ve Kafka'nın, kendi sonsuz gizliliği ile ilgili

isteklerini gerçekleştirme olanaklarını aramak yerine, bu istekleri gerçekleştirebileceği fiziki ve toplumsal çevrenin çelişik yapısı nedeniyle korkuya kapılıp, içine daha da kapandığı görülür.

Engels Goethe ile ilgili bir yorumunda, onun durumunun burjuva yaşantısının sefaletinin içten fethedilemeyeceğinin en iyi kanıtı olduğunu söylerken; hemen hemen benzer toplumsal şartlarda yaşayan Kafka'ya da bir açıklama getiriyor gibidir⁸². Ancak bununla, Goethe'nin yaşadıkları karşısında tamamen içine yneldiğı söyleniyor değil. Bu sadece, Goethe'deki ikili tavrın, Kafka'nın da yaşadığı benzer toplumsal ilişkilerden kaynaklandığı ile ilgili, özgeçmişin önemine dair bir tespit.

Goethe'nin ağdaş Alman toplumuna karşı geliştirdiğı tavır, içinde bulunduğu farklı ruhsal durumlara karşı değişen ikili bir tavidir. Engels'e göre onun benliğinde, çevresindeki sefaletten tiksinen dahi şair ile çevresi ile uzlaşıp kendini ona uydurmak zorunda olduğunu gören, ihtiyatlı Frankfurt Belediye Meclisi yesinin oğlu ya da Wiemar zel Meclis yesi arasında sürekli bir savaş yer alır. şair Almanya'ya özgü değişen toplumsal yapının yarattığı sefaletten Schiller gibi kaçıp Kant ideallere sığınmayacak kadar evrensel, yaratılıştan hareketli, kanlı canlı bir adamdır. Böyle bir kaçışın, tıpkı Kafka'daki gibi basit bir sefaletin grkemlisiyle değişileceği bir duruma varacağını görecek kadar akıllıdır. Karakteri, enerjisi ve bütün manevi eğilimi onu pratik hayata yöneltse de, bu hayat nefret edilesi bir şekilde yoksuldur. Nefret etmesi gereken bir çevrede yaşaması ve bu çevrenin, içinde yaşayabileceği tek evre olması ikilemi, Goethe'nin zaman zaman anıtsal bir şair zaman zaman ise küçücük, ileri gitmemesi gereken mızraklı bir burjuva olarak anılmasına neden olurken (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 172, 173); Faust'u da bu ikilemin en güzel rneği haline getirir. Faust'un yaşadığı ikilem ve bu ikileme bağlı ortaya çıkan atışma, Lukacs'ın söylediğı gibi, burjuva ideolojisinin yanlış ya da sahte bilinci içinde parçalanmış bir yazarın, karakterin oluşmasında çevresi ile girdiğı diyalektik ilişkiyi gören ve onu somut bir şekilde yansıtmak isteyen bir çabası olarak da görmek gerekir (Lukacs, 2000: 33).

zgemişin ideolojik tercihlerdeki etkisi gerçekten dikkate alınması gereken bir etkiyse eğer, Visconti'nin özgeçmişi, sözü edilen filmdeki tarihsel bakış açısını daha da

⁸² Bkz. Engels'in 'Alman Edebiyatı' zerine yazdığı yazı. Marx, K. Engels, F. ve Lenin, V. I. U (2006) *Sanat ve edebiyat* (2. baskı) (ev. A. alışlar) İstanbul: Evrensel Basım Yayın. ss. 166-172

anlaşılır kılabilir. Said, Visconti'nin neler yaşadığı ve nasıl yetiştirildiği ile ilgili bir şeyler okuyup da onun dünyası ile Proust'un unutulmaz biçimde betimlediği aristokrasinin dünyası arasındaki benzerliğin ne kadar çarpıcı olduğunu fark etmeyen olamayacağını söyler. Visconti'nin kendisi de bir açıklamasında, 1906'da doğduğu için Mann, Proust ve Mahler dönemine mensup olduğuna dikkat çeker (Said, 2007: 113). Bu durumu, yönetmenin Leopard'ı niçin filme çektiği ile ilgili fikir verebilir. Ancak bu filmi, sadece yönetmenin aristokrat geçmişi ile yorumlamaya çalışmak yetersizdir. Çünkü böyle bir yorum, filmin erken sosyalist yorumlarında olduğu gibi, yönetmenin tarihsel ve siyasal tevekkülcülükle suçlanmasına neden olabilir (2007: 110). Oysa Visconti tıpkı selefleri, Balzac ve Tolstoy gibi büyük bir tarihsel perspektifle, gidenleri gösterirken; aslında gelenleri haber verme; bütün yozlaşmışlıklarına rağmen, tarihin yeni yapıcılarını da gösterme niyetindedir. Ve bunu, kısacık film zamanı içinde yapabilme yeteneğini de gösterir.

Garibaldi'nin Kuzey ve Güney İtalya'yı birleştirme serüveni, Avrupa'nın hemen hemen her yerinde kendini gösteren bir tarihsel değişimin İtalyanca olan başka bir biçimidir⁸³. Bu, burjuvazinin iktidara gelişinin ya da aristokrasiye karşı verilen mücadelede önce, köylülerin ve kısmen de olsa şehirli proleterlerin desteğinin alınması ve sonrasında ise bu destek ile güçlenilip, köylülerin ve proleterlerin yarı yolda bırakılmasının ve aristokrasi ile işbirliği yapılmasının tarihidir. Bu yüzden Garibaldici asiler ölmelidir (2007: 125). Çünkü Garibaldi, zamanı henüz gelmemiş bir devrim için zamanından önce kılıç sallayan bir Don Kişot gibidir. Garibaldi'nin gördüğü düş, Gramsci'nin İtalya'da yoksul güney meselesi ile ilgili önerdiği çözüm önerisine uygun bir düşür⁸⁴. Gramsci'nin söylediği gibi, İtalya'nın yoksul güneyinin içler acısı durumuna, kuzeyli proletarya ile güneyli köylüleri birleştirecek bir çözüm ile ancak bir çare bulunabilir (2007: 117). Bu çözüm önerisi (filmde ve romanda Garibaldi'nin temsil ettiği) Risorgimento (yeniden yükseliş) hareketinin başarısızlığı nedeniyle (zamanı gelmemişliği) Gramsci tarafından yeniden gözden geçirilir. Gramsci, olanı, bir devrim

⁸³ Bu konuda Bkz. Marx, K. (2010) *Louis Bonaparte'in on sekiz Brumaire'i* (Çev. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları ve bkz. Marks'ın Amerikan 'New York Tribune2' gazetesi için yazdığı, 'Avrupa'da Savaş, Devrim ve Karşı Devrim' içerikli yazıları. Marx, K. (2008) *Gazete Yazıları* (Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık. ss. 47- 69.

⁸⁴ Bununla ilgili bkz. Gramsci, A. (2010). *Seçme yazılar 1916-1935* (Çev. İ. Yıldız). İstanbul: Dipnot Yayınları içinde 'Güney Sorununun Kimi Yönleri' adlı yazıya. ss. 209- 229.

değil, hiç olmadığı kadar geniş, yeni bir yönetici sınıfın şekillenmesi, yani ‘dönüşümcülük’ olarak görür (2007: 116).

Gramsci’nin bu tespitinin Visconti açısından da önemli olduğu söylenebilir. Filmde yeğen Tancredi’nin önce Garibaldi’nin yanında, kırmızı gömlekliyle birlikte savaşıırken (2007: 116); bir anda gördüğü düşten uyunması, Gramsci’nin daha da ötesi, Marks’ın ve Engels’in Avrupa’daki dönüşüm ile ilgili sözlerinden Visconti’nin haberdar olduğunu gösterir. Ve film, bu nedenle aristokrasi övgüsünden öte, epik bir tarihi gösteri ve hatta Marksist estetik açısından incelenmesi yararlı olabilecek bir örnek haline gelir. Tancredi, Marks’ın ‘Napolyon Bonapart’ın 18. Brumaire’i kitabında sözünü ettiği, Napolyon’un yeğeni gibi iktidarı ele geçirmek isteyen ve bu nedenle aristokrasi ile işbirliğinin önemi kavrayan burjuvazi ile birlikte hareket etmeyi tercih etmektedir (2007: 120). Böylece kendi iktidarını sürdürebilmek için gerekli yeni araçlara sahip olabilecek ve dolayısıyla ailesiyle dönüşecektir. Prens ve ailesi yeni sınıfla işbirliği yaparak hayatlarını garanti altına alırken; uzaklardan gelen bir silah sesi, bu işbirliğinin büyüklüğü ve nesnel zorunluluğu karşısında, Garibaldici asilerin yenilgisini de üzüntüyle haber verir (2007: 125). Böylece Visconti bir yandan Gramsci’nin sözünü ettiği dönüşümü gösterirken; aynı zamanda, zamanı gelmemiş devrime de hürmetini gösterir. Ayrıca seçimi Marksizm’in tarihsel perspektifinden yana kullanarak tıpkı ‘Yer Sarsılıyor’ (1952) filminde olduğu gibi devrimden yana umudunu korurken; yeni ve görgüsüz orta sınıfın veba gibi ortalığı saran yozlaşmışlığı içinde, kendini korumayı başaran güzele ait her ne varsa, onu aramaya, Profesör Gustav Aschenbach (Dirk Bogarde’ın canlandığı karakter/”Venedik’te Ölüm”-1971) gibi, devam edecektir. Ancak, ona ulaşmanın Mahler dönemine ait kendi gibileri için artık olası olmadığını bilir ve yozlaşmamış olanın gelişini beklemeye çekilir. Bunun olabilirliği ilgili tıpkı selefleri gibi düşünür ve tarihi diyalektik bir bütün ve insan eliyle değişen bir yapı olarak gördüğü için de iyimser olduğu söylenebilir. Bu iyimserliğin önceleri hayalcilikle nitelenmesi, sonrasında ise geçmişe özlem içeren bir romantik ile şimdiye yönelik bir kötümserliğe dönüştüğünün söylenmesi, Visconti’nin doğru okunmasına engel eleştirilerdir. Visconti hep iyimserdir:

Filmleri, malzemesini ister ‘Tutku’ (“Ossessione” -1942), ‘Yer Sarsılıyor’ (“La Terra Trema” -1947/48) ya da ‘Rocco ve Kardeşleri’ (“Rocco E I Suoi

Fratelli” -1960) gibi yaşanan günden alsın, ister ‘Günahkâr Gönüller’ (“Senso” -1953/54), ‘Leopar’ (“Il Gattopardo” -1962) ya da ‘Venedik’te Ölüm’ (“Morte A Venezia” –1970) gibi yazınsan tarihsel konulara yönelsin, Visconti için tarihsel ilişkilerin çözümlenmesi her şeyden önemlidir (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 31).

Bu özelliği, Visconti’yi Lukacs’ın sözünü ettiği gibi gerçekçi bir yönetmen haline de getirir. Gerçekliği, diyalektik süreç içinde, tipik karakterler ve üretim ilişkiler bütünü’nün küçük bir evreninin yaratılması yoluyla anlattığı için Visconti’nin kötümser olduğunu söylemek neredeyse mümkün değildir. Kötümserlik diye okunan şey, Engels’in yaptığı trajedi tanımına uygun bir öyküleştirmeyi başarabilmesidir. Yönetmenin tercihlerini göstermesi dışında, karakterlerin zamanının gelmemişliği ya da geçmişliği, tarihte zorunlu postulatı ile onu pratikte gerçekleştirmenin olanaksızlığı (Marks, Engels ve Lenin, 2006: 73) olarak tanımlanan trajedinin ve meta üretim sürecinin çelişkilerinin yansıtılabilmesinin dramatik gerekliliğidir:

Visconti’nin kahramanları bu tür bir arka plan önünde, yenilgiye uğrarlar. Kahramanların yenilgiye uğramaları gereklidir, çünkü ya onların devri sona ermiştir ya da içinde yaşadıkları çağı henüz kavrayamamışlardır. Bu insanlar, artık yaşamla ilgili duyguları ve görüşleri gerçeklikle çatışmayan kahramanlardır. Ama başarısızlığa uğramış insanlar olarak da Visconti için onlar, anlaşılır bir biçimde her zaman merkezdeki yerlerini alırlar, onun gizli sevgisi onlaradır ve sanatındaki ikiliği ortaya çıkaran da işte onun bu sevgisidir. Yenilgiye uğramış insanın karşısına Visconti, toplumsal bilinçlenme sürecine girmiş insanı çıkarır. Bu kendi koşullarını yaratma iradesiyle donanmasını sağlayan doğru bir sosyo-politik kavrayışa dayanarak, bu dünyadaki insanları kurtarmak için çalışan, tek doğrusu bu olan insandır (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 31, 32).

Bir ikinci sinema yönetmeni olarak Visconti, meta üretim sürecinin ideolojik yönlendirmesi karşısında öbür bazı yeni gerçekçiler gibi yanılgıya düşmeyerek, gerçekliği doğru bir biçimle yansıtabilmeyi başarabilmiştir. ‘Bisiklet Hırsızları’ ve

‘Güzeller Güzeli’⁸⁵ filmleri özelinde daha önce de söylenildiği gibi, bu gerçekliği yansıtmaya isteği kullanılan biçem gereği zaman zaman gerçekleşmemekte ve bu filmler de bu nedenle çeşitli kısıtlılıklara sahip olabilmektedir. Burada esas olarak üzerinde durulması gereken, Lukacs’ın yenilikçi edebiyat başlığı altında çokça tartıştığı edebiyat örneklerine benzer bazı ikinci sinemaya özgü filmlerin, hem gerçekliği algılama biçimi hem de bu algıyı yansıtmaya biçemi açısından, meta üretim sürecinin düşünme biçimi ya da ideolojisi karşındaki yenilgileridir. Kuşkusuz bu yenilgide yönetmenlerin yaşadıkları koşulların acımasızlığını göz ardı etmemek gerekir. Ancak bu yaşam koşullarını, acımasız hale getiren üretim biçimi ve ilişkilerini, dural bir gerçeklik olarak tanımlamak; buradan hareketle tarih boyunca bütün olup bitenleri aynılaştırmak; insanı, bu aynılık karşısında çaresiz bir mücadele içinde resmetmek ve sonuçta onu yalnızlaştırarak, kendine, çevresine ve dünyaya yabancılaşmış bir nesne olarak görüp, yaşanan zaman ve mekânın toplumsal gerçeklikten bağımsız bir şekilde göstermeye çalışmak, ideolojik bir yanılgıdır. Ve bu yanılgı, çoğu zaman, orta sınıfa ait yazarlara/yönetmenlere özgü, Solanas’ın ve Gettino’nun sözünü ettiği sınıfsal karasızlığın bir sonucudur. Kimi zaman da, bu yanılgının nedeni, kendi sınıfsal koşullarının gereklilikleri ile yaşanan adaletsizlikler arasında kalan yazarlara/yönetmenlere özgü bir durumdur.

Böyle bir durumunun filmlerdeki yansıması, tıpkı edebiyatta olduğu gibi, karakterlerin nesnel dünyadan kopararak parçalanması, sadece içsel dünyalarının sonsuz istekleri ile baş başa bırakılarak kendi zamanlarını yaşar hale gelmesi ve nesnel dünya ile bağları koparıldığı için de isteklerine karşılık bulamayarak, giderek yalnızlaşması ve yabancılaşmasıdır. Bu yalnızlaşma ve yabancılaşma öyle bir hal alır ki, bunlara neden olan toplumsal zorlamaları anımsatacak bütün izler giderek kaybolur ve bu izlerin yitimi, karakterlerin de kaybolmasına neden olur. Dünyayı belirsiz kılan da budur. Oysa karakteri yaratan, onun istekleri ve bu istekleri gerçekleştirirken, süreç içinde girdiği ilişkiler ve bu ilişkiler sonucu karşılaştığı toplumsal zorluklardır. Toplumsal çevrenin yok sayılması, kendi dünyası içinde hayatını anlamlandırmak için uğraşan karakterin, sonunda bunu beceremeyeceğini anlayarak, umutsuz bir şekilde intihara yönelmesi ile sonuçlanır. Ayrıca bu tür filmlerde, bu umutsuz ve psikopatolojik karakter tasarımı

⁸⁵ Bkz. s. 62, 63, 64.

kolaylaştıracak ama bütünü asla temsil etmeyen (Kuşkusuz tasarlanan çevrenin, bütün içinde bir yeri vardır. Ancak bütünü tamamen böyleymiş gibi göstermek, bu çevreyi bütünün tamamı olarak göstermek, tıpkı karakterleri gibi yönetmenin kendi iç dünyasının açmazları ile ilgili bir tercihtir), ayrıntılarla abartılmış ve dural gerçeklik algılamasına yol açacak bir çevre düzenlemesi söz konusudur. Bu düzenlemeler ise, karakterleri daha da edilgen ve dünya karşısında daha da çaresiz kılmaktadır. Nedenlerin izlerinin giderek kaybolduğu ve sonunda tamamen sonuçlarla baş başa kalındığı bu tür filmlere örnek bulmak hiç de zor değil. Bu tür örnekler için sadece Michelangelo Antonioni'nin filmlerine bakmak yeterli olabilir.

'Kızıl Çöl' ("II. Deserto Rosso"- 1964) filmindeki umutsuz karakteri, Giuliana'na hakkında, "hiç kimse nevrotik olmaz. Nevroz, elverişli topraklarda gelişir. Her zaman fiziksel bir temel vardır; çevre, bir ölçüde kendi işlevini üstlenir... Beni ilgilendiren nevrozun kökenleri değil, sonuçlarıdır (Antonioni, aktaran Yeres, 2006: 59)" derken, yönetmen, aslında, bir anlamda da, umutsuzluğu ve çıkışsızlığı, bir son durak olarak gördüğünü de söylemiş olur. Kuşkusuz sonuçlarla ilgilenmek, meta üretim sürecinin yarattığı çelişkilerden söz etmek için kullanılabilecek başka ve etkili bir yoldur. Ancak bunun nedenlere rağmen yapılması, yönetmenin filmlerinde de görüldüğü gibi, bir süre sonra, karakterlerin yolunu kaybetmesi ile sonuçlanır. Mücadele edecek hiçbir şeyin kalmaması durumunda ise karakterleri bekleyen iki son vardır: Ya intihara yönelip kurtulacaklardır ya da Don Kişot gibi gerçeklikte hiçbir karşılığı olmayan düşmana karşı savaşıp sonunda, onun gücünü kabullenmek zorunda kalacaklardır.

'Çılgılık' ("II. Grido"- 1957) filmindeki karakterin, bir fabrika işçisi olan Aldo'nun işsiz kalması ve sevgilisi Irma'nın başkası ile evlenmek istemesi ile birlikte, kasabanın ortasında onu döverek küçük kızı ile birlikte çıktığı amaçsız gezinti ya da kaçış sonunda, intihar etmesine yol açan şey, başta söylenen nedenlerin izlerinin filmde giderek kaybolmasıdır. Ya da Giuliana'nın, içsel yoksunluğunun ve içine düştüğü yalnızlığının nedenlerinin izlerinin giderek kaybolması, onun da intihara yönelmesine neden olur. Oysa bu yoksunluğun, yalnızlığın ya da yabancılaşmanın tek nedeni, söylenildiği gibi dünyaya atılderilmişlik değil, meta üretim sürecinin, örgensel olmayan ilişkileri ve bunun yarattığı açmazlardır. Bunun ortadan kalkmasıyla ancak, Giuliana'nın içsel yoksunluğu ve yalnızlığı son bulur. Film, bu belirleyicileri ortadan

kaldırdığı için geriye yapacak tek şey kalır, o da intihardır. Antonioni'nin bu intiharlara yönelimi, bir çözüm ya da özgürlüğe bir bağış olarak görmesi (Yeres, 2006: 48), varlık felsefecilerinin gizil kimlik içinde yürüttükleri mücadeleden de izler taşır. Sınıfsal bir tavır takınılarak yürütülecek somut mücadele yerine -ki bu mücadele bir düşünce adamı olarak yazarı/yönetmeni çok zor durumda da bırakabilir- intihar gibi, başkaldırı olarak nitelenen yollarla, soyut bir mücadele yürütülmesi, yazar/yönetmen için kuşkusuz daha zararsızdır.

'Cinayeti Gördüm' ("Blow Up" -1966) filminin karakteri, Thomas'ın filmin sonunda geldiği nokta, mücadelenin tam da söylenildiği gibi soyut alanın içine çekilmesine yerinde bir örnektir. Bir cinayet tanığı olarak bütün yapıp ettikleri sonuçsuz kalınca, bir başka deyişle; 'sözde' somut gerçekliğin bütün verileri anlamını yitirince, Thomas'ın soyut mücadele alanının olanaklarından başka bir seçeneğinin kalmadığı görülür. Ancak burada gözlerden kaçan, somut gerçekliğin yok sayılarak -ki bu gerçeklik bütünün sadece bir parçası olduğu için küçük bir evren olmaktan zaten çok uzaktır- soyut alanın belirleyiciliğinin kabul edilmiş olmasıdır. Ve aslında, bunun da intihar gibi bir yenilgi olduğunu söylememek için hiçbir neden yoktur. Bu ve 'Yolcu' ("The Passenger-Professione: Reporter"- 1974) gibi filmlerdeki bazı ayrıntıların ise, tartışmayı ve tabii ki filmleri, bir parça da olsa politik alana çekmeyi başardığını da görmek gerekir. Meta üretim sürecinin, kimlik, rol ve davranış biçiminde kendini gösteren, içsel yoksunluğa, yalnızlığa ve yabancılaşmaya yol açan zorlamalarına karşı karakterlerin direnişi, filmleri politik anlamda görmezden gelinemeyecek kadar etkili hale getirir: David Locke'un bütün geçmişine sünger çekerek, kimliği değiştirmesi ya da Thomas'ın karnaval maskeleri içindeki bir grup gencin arasında bir anda kendini unutması gibi. Kuşkusuz bu kısmî politik tavrın oluşmasında, Lukacs'ın Sartre ve onun aracılığıyla Fransız varlık felsefecilerinin üzerindeki etkisini de dikkate almak gerekir (Sontag, 2008: 90). İnsanın bir nesne haline gelişi, meta üretim sürecinin ve onun düşünme biçimin ideolojik zorlamaları ile ilgilidir. Dolayısıyla Lukacs'a göre, bu etkiden bütünün bilgisinin edinilmesi ve sınıf bilinciyle kurtulabileceken; Sartre için bu, varlığı oluştan sonra duyumsama ve onun hakkında, her türlü dış dayatmaları reddederek düşünme ve kendini tasarlama meselesidir! (Sartre, 2003: 26 -32) Sınıfsal temellerden yoksun bu tür bir bireysel mücadelenin ve kişisel tasarımın, ne kadar iyimser olursa olsun başarılı olabileceğini söylemek ise hiç gerçekçi değildir. Hatta böyle bir durumun, tam tersine,

henüz başlarda bir yenilgiyle sonuçlanacağını görmek gerekir. Bir işçinin kendini var edebilmesi, öncelikle ona sorulmadan tasarımılanan dünyasından çıkabilmesi ile mümkündür. Böyle olunca, Solanas'ın ve Gettino'nun söylediği gibi politik bir bağlanım içermeyen bu tarz filmler, egemen sinemanın ilerici kanadına dönüşerek, işlevselliklerini yitirmek (Solanas ve Gettino, 2008: 168) ve sadece festivallerin tartışma nesnesine dönüşmek zorundadır.

Kabul edilemez öbür durum ise, birinci sinema örneklerinde görülen gerçeklik tasarımıdır ki bu tasarım, meta üretim sürecinin bazı aksaklıklarına rağmen kusursuz olduğu düşüncesini sürekli yeniden üretir ve bu anlamda, burjuva ideolojisinin taşıyıcılığı görevini üstlenir. Bu tür filmlere birçok örnek verilebilir; ancak bir önceki bölümde politik bir içeriğe sahip gibi görünen ancak eleştirisini sözü edildiği gibi sistemin hizmetine veren 'Amistad' filmini hatırlamak yeterlidir. Bu filmleri yapan yönetmenleri, egemen sinemanın üretim ilişkileri içinde değerlendirmek, bu sinemanın uzmanlık alanları içinde üzerine düşen görevleri yüksek ücretler karşılığında yerine getiren insanlar oldukları gerçeğini göz önünde tutmak gerekir. Bu ilişkiler içinde, eleştirel ve politik bir tavrın alınması, daha önce de söz edildiği gibi mümkündür. Böyle bir tavrın alınmaması ise, sadece burjuvazinin ideolojik baskısı olarak değil; aynı zamanda ideolojik başarısı olarak görmek gerekir. Çünkü eğer yönetmen, içeriden değilse -ki içeriden de o ideolojiye uzaktan bakılıp, hiç olmazsa eleştirel bir tavır alınabilir- o zaman meta üretim sürecinin sonsuz olanaklara sahip, dural bir sistem olduğunu ve çelişkilerinin düzeltilebilir olduğunu baştan kabul edebilmiştir. Bu kabullenmeyle kendisine sunulan olanaklar arasındaki ilişkiyi değerlendirmek ise eleştirmenin temel görevidir.

3.1.5. Biçimsel yenilik ve metalaşma

Sanat eserleri söz konusu olduğunda, ideoloji tartışmasını biçimsel yönelimlerden bağımsız ele almak neredeyse imkânsızdır. Yazarın/yönetmenin biçimsel tercihleri, içinden çıktığı toplumsal ilişkilerin onun zihninde yansıma biçimiyle yakından ilgilidir. Dolayısıyla, burjuva düşünme biçiminin ya da ideolojisinin etkisi, kuşkusuz yazarın/yönetmenin özü yansıtmaya biçimi ya da biçimsel tercihleri üzerinde etkilidir.

Böyle olunca, bu ilişki dikkate alınmadan sağlıklı bir eleştirinin yapılabileceğini düşünmek de zordur.

Böyle bir eleştiride, özellikle ikinci sinema (auteur) örnekleri söz konusu olduğunda, üzerinde durulması gereken iki temel nokta vardır. Bunlardan ilki, anlatım biçimi ile özü algılama biçimi arasındaki örtüşmedir. İdeolojik tutum ve bu tutuma bağlı oluşan kötümser ya da çekimser hava, eserin biçimi üzerinde ister istemez etkilidir. İkincisi ise, bir önceki bölümde sözü edilen ikinci sinema örneklerinde görülen biçimsel yönelimlerin, zamanla işlevselliklerini yitirip kültür endüstrisinin (festivaller bunu sağlamada önemli birer araçtır) bir metası haline gelmesidir. Bu yüzden de bu tür filmlerin, baştan bazı kısıtlılıklara sahip olsalar da (ideolojik tutumları ve kötümserlik) yansıtmaya çalıştıkları özün iç sıkıntılarından tıpkı edebiyat örneklerinde olduğu gibi, giderek uzaklaştığını dikkate almak gerekir. Bu düşünce, öncelikle yenilikçi edebiyat örneklerinin; bu örneklerdeki biçimsel yeniliklerin toplumsal öze ilişkisinin; biçimsel yeniklerin nasıl özden yoksun hale gelerek nesneleştiğinin ve bunların sinemadaki yansımalarının incelenmesiyle desteklenebilir.

Birinci sinema söz konusu olduğunda ise ona özgü biçimin, burjuva düşünme biçimi ya da ideolojisiyle yakın ilişkisini ve bu biçimin, bu ideolojiyi yeniden üretmede gösterdiği hüneri yakından görmek gerekir. Bu biçimin özelliklerinin incelenmesi, burjuva düşünme biçiminin nasıl yeniden üretildiği hakkında bilgi sağlayacağı için de önemlidir. Ancak bu inceleme, bilinen eleştirilere ek olarak, ikinci ve üçüncü sinemaya özgü filmlere ait yönelimleri ve bu yönelimlere özgü özellikleri anlamayı kolaylaştırabileceği gibi, çoğu zaman iç içe geçmiş bu anlatım özelliklerinin ancak öz ya da içerik ile birlikte ele alındığında bir anlam ifade edebileceğini de gösterebilir. Üçüncü sinema, bir anlamda bu iç içe geçmişliği bir potada eritebilmesi sayesinde kendini var edebilmiştir.

Meta üretim sürecinin, ideolojik olarak kurgulanmış sahte bir gerçeklik olarak çalışma biçiminin, iyi niyetli birçok yazar ve yönetmen üzerindeki ideolojik etkisinden söz edilmişti: Örgensel olmayan ve kurgusal, özneyi çepeçevre sarmış ve kültüre ait her ne varsa etki alanına almış, bu sahte ve yanıltıcı gerçekliğin; bütüne ait bilgiyi edinememiş, öznenin nesne ile diyalektik ilişkisini görememiş zihinlerdeki yansıması, ister istemez

dural ve değişmezdir. Bu umutsuz yansıma, söylenildiği gibi, kişinin yaşantısı ve bu yaşantıyı şekillendiren tercihleri ile de yakından ilişkilidir. “İnsanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, işbölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması (Fischer, 2010: 52)” karşısında yazarın/yönetmenin takındığı, ideolojik yanılsamasına bağlı gelişen umutsuz tutumunu, bütünüyle ve baştan reddeden herhangi bir eleştirinin, diyalektik bakış açısını koruduğunu söylemek de zordur. Ancak, yenilikçi edebiyat örnekleri incelenirken, seçilen konunun, bu konunun işlenmesi ile ortaya çıkan anlamın ve işlenme biçiminin, her şeye rağmen yaşanan sürecin ya da sahte gerçekliğin bir parçası olarak değerlendirilmesi de bir gerekliliktir.

Ernst Fischer’in büyü ile sanat arasında kurduğu koşutluk, sınıflı toplum içinde sanatın üzerine düşen görev ile ilgili oldukça dikkat çekicidir ve sözü edilen gerekliliği vurgular niteliktedir: “Büyü, nasıl insanla doğa arasındaki birliğin, bütün varlıklar arasındaki özdeşliğin -oymak içinde var olan gizli özdeşliğin- bir karşılığı idiye, sanat da yabancılaşmanın başlangıcının anlatım aracıdır (2010: 39)”. İşbölümü ve mülkiyet nedeniyle insanların doğadan giderek kopması ile birlikte, var olan özdeşlik, bireyle dış dünya arasındaki denge yitirilir (2010: 40). Bu yitilik, isterinin, esrimenin ve delirme nöbetlerinin ya da Freud’un söylediği gibi nevrotik tepkiler veren huzursuz bir kitlenin ve uygarlığın ortaya çıkmasının da nedenidir⁸⁶. Feodal mülkiyetten kapitalist mülkiyete geçiş dönemi, böyle bir huzursuzluğun yaşandığı bir dönemdir. Meta üretim sürecinin de ideolojik iddiası, bozulan evrensel ve örgensel birliği zorla, kendi çıkarı doğrultusunda yeniden kurarken; aynı zamanda ortaya çıkan huzursuzluğun ancak bu son, olgun ve dural sistemle giderilebileceğidir. Sanat, sınıflı toplumda, bu ideolojik iddiayı savunabilir (Fischer, 2010: 47, 48, 127, 128) ve Adorno’nun söylediği gibi, efendilerinin sesi haline gelebilir (Adorno, 2008: 110). Topluluğun örgensel birliğe duyduğu özlemin bu son sistemle giderilebileceğini iddia edebilir. Ancak sanat, topluluğun bu güçlü sesine verilen cevabın yol açtığı çıkışsızlıkların, yalnızlığın ve

⁸⁶ “Freud uygarlığın gelişimi konusunda da kötümserdir. Uygarlık ilerledikçe dürtülerin dizginlenmesi çok daha gerekli hale gelecek, tarihsel gelişim buna yardımcı olamayacak ve sonuçta evrensel bir nevroz ortaya çıkacaktır. Gelişme sürecindeki toplumlardaki başarılar, ancak insanların doyumsuzluk duygularının gitgide artması pahasına elde edilir”. V. İ Dobrenkov Freud ile ilgili bu varsayımını ondan yaptığı şu alıntı ile destekler: “Uygarlıktaki her gelişmenin karşılığını, artan suçluluk duygusu sonunda ortaya çıkan mutluluğu yitirme ile öderiz”. Bkz. Dobrenkov, V. İ. (2008). *Marksizm ve psikanaliz* (4. baskı) (Çev. A. Özdoğu). İstanbul: Sorun Yayınları. ss. 17-25.

yabancılaşmanın bireyde açtığı onarılmaz yaraları da dillendirebilir. Burada da aynı özlem duyumsanıyor ve yitirilen birliktelik aranıyor olabilir. Bu açıdan, sınıflı toplumda tıpkı ilkel topluluklarda büyücülerin yaptığını yapar sanatçı. Toplumun örgensel bir yaşayışa duyduğu özlemi, meta üretim sürecinin yarattığı esrikliği duyumsayarak; bu gerçekliği dile getirmekle yetinmez, aynı zamanda ona biçim verme amacı da güder (Fischer, 2010: 40-47). Bütün sorun da bu gerçeklik ile ilgili, başlangıçtaki büyülmü hulyadan uyandıktan sonra oluşan hayal kırıklığını yansıtırken ve ona örgensel bir bütünlük kazandırmaya, onu topluluğun özlemini duyduğu gibi biçimlendirmeye çalışırken, içine düştüğü çelişkidir. (Bir önceki bölümde bu çelişkinin, yazarın ya da sanatçının ideolojisi ve bu ideolojinin onun yaşantısı ile ilişkisine değinildi)

Kapitalist düzen, elinde her şeyi metaya çeviren sihirli değneği ile meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda özne ile özne ve nesne arasındaki bütün örgensel bağı koparıırken; aynı zamanda, bu sürecin katlanılmazlığını yansıtmaya çabasıdaki sanat için, sınırsız kaynaklar yaratır. Kapitalizm, gerçekte önceleri⁸⁷ hiçbir yarar sağlamadığı için sanata yabancı olmakla birlikte; yeni duygu ve düşünceler yaratarak, bu duygu ve düşünceleri dile getirmede sanatçıya yeni olanaklar da sunar. Hızla değişen ve neredeyse bütün yöresel sınırların aşıldığı bir ortamda, kalıplaşmış ve çok yavaş değişen anlatım biçimlerine saplanıp kalmak artık güçtür. Bütün bu olanaklar, içten, insancıl bir sanatçı için, benimseyemediği çürümeye yüz tutmuş bir dünyayı, topluluğun birliktelik özlemi doğrultusunda değiştirmek için oldukça uygundur (2010: 49, 50, 51, 52): En azından eserinde. Bu açıdan romantizmden, izlenimciliğe, doğalcılıktan nihilizme ya da dışavurumculuktan, gelecekçilik ve gerçeküstücülüğe, ortaya çıkan hemen hemen bütün sanat akımları, kapitalizme ve burjuva değerlerine karşı bir direniş ve topluluğun birliktelik özleminin bir yansıması olarak görülebilir. Ancak bu yapılırken, Fischer'in kaygılarını ve tespitlerini gözetmek gerekir:

⁸⁷ Kapitalizmin kültürel alanı, kendi üretim sürecine benzer bir şekilde düzenlemesi kendi yararına bu alanı kullanmak istemesi ile ilgilidir. Bunun dışında sanata herhangi bir gereksinme duymaz. Kendi yararı ile anlatılmak istenen, Adorno'nun 'Kültür Endüstrisi ve Kültür Yönetimi'nde söylediği gibi, sadece meta üretim sürecinin ideolojik yansımasını, sözde sanat eserleri aracılığıyla sürekli yeniden üreterek, kitlelerin bu sürece dahil olmasını kolaylaştırmak değildir. Bu üretim süreci ile ilgili durum dışında, kitlelerin tüketimini isteği doğrultusunda düzenlemek için, sanatı bir aracı olarak kullanır. Özellikle TV'de ve radyolarda, şimdi de internet ortamında, bedava gösterilen filmler, TV programları ve dinletilen konserler, tüketimi teşvik edici reklamların mezesi durumundadır. Ana menü reklamdır ve bütün bu çaba, reklamlar için harcanır. Bkz: Adorno, T. (2008). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi* (3. baskı) (Çev. N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Alman Romantizmini ve daha sonra gelen ona benzer akımları ele alırken, bu akımların iç çelişkisini incelemeli, olumlu ve olumsuz yanlarını anlamalıyız. Hep aynı çatışma karşımıza çıkacaktır: bir yanda burjuva değerlerine ve kapitalist çarka karşı köklü bir direniş; öbür yanda, devrimin sonuçlarından korkuya ve ister istemez tepkiciliğe varan bir aldatmacılığa kaçış (2010: 61).

Benzer kaygılara, ‘Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı’nda Lukacs da dikkat çeker. Özellikle biçimsel ayrılıklara, katı kategorik önyargılar çerçevesinde takılıp kalmanın, bu biçimsel ayrılıklara neden olan öz ile ilgili temel sorulara verilen cevapları gizleyeceğinden söz eder:

Her ne pahasına olursa olsun kaçınmamız gereken bir şey varsa, o da genellikle yenilikçi-burjuva eleştirmenlerin kendilerinin benimsedikleri, biçimsel ölçülere, biçim ve edebi teknik sorunlarına aşırı derecede önem veren yaklaşımdır. Bu yaklaşım görünüşte ‘yeni’ edebiyatla ‘geleneksel’ edebiyat arasında kesin bir ayrım yapmaktadır. Gerçekte ise, asıl biçimsel sorunları saptamayı başaramamakta, bunların ayrılmaz bir parçası olan diyalektiği görmezden gelmektedir. Burada biçim ayrılıklarının temelinde yatan karşıt ilkeleri gizleyen düzmece bir kutuplaşma ile karşı karşıyayız (Lukacs: 2000: 21).

Karşıt ilkeler, sözü edilen akımlarda ortaya çıkması olası, Fischer’in sözünü ettiği iç çelişkilerdir. Bunun ideolojik nedenlerine ve ideolojik kabullerin de yaşantı ile ilişkisine dikkat çekilmiştir. Burada ise özenle üzerinde durulması gereken nokta, özün biçim üzerindeki kaçınılmaz etkisidir. Özün biçimi belirlediğini kabul etmek demek, Lukacs’ın da söylediği gibi, insanın odak noktası olmadığı hiçbir özün olamayacağını da kabul etmektir. Belirli bir yaşantı ya da öğretici bir amaç, edebiyatın/sanatın verileri her ne olursa olsun, ‘insan nedir?’ sorusu da, özün belirleyicisidir (2000: 23). Toplumun temel özü insandır ve “üretim güçleri-araçları ve bir yanda durmadan artan bilgileri öbür yanda ise maddesel ve tinsel gereksinimleri ile insanlar, sürekli olarak değişmekte ve gelişmektedir (Fischer, 2010: 127)”.

Bu açıdan, insanın artan maddi ve tinsel gereksinimlerine göre dış dünyanın bilinçli olarak uydurulması sürecidir, toplumun özü. Biçem ise bu süreçlerin gerçekleştiği, toplumsal örgütler, kurumlar, yasalar, düşünceler ve önyargılar gibi biçimlerdir. Doğaldır ki bir süre için bu biçimler üretim güçlerinin koşullarına uyarken, sonra da bu güçler ile çatışıp, katılaşır ve sürekli yenilenmeleri gerekir (2010: 125). Sanatta, özellikle sınıflı toplumda sürekli yeni akımların ortaya çıkması, egemen sınıfın bu akımları ya mızımlık olarak görmesi ya da kültür yönetimi eliyle kendi yararına uydurması hep bu çatışma ile yakından ilgilidir. Ficscher, özün ya da anlamın zaman zaman konu ile karıştırıldığına; birbirine çoğu zaman sıkı sıkıya bağlı olan bu iki kavramın aynı şey olmadığına, herhangi bir konunun farklı biçimlerde yorumlanabileceğine ve çok farklı anlamların ortaya çıkabileceğine de dikkat çeker. Konunun seçimi kuşkusuz yazarın/sanatçının tutumu ile ilgili bir bilgi verir; ancak konunun seçimi kadar onun nasıl sunulduğu yazarın/sanatçının tutumunu belirlemek açısından çok daha önemlidir. Nasıl bir ortamda, ne derece toplumsal ve bireysel duyarlılıkla sunulduğu, toplumsal yönelimlerin etkisi, konunun anlamını, özünü değiştirir (2010: 128- 135): “Her şey, sanatçının görüşüne, yönetici sınıfın sözcüsü gibi mi, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuştuğuna bağlı... (2010: 129)” değişir.

Öz ile biçem arasındaki diyalektik bağın değişen insan gereksinimleri ve toplumsal yapı ile ilişkisi, sanat eleştirisi için kaçınılmaz bir uğrak noktası olarak görülmelidir. Değişen toplumsal yapı ister istemez ‘insan nedir?’ sorusuna verilecek cevabı da etkileyecektir. Sınıflı toplum ve özellikle kapitalizm, daha önce de söylenildiği gibi önemsemese de sanat için kendi çelişik ve çok hızlı işleyen yapısı gereği sınırsız olanaklar da üretir. Akımların ortaya çıkışı, bu hızla işleyen ve içindeki köklü çelişkileri sürekli yeniden üreten kapitalizmin sahte gerçekliğine karşı bir eleştiridir. Ancak yine sözü edildiği gibi, bu eleştiriler zaman zaman karşı oldukları yapının çelişkilerini de içerir. Özellikle Fischer’in sözünü ettiği temel çelişki dikkate değerdir. Bu çelişki, aynı akım içinde yer alan farklı yazarlar/sanatçılar üzerinden ortaya koyulabileceği gibi, aynı yazarın/sanatçının eserleri üzerinden de sergilenebilir. Lukacs’ın sözlerine kulak verilirse:

Birbirine karşı olan ya da yaklaşan eğilimleri tek tek akımlarla ya da kişilerle özdeş görmek, sorunu aşırı derecede basitleştirmek olur. Bu eğilimlere çoğu zaman aynı kişide bile rastlanabilir. Bunlar o kimsenin gelişmesinin sadece değişik evreleri değil, o kimsenin gelişme dönemine özgü çelişkileri gösteren ve aynı zamanda var olan eğilimler olarak da karşımıza çıkabilir (Lukacs, 2000: 18).

Bir önceki bölümde Goethe ile ilgili Engels'in değerlendirmesi, Lukacs'ın bu sözlerini doğrular niteliktedir. Öz ve biçim arasındaki diyalektik ilişkiyi, toplumsal değişime bağlı kalarak incelemeye çalışan Lukacs'ın 'Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda ve Ficsher'in Sanatın Gerekliliği'nde yaptığı, aynı şeydir. Sanat akımlarını öz ve biçim açısından, aşkın bir eleştiri yoluyla, meta üretim sürecinin sahte gerçekliğini ideolojik olarak içselleştiren ya da bu sahte gerçekliğe karşı şekillenen akımlar olarak kabul eden değil; bütün akımları, akımlara ait yazarları ve eserleri, tek tek diyalektik gerekliliklerine uygun bir şekilde inceleyen bir yöntem geliştirdikleri görülür. Ya da Adorno'nun zamanın ruhu karşısındaki ve onu sürekli küçük düşürmeye çalışan olumsuz tavrına rağmen ki Edward Said bu tavrı, "şimdiden geçmiş zamanlara, insanların Kierkegaard, Hegel ve Kafka'yı kitap özetlerinden ya da el kitaplarından değil de doğrudan bu yazarların çalışmalarından edindikleri bilgiye dayanarak tartıştıkları zamanlara doğru bir gerileme (Said, 2008: 41)" olarak adlandırır, benzer bir yaklaşım sergilediği söylenebilir.

Kültür endüstrisi, biçimsel yenilikleri onu şekillendiren özlerinden koparıp, onu gündelik hale sokup, birer tüketim nesnesi haline getirirse de hâlâ bir şeyler yapılabileceğine, onun kendine özgü yönetim biçimi içinde, bu yönetimin çelişkilerini ve topluluğa rağmen topluğun birlik özlemini dile getirebileceğine dikkat çeker (Adorno: 2008: 144- 149). Lukacs'dan ya da Ficsher'den ayrıldığı temel nokta ise, Adorno'nun bu özlemi dile getirirken, bu özleme neden olan parçalanmışlığa, bu parçalanma sonunda anlamsızlığa yol açsa da, sığınmasıdır. Topluluğun, birlik özlemine dair devrimci umudu koruyan modern epikleri kutsamaya yönelik tavrı, modernizmin sahte gerçekçiliğine ait bir tavır olarak düşünmesidir (Said, 2008: 23- 40). Said'e göre bu yüzden Adorno'nun yazılarında, herhangi bir tesellinin ya da sahte iyimserliğin izine rastlanması çok da olası değildir (2008: 41): "Okurken, Adorno'nun kendini giderek

daha küçük parçalara ayıran öfkeli bir makine olduğu izlenimine kapılırsınız. Onda bir minyatürcünün amansız bir ayrıntı hastalığı vardır: En son kusuru arar, bulduğunda da bilgiç bilgiç tebessüm eder (2010: 41)”. Çünkü Adorno, sanatın yapacağı bu doğrultuda bir eleştirinin, doğrunun bulunmasında işe yarar tek yöntem olduğunu düşünür: “Yanlış bir kez iyice belirlenip tanındıktan sonra, artık doğrunun ve iyinin göstergesi olur (Adorno: 2006: 116)”. Belki de onu bilgiç bilgiç tebessüm ettiren de bu ön kabuldür.

Fischer’e göre, “parçalanma, çağdaş dünyanın büyük ölçüde makineleşmesine, uzmanlığa gitmesine, makinelerin insan üzerinde büyük ölçüde güç kazanmasına ve çoğumuzun anlamını ve işleyişini kavrayacak durumda olmadığımız büyük bir sürecin ancak çok küçük bir parçası olan işlerle uğraşmamıza sıkı sıkıya bağlıdır (Fischer, 2010: 91)”. Bu yüzden, “insanın ve dünyanın parçalanmasını, sık sık dile getirmiştir, çağımızın sanatı (2010: 91)” Adorno’nun tavrı da, çağın sanatı gibi burjuvaziye özgü düşünme biçiminin modern dünyada yarattığı parçalanmışlığa karşı oluşmuş bir tavidir. Çünkü “modernlik kıymetsiz, telafisi olmayan bir gerçekliktir ve onun kendi felsefi pratiği kadar yeni müzik de bu gerçekliğin malum hatırlatıcısı”dır (Said, 2008: 37). Bu hatırlatma, Said’in de söylediği gibi sürekli olumsuz bir tavır gibi gözükse de yapıcıdır. Ancak bu yapıcı tavrı, uzlaşmacı olarak göstermek olanaksızdır. Çünkü her defasında uzlaşılacak olanın; kültür endüstrisinin tuzaklarını boşa çıkarır. Adorno’nun Schönberg’in tekniği üzerine yaptığı değerlendirmeler ile ilgili Said de şunları söyler:

Adorno, Schönberg’in on iki ton yönetimini neredeyse kelimesi kelimesine Lukacs’ın özne-nesne açmazının dramından alınan terimlerle betimler; ama her sentez fırsatı doğduğunda, Adorno’nun Schönberg’i, sentezi reddeder. Adorno’nun, nefes kesici bir biçimde geriye yönelik bir kesit, Lukacs’ın gittiği yolu sondan başa kat etmesini sağlayan bir son dönem yöntemi inşa ettiğini görürüz. Adorno, Schönberg’in aslında neyle ilgili olduğu konusundaki görüşleriyle, Lukacs’ın kendini modern ümitsizliğin bataklığından kurtarmak için büyük uğraşlarla tasarladığı çözümlerini en az onun kadar uğraşarak parçalara ayırır ve işe yaramaz kılar. Yeni müziğin, ticari alanı mutlak olarak reddetmesine odaklanan Adorno’nun sözleri, sanatın altındaki toplumsal zemini kesip alır. Çünkü süsleme, yanılsama,

uzlaşma, hümanizm ve başarıyla savaşıırken, sanatı savunmak imkânsız hale gelir (Said, 2008: 37).

Adorno'nun sanatın altından çekip aldığı toplumsal zemin, yüksek sanat ile hafif sanat ayrışmasını yaratan, meta üretim sürecinin sahte birlikteliği ve bu birlikteliğin endüstri olarak dışavurumudur. Sanat, endüstrinin topluluk adına yaptığı uzlaşım çağrılarına geçit vermezken; bu sahte uzlaşımın çelişkilerini dile getirerek, gerçek evrensel çılgılığa, topluluğun özlemine sadık kalır:

Eğlence olarak hafif sanat, bir soysuzlaşma biçimi değildir. Onun saf dışavurum ülküsüne ihanet anlamına geldiğinden yakının kimseler, toplumun ne olduğu konusunda yanılısma içindedir. Maddi pratikle karşıtlık oluşturan bir özgürlük âlemi olarak tözselleştirilen burjuva sanatının saflığı, en baştan beri alt sınıfın dışlanmasıyla satın alınabildi. Sanatın bu sınıfın davasına; yani doğru evrenselliğe sadık kaldığını, yanlış evrenselliğin amaçlarından uzak durarak gösterir (Adorno, 2008: 66).

Adorno'nun neden sanatta kendi felsefî çözümlemelerinde olduğu gibi sahte bir uzlaşımı reddettiği üzerinde, daha fazla durmaya gerek yok. Modernliğin, telafisi olmayan bir gerçeklik olduğuna dair ön kabulü, şüphesiz çağı ve yaşadıkları ile yakından ilişkili. Lukacs ya da Fischer gibi çağdaşı yazarların yeni bir toplumsal birlikteliğin gerçekleşebileceği ile ilgili taşıdıkları sosyalist inancı Adorno'nun taşımamasını, onun sınıfsal aidiyeti ile açıklamak da olası olabilir⁸⁸. Yine de bu farklılıkları, başka bir incelemenin konusu olarak görmek gerekir. Burada aslında, onun parçalı anlatımının ve sanatta parçalı anlatıma duyduğu yakınlığın toplumsal dayanaklarına dikkat çekilmektedir. Adorno, sanat eserlerini incelerken öz ile biçim arasındaki diyalektik ilişkiyi, hiçbir zaman göz ardı etmez ve bu anlamda sözü edilen Marksist yazarlar ile benzer. Özün, değişen insan ve toplumla birlikte değiştiğini ve sınıflı ya da onun deyimiyle modern toplumun değersizliğinin, yeni bir öz ve biçim ilişkisi ile dile getirilebileceğini düşünür. Onun için, sanatta parçalı anlatım, kendi yazılarında olduğu gibi yeni özün yeni biçimidir. Ancak bu özün yitip gittiği,

⁸⁸ Said'in Adorno'nun sınıfsal aidiyeti konusunda söyledikleri incelemeye değer, özgeçmişin ideolojik tercihler üzerindeki etkisine yerinde bir örnek bkz. Said, E. (2008). *Geç dönem üslubu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metin Yayınları. s. 39

unutulduğu ve parçalı anlatımın, sanat için sanat fikrine bağlı “her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği bir dünyada sanatçının meta üretmeme kararından doğan bir tutum (Fischer, 2010: 67)” olmaktan çıktığı durumlara karşı da duyarsız değildir. Bu durumun, kültür endüstrisinin kaçınılmaz tuzaklarından biri olduğunun farkındadır. Sanatın meta üretim sürecinin sahte birliğinden kaçınarak kazandığı özerk ve kapitalizm için yararsız hale getirilen alanının da, bir metaya dönüşebileceğini görür. Kültür endüstrisinin eliyle, keyfin ve erbap olmanın tüketim nesnesi olan; bu yönüyle topluluğun birlik özlemini yansıtabilen bu eserler, haberdar olmanın ve saygınlığın bir unsuru haline gelir. Yararsızlık bir anda dağılır ve sanat eseri gerçek özünden koparak, kişisel gelişimin işe yarar bir parçası olur. Bu yönüyle de, keyfin ve erbap olmanın tüketim nesnesi, kişisel gelişimin işe yarar bir parçası haline getirilerek, değişim değerine indirgenir. Artık, değişim değerine bağlı bir tüketim nesnesi, yeni bir meta türüdür. Tüketime uygun bir şekilde hazırlanan, kaydı tutulan, endüstriyel üretime uygun hale getirilen, pazarlanan ve değiştirilebilen bir üründür (Adorno, 2008: 96) (Bianel ve benzeri festivaller bu açıdan oldukça önemlidir). Parçalı anlatımın yeni biçimi, tıpkı öbür akımların düştüğü çelişkiye düşerek anlamsızlaşır ve kültür endüstrisinin sesi olur.

Fischer’in Baudelaire ile ilgili yorumları, Adorno üzerine Said’in söyledikleri ile neredeyse örtüşür. Baudelaire de burjuva dünyasına duyduğu tiksintiyi, gerçeklikle dile getirir, biçimi ile okuyucusunu rahatsız eder ve tıpkı Adorno gibi bundan zevk duyar. Ancak her ikisi de ‘sanat için sanat’a sığınarak, metalaşmaya karşı geliştirdikleri biçimin, kendi ellerinden çıkarak özünden yoksun bir anlamsızlığa doğru yol almasına da engel olamamıştır (Fischer, 2010: 92-93). Adorno’nun ‘Modern Müziğin Yaşlanması’nda yenilikçi müzikte ortaya çıkan yozlaşmayla ilgili çözümlemeleri, söylenenler açısından oldukça anlamlıdır: “Sesler yine aynı sesler. Fakat bunların asıllarını büyük yapan iç sıkıntısı engellenmiş (Adorno, 2002: 183)”. Lukacs’ın bu çözümlemelerle ilgili yorumu ise şöyledir:

Yenilikçi müzik Adorno’ya göre, varlık nedeni olan doğruların izini kaybetmişti. Besteciler artık yeni tutumlarının öngördüğü duygularını yansıtmaya gücünden yoksundurlar. Yenilikçi müziğin başarısızlığa uğramasının nedeni de budur. Başlangıçtaki iç sıkıntısı saplantısını yansıtan hayat görüşünün (ister, Adorno’nun sandığı gibi, insanın içinde bulunduğu

korkunç durumu yansıtmayı başaramaması yüzünden; ister benim inandığım gibi, bu saplantının burjuva aydınları arasında önemini yitirmesi yüzünden) etkisinin azalması, modern müziğin önden yoksunlaşmasına ve yenilikçi bir sanat biçimi olarak sahiciliğinin yok olmasına yol açmıştır (Lukacs, 2000: 42).

Adorno'nun sözü edilen makalesi Lukacs'a göre, yenilikçi sanatçının gerçekliği dile getirmeye çalıştığı zaman içine düştüğü çelişkiyi göstermesi açısından oldukça önemlidir. Kuşkusuz baştan beri söylenen, katı kategorik değerlendirmeler yapmak yerine, yenilikçi eserlere meta üretim sürecinin çelişkilerinden hareketle ve bu çelişkileri bir şekilde yansıtmayı amaçlayan eserler olarak bakmak daha yararlı sonuçlar verir. Bu tür eserlerin, bu açıdan gerçekçi olduğunu söylememek için de hiçbir neden yoktur. Kapitalist düzenle uzlaşamayan ve belirli bir düzeyin üstünde şu veya bu şekilde ona karşı çıkan, başkaldıran ve onu eleştiren her eser, gerçekçi olarak değerlendirilebilir. Ficsher'in, bu gerçekçi eleştiri sürecinin "Romantik başkaldırıyla ve Rousseau'nun burjuva uygarlığına saldırması ile başlamıştı (Fischer, 2010: 101)" tespitine, Don Kişot'un evinden ayrılışı ve yel değirmenleri ile giriştiği 'nafile' gibi görünen mücadelesi de eklenebilir. Ancak bu sürecin devamında, yenilikçi eserlerin özden yoksun hale gelerek yozlaşmalarını, moda haline gelen deneysel buluşların sonuçlarından biri olarak görmek de tam anlamıyla doğru değildir (Lukacs, 2000: 43). Bu süreç temelde, ideolojik tutumlar ile yakından ilgilidir ve yazarın/yönetmenin dünyayı görme biçimi, onun ideolojik ön kabulünden ister istemez etkilenir. Bu da gelinen tarihsel aşamayı, değişmez ve dural bir gerçeklik olarak görüp, meta üretim sürecinin sahte birlikteliğini bir çıkışsızlık olarak kabul etmek anlamına gelir. Bu, kapitalizmin açmazlarına karşı sanat eliyle verilen mücadele de sanatçının içine düştüğü, Ficsher'in sözünü ettiği çelişkidir. Bu "devrimin sonuçlarından korkuya ve ister istemez tepkiciliğe varan bir aldatmacılığa kaçış (Fischer, 2010: 61)" olarak görülebilir. Başka bir biçimde söylemek gerekirse de yazarlar/şairler/sanatçılar "patlamak üzere olan fırtınayı sezmişçesine kendilerinden kaçıp bilinmeyen bir dünyada çerden çöpten yapılmış bir yere, içerisinin aydınlığı dışarıdaki karanlıktan fazla olan bir çadıra sığınmak istiyor (2010: 99)" denebilir.

Romantiklerde mitik halk destanlarının efsanevi dünyasıdır, bu çadır. Oysa bu dünyaya ait, halk türkülerinin ya da halk oyunlarının ilk gerçek ve kesin biçimleri koruyabildiklerini söylemek çok zordur (2010: 62, 63). Ayrıca, bu dünyayı yansıtan her ne varsa, bunların “üstünü daha sonra kimi sınıf çatışmaları ve ayaklanmalardan, kimi de sınıflı toplumdaki bozukluk ve çürüklüklerden gelen bir takım kabuklar kaplamıştır (2010: 64)”. Dolayısıyla gizli yaratıcı ve bütünlüklü bir “halk ruhu ile donatılmış türdeş bir halk düşüncesi kapitalist düzenin Romantik bir kavramıdır (2010: 66)”.

İzlenimcilerin elindeki dünya, ışık içinde eritilip renklere bölünerek, kısa süreli özne-nesne birlikteliği ile anlamlandırılan kişisel duyusun nesnesidir. Gerçeklik, bu yüzden tamamen bireyin duyusuna indirgenir. Dünya, bireyin duyuları dışında var olan nesnel bir gerçeklik değildir (2010: 74). Nesnel çevreyi yok saydığı için “yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuları, titreşen bir karışıklık, ‘benim’ yaşantım, ‘benim’ duyuşum olarak algılar (2010: 74)” hale gelir. Meta üretim süreci ile birlikte dönüşen toplumsal gerçekliğin yozlaşmışlığı karşısında; bu dünyanın örgensel bütünlüğünün alt üst edilişi ile birlikte kendini yapayalnız ve dünyaya öylece bırakılmış hissederek yabancılaşan bireyin, sığındığı gizli kimliğin öznel mücadele dünyasını konu edinen edebiyat örnekleri de izlenimcilerininki gibi dış gerçeklikle ilişkisini yitirmiştir (Lukacs, 2000: 26- 34). Özellikle kendi içene yönelen karakterleri ve dış gerçekliği gereksiz ayrıntılara boğup, bu ayrıntılar arasında hiçbir sıralama yapmadan sonsuz ve dural bir şekilde resmeden yenilikçi edebiyat (varlık felsefesinin tartışma alanı) için dünya bir anlamsızlıklar yığınidir (2000: 34- 45). Alegorik anlatım yoluyla ki “alegori, insanın nesnel gerçeklikten yabancılaşmasını betimlemeye en elverişli olan bir estetik anlatım yoludur (2000: 45)”, zamandan bağımsız mekânlar içinde ve psikopatolojik karakterler yoluyla tarihsel gelişimin değişen doğasını yansıtabilmek neredeyse olanaksızdır.

Lukacs’a göre, soyut olarak tasarlanan zamanın tarihsel değişimden ve yer özgüllüğünden ayrılması, öznel idealizmin bir sonucudur. Edebiyatta Bergson’un eliyle daha da etkin hale getirilen bu yönelimle birlikte, yaşanan zaman, öznel zaman ile gerçek zaman özdeşleştirilir ve böylece öznel zaman ile nesnel zaman arasında tam bir uçurum açılmış olur (2000: 43). Karakterin nesnel dünyadan yoksun ve kendi soyut gizliliğinin sonsuzluğu ile baş başa bırakılması ise ister istemez onu yoksullaştırır:

“Nesnel gerçeğin dış dünyasından, zamanın ayrılmasıyla öznenin iç dünyası yolunu şaşırır ve anlaşılmaz bir akıntıya dönüşür ve -ilk bakışta garip görünmekle birlikte- dural bir nitelik kazanır (2000: 44)”. Bu yoksunluk içinde birey, eksik kalacak ve umutsuzluk içinde yaşayacaktır. Çünkü isteklerini gerçekleştirebilmesi, soyut gizliliğin somut hale gelebilmesi için artık hiçbir şansı yoktur. Fischer’e göre nihilizmi yaratan da bu umutsuzluktur (Fischer, 2010: 86, 87).

Yalnız, korkunç ve insana aykırı olan şey, çağın yalnız yaralı dış görünüşünü alıp onu kötülemek, doğmakta olanın özünü kavramaktan çok daha kolaydır. Çünkü bir dünyanın çöküşü, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan çok daha renkli, çarpıcı ve göz boyayıcıdır. Son bir söz daha, hiçbir sorumluluğu yoktur nihilizmin (2010: 88).

Edebiyatta ‘insansızlaştırma’ yönelimi de sözü edilen çelişkilere benzer bir içerikle ortaya çıkmıştır. Çünkü sanatın topluma karşı sorumluluğundan kurtularak, hayata dönebileceğini söyleyen bu yönelimin, sonunda insanı, nesneler arasında bir nesne olarak görmesi ve metalaştırması kaçınılmazdır. Yazarken, öznenin sahneden çekilmesi Fischer’e göre şiire görünüşte bir nesnellik kazandırır. Bu nesnellik, belli bir toplu yaşama düzeninin, topluluğun ya da sınıfın dile getirilişi, şairin yaşayan bir topluluğun sözcülüğünü etmesi ile değil; bilincin dışında aranan ve bulunan bir ‘ben’dir. Freud’un ‘id’ ile açıkladığı, kökü eski inançlara giden bu ‘ben’, şiirin açıkladığı özne haline gelir. Bilinçaltının çağrışımlarına güvenilerek bu ‘ben’e ulaşılabileceği fikri, şiirin amacı olur (2010: 89). Böylece de “yozlaşan şair, inanmadığı toplu yaşayış düzeni yerine her türlü şiirin gerçek kaynağı olan çok eski bir ortak inançlar düzeni”ne (2010: 90) yönelir ve yaşanılanı görmezden gelir. Bu yönelimin bir başka çelişkisi ise, başarıdan başka hiçbir şeye değer vermeyen kapitalizmin vahşiliğinin sözcülüğünü yapar hale gelmesidir. Fischer, buna örnek olarak Dashiell Hammett’in yaratıcısı olduğu dehşet romanlarını gösterir. Hiçbir insanî sorumluluk ve kaygı taşımadan, kendisine verilen görevi para ve başarı için yerine getiren insan, çıkış noktası alınarak onu o hale getiren ilişkiler ve süreç düşünülmeden, ‘insansızlaştırma’nın başlangıç noktası görülür. Dünya ve insan böyle ise, başarı her şey ve insan da hiçbir şeydir (2010: 90, 91).

Yenilikçi edebiyat örneklerinde, önemsiz bir ayrıntı ile belirgin bir özelliğin aynı dikkatle ele alınması tıpkı Kafka'da olduğu gibi ve gerçekliğin öğeleri arasında herhangi bir öncelik sıralaması yapılmaması, onun insan eliyle değişen doğasının görülmesine engel olur. Bunda, doğalcılığın, toplumsal koşulları bilimsel nesnellikle ele aldığını düşündüğü biçimsel yönteminin büyük bir payı vardır. Lukacs'ın, 'Tarih ve Sınıf Bilinci'nde ve 'Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda söylediği gibi, Fischer de 'Sanatın Gerekliliği'nde doğa bilimlerinin yöntemi ile özdeşleşen ve meta üretim sürecinin düşünme biçimi olarak sürekli güncelliğini koruyan bu nesnelliğin aldatıcı olduğunu savunur. Çünkü:

İzlenimcilik gibi, doğalcılık da bu koşulları geçmişle gelecek arasında bir çatışma olarak değil de, değişmez bir yaşanan zaman olarak, diyalektik çerçevesi içinde değil de, zaman içinde belirli bir an olarak görüyordu... Doğalcılık kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını, çirkinliğini, yüze çıkan pisliğini açıklıyor, ama daha ileri ve derine gidip, bu dünyayı değiştirme ve toplumculuğu kurmaya hazırlanan güçleri tanııyordu (2010: 78).

Bu yüzden de, "burjuva dünyasının bölük pörçük bayağılığından ötesini göremiyor. Toplumculuğa yönelmedikçe de simgeciliği ve gizemciliği benimseyerek, gizli bütünü ve hayatın anlamını toplum gerçeklerinin gerisinde ve ötesinde arama istediğine boyun eğmek zorunda kalıyordu (2010: 79)".

Yaşanan süreçten korkan ya da yeni gelişen üretici güçlerin, emekçilerin ya da işçilerin ayak seslerinden ürküp, kendi yarattıkları hayalî ve gizemli dünyaların ışıltılı çekiciliğine kapılan yazarların/şairlerin/ressamların içine düştükleri temel çelişkiler nedeniyle; buradan, ortaya konulan eserlerin hiçbir değerinin olmadığı sonucunu çıkarmak yanlıştır. Hem Lukacs'ın hem de Fischer'in zaman zaman farklı düşünüyor olsalar da -buna Adorno da eklenebilir- eserleri toplumsal öz ile biçim arasındaki diyalektik ilişkiyi görmezden gelen bir aşkınlıkla, kaba ve kategorik bir eleştiri ile değerlendirdiklerini söylemek zordur. Bu önkoşul; öz biçim ilişkisi, özün biçim üzerindeki etkisi gibi ve özden yoksun bir biçimin içine saplanıp kalacağı şematik durumun meta üretim sürecinin yeniden üretimini sağlayacağına ya da Adorno'nun

söylediği gibi kültür endüstrisinin bir parçası olacağına yönelik temel öncelikler, onların ortak özelliğidir. Zaman zaman biçemsel yeniliklerin, bu biçemsel yenilikleri tetikleyen toplumsal özden yoksun hale gelebildiğini söyleyebilmek için bile, söz konusu olan eserde öz biçem arasındaki diyalektik ilişkisinin incelenmesi gerekir. Bu tür çabaların içine düştüğü çelişkiler, bu yolla ortaya konabilir. Ama Fischer'in söylediği gibi, bu çelişkileri aşabilmek ancak toplumcu bilinç ile (Fischer, 2010: 87, 88) Lukacs'ın söylediği gibi de ancak doğru bir bilinç ve özellikle kapitalist toplumda doğru, gerçek bir ideolojik bakış açısıyla, meta üretim sürecinin bütünü diyalektik olarak kavrayabilmekle mümkündür. Ve eleştirel gerçekçi olarak görülen temel eserlerin bu bakış açısıyla üretildiği söylenebilir.

Tarihsel ve diyalektik bakış açısı, yaşanan ya da aktarılan dönemin üretim ilişkilerinin dikkate alınması; bu ilişkilerin, doğru bir biçimde hem öykü hem de karakterler yoluyla temsil edilebilmesi (tipikleştirme) yoluyla ancak, insanın ve çevresinin bir bütün olarak sürekli bir değişim içinde olduğu gösterilebilir. Eleştirel gerçekçiliğin temel örnekleri ve bunların benzeri modern epiklerin hem Lukacs hem de Fischer tarafından önemsenmesinin nedeni, bu bakış açısının içinde toplumsal değişimin diyalektik doğasını barındırdığının düşünülmesidir. Bu Marksist bakış açısının ilk örneklerini, Marks'ın ve Engels'in kendi metinlerinde bulmak mümkündür. Buradan hareketle, Marks'ın ve Engels'in öz ve biçim ilişkisi üzerine herhangi bir eseri değerlendirirken, doğrudan bazı estetik önkoşullar oluşturduklarını söylemek oldukça zordur. Ancak tarihsel ve toplumsal olayları değerlendirme çabaları ve Lenin'in bu çabalara yaptığı katkılar, herhangi bir eseri değerlendirirken kullandıkları ölçütler açısından bazı ipuçları sunmaktadır. Bu ipuçları, gerçekçi eserin/romanın görevinin, değişen üretim ilişkilerini yansıtırken, ortaya çıkan yeni üretici güçleri, toplumcu gerçekçilik de olduğu gibi bir temsil ve sözcü haline getirip konuşturmak ve çözümler sunmasını sağlamak olmadığını da gösterir. Örneğin Engels, 1885'de Minna Kautsky'ye 'Eskiler ve Yeniler' romanı ile ilgili yazdığı eleştiride şunları söyler:

Belli ki kitabınızda açıkça tavır almak, kendi inançlarınızı bütün dünyaya kanıtlamak istemişsiniz... Ama bence tez, özellikle belirtmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar, çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma

zorunluluğunu duymamalıdır. Hem bizim koşullarımızda romanlar çoğunlukla burjuva çevrelerin, yani doğrudan bizden olmayan çevrelerin okurlarına seslenir. Onun için sosyalist tezli bir roman, benim kanımca gerçek koşulların gerçeğe uygun bir çizimini yaparak, onlar üzerine kurulu, görenek haline gelmiş yanılsamaları yıkıyorsa, burjuva dünyasındaki iyimserliği sarsıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmeksizin, hatta bazı hallerde açıkça yan tutmaksızın, ortada var olan şeyin sonsuza dek geçerliliği konusunda kuşku uyandırıyorsa, kendine düşen görevi tam olarak yapıyor demektir (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 57).

Yine Engels, Margaret Harkness'e onun 'Şehirli Kız' romanı ile ilgili yazdığı eleştirisinde Balzac'ı bir gerçekçi olarak, örnek gösterir:

Herhangi bir eleştiride bulunmam gerekiyorsa eğer, o da şu olacaktır sanıyorum, her nasılsa öykünüz tam gerçekçi değil yeterince. Bence gerçekçilik, ayrıntıların doğruluğundan başka, tipik karakterlerin tipik durumlar içinde, doğru bir biçimde yeniden verilmesi demektir. Sizin karakterleriniz, çizdiğiniz kadarınca, yeterince tipik ama içinde bulundukları ve hareket ettikleri ortamlar o derece değil... Gerçekçiliğin bütün Zola'larından çok daha büyük bir ustası saydığım Balzac, 'İnsanlık Komedyası'nda, Fransız 'sosyetes'i'nin harika gerçekçi bir tarihini verir. Bu kendisince örnek toplumun son kalıntılarının paralı, bayağı, sonradan görmelerinin saldırısı karşısında nasıl yavaş yavaş yıkıldığını ya da onlarca yozlaştırıldığını; sırf bir kendini gösterme aracı olarak eşine sadakatsizlik ile kendi evlendiriliş tarzı birbirine tam uyan 'hanımefendi'nin para pul karşılığında kocasına boynuz taktıran burjuvaziye nasıl yenildiğini çizer ve ortaya çıkan resmin çevresine bütün bir Fransız toplumunun tarihini dizer; öyle ki, ekonomik ayrıntılarda bile... bütün o dönemin meslekten tarihçilerinden, iktisatçılarından ve istatistikçilerinden öğrendiklerimden daha fazlasını ondan öğrendim (2006: 59, 60).

Öz biçim ilişkisinin açıklandığı gibi bir birliktelikle ele alındığı başka örnekler de verilebilir. Marks⁸⁹, Ferdinand Lassalle’a ‘Franz von Sickingen’ romanı hakkında yazdığı 1859 tarihli mektupta tıpkı Engels⁹⁰ gibi, yazara karakterlerini ‘Shakespeareleştirmesini’ önerir. Bunun nedeni, işlenilen temanın verilişinde, yazarın taraflı davranıp trajik çatışmayı kurarken, çatışmanın öyküsünü ve taraflarını tarihsel gerçekliğe uygun çizememesi ve abartmasıdır. Bu mektupta, biçimsel tercihler ile ilgili Marks’ın söyledikleri de öz biçim ilişkisi açısından çarpıcıdır:

İlkin- sadece şekille ilgili bu- koşuk yazmaya karar verdiğinizde göre, ölçülerinizi daha sanatsal şekilde kullanabilirdiniz. Gene de, genel olarak, bu dikkatsizlik ‘profesyonel şairlere’ ne kadar ayıp görünürse görünsün, bence böylesi daha iyi, çünkü büyük şiir dehalarımızdan bugün bize düzgün şekillerden başka bir şey kalmadı (Marx, ve Engels, 2001: 55).

Sözü edilen biçimsellik ile ilgili kaygıların sonraki yıllarda da benzer şekilde devam ettiği ile ilgili tespitlerde metin içinde çokça yer verilmiştir. Benzer örnekler çoğaltılabilir ve özellikle bunlara Lenin’in Gorgi ve Tolstoy ile ilgili çözümlemeleri de eklenebilir⁹¹.

Bu eleştirel örneklerin, eleştirel gerçekçiliğin kuramsal temellerini oluşturduğu ve hem Lukacs’ın hem de Ficsher gibi sözü geçen Marksist sanat eleştirmenlerinin, bu örneklerden hareketle yazılar yazdıkları söylenebilir. Lukacs’ın ve Ficsher’in kapitalizmle birlikte ortaya çıkan akımlar ve temsillerini, sözü edilen eleştirel örneklerde vurgulanan üretim ilişkilerinin çelişkileri ve yanılsamalarıyla birlikte, gelip geçiciliğinin de doğru bir şekilde temsil edilebilmesi gerekliliğini dikkate alarak değerlendirdikleri görülebilir. Ficsher de bu yüzden, romantizimden varoluşçuluğun örneklerine bu akımlardaki çelişkilerini, göz önüne serdikten sonra; umutsuzluğa, anlamsızlığa yönelim ve yanlış bilinç karşısında, “salt olumsuzluk hiçbir zaman sürekli bir sanatçı tutumu olamaz; verimli olabilmek için, bir nesnenin gölgesi nasıl o nesneye yöneliyorsa, sanatçının tutumu da ‘evet’e yönelmelidir. Bu ‘evet’ de aslında, geleceği

⁸⁹ Bkz. Marx, K ve Engels, F (2001) *Sanat ve edebiyat üzerine* (2. Baskı) (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları içinde Marks’ın Ferdinand Lassalle’e 19 Nisan 1859’da yazdığı mektup. ss: 55- 57.

⁹⁰ Bkz. aynı eser içinde Engels’in Ferdinand Lassalle’e yazdığı 18 Mayıs 1859 tarihli mektup. ss: 58-64.

⁹¹ Bkz. Marx, K., Engels, F. ve Lenin, V. I. (2006). *Sanat ve edebiyat* (2. baskı) (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın içinde ss. 217-232 ve 271-285.

temsil eden bir sınıfın desteklenmesinden başka bir şey olamaz (Fischer, 2010: 57)”, der.

Koşulların değişebilirliğini göstermemekteki direniş, burjuva düşünme biçiminin beraberinde getirdiği bir gerçekliktir ve sanatçının bu gerçekliğe ideolojik olarak kapılışı, sonunda ne kadar iyi niyetli olursa olsun, bu sürecin yeniden üretimine hizmet etmek anlamına gelir. Lukacs da yenilikçi edebiyatın durum ve kişiler arasında herhangi bir önem sıralamasına yer vermeyen doğalcı tutumunu, bu ideolojik kapılışın edebi ifadesi olarak nitelendirir (Lukacs, 2000: 39) ve aynı ideolojik yönelime, doğalcılığın her şeyi belirleyen ‘toplumsal koşulları’nda; simgeciliğin izlenimci yöntemlerinde ve yabancı bir hava yaratma eğiliminde; fütürizmin, konstrüktivizm ve yeni-gerçekçilikte nesnel gerçekliğin parçalanmasında ya da gerçeküstücülüğün bilinç akışı tekniğinde” (2000: 39)” rastlanabileceğini söyler. Bu akımların ortak yanı ise temelde gerçekliği dural olarak görmeleri ve tarihsel bakış açısından yoksun olmalarıdır (2000: 39).

Tarihsel bakış açısından yoksunluk, daha önce de belirtildiği gibi, nesnel gerçekliğin yok sayılarak kişinin iç dünyasına, kendi zamanına yönelmesidir. Bu durumun anlatımında yine daha öncesinde söylenildiği gibi, alegori önemli bir işlev görür. Alegori, insan soyut gizliliğinin sonsuzluğu ile baş başa kaldığı, dünyanın ve kendi yaşamının hiçbir içkin anlamının olmadığını düşündüğü anda, aşkın gerçeklik (bunun yanında gündelik ayrıntılar birer hiçtir) eliyle bu dünyanın anlamsızlıklarının estetize edilmesi için kullanılan bir anlatım yöntemidir (2000: 46, 49, 50, 51). Aslında sınıflı toplum eliyle yozlaştırılan ortam, tarihsel sürecin zorunlu sonucu oluşan bir soysuzlaşma olarak görülür (Benjamin, aktaran Lukacs, 2000, s. 47) ve alegori de, bu ortama ait ayrıntıların -ki bu ayrıntılar aralarında hiçbir ayırım ve sıralama yapılmaz- betimlenmesidir (Lukacs, 2000: 49). Benjamin “nesneler dünyasında yıkıntılar neyse, düşünceler dünyasında da alegori odur (Benjamin, 2009: 178)” diyerek, bu durumun sadece nesnel gerçekliğin yozlaşmış yanına odaklanmış olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak soysuzlaşan her ne varsa bütün çıplaklığı ile doğalcı bir biçimde betimlenir betimlenmez; dinsel aşkınlıkla kurulan bağlantı nedeniyle güzelleşecek; anlamsızlık anlamlı hale gelecektir (Lukacs, 2000: 50- 51) . Bu, Albert Camus’nün varoluşçuluk ile ilgili dile getirdiği çelişkidir:

Varlık felsefeleriyle yetinmek gerekirse, ayrıksız olarak hepsinin bana kaçış salık verdiklerini görüyorum. Tuhaf bir uslamlamayla, insanla sınırlı, kapalı bir evrende, usun yıkıntıları üzerinde uyumsuzluktan yola çıktıktan sonra kendilerini ezeni tanrısalılaştırıyor, ellerini boş bırakan şeyde bir umut nedeni buluyorlar. Bu zorlama umudun hepsi de, dinde'(dir) (Camus, 2006: 41).

Bu çelişkiyi başka bir şekilde Lukacs da şöyle dile getirir: “Çağdaş dinsel tanrısızlığın özelliği bir yandan inançsızlığın devrimci hızını yitirmiş olması -boş gökler kurtuluş umudu olmayan bir dünyanın yansımasıdır- öte yandan da, kurtuluş umudunun tanrısız bir dünyada, tanrının yokluğunun yarattığı boşluğa taparak azalmayan bir güçle yaşamasıdır (Lukacs, 2000: 50)”. Böylece, yaşanan sınıflı topluma özgü çelişkiler ve soysuzluk, aşkın gerçekliğin karşısında bir yandan önemsizleştirilirken; bir yandan da yüceltilir. Dostoyevski'nin Ivan Karamazow'a söylediği gibi bir sorun ile karşı kaşıya gelinir: Ya tanrı yoksa! Aşkın gerçekliğin yitirilmesi ile birlikte eylemlerin niteliği arasında önem sıralaması yapılmasına gerek kalmayacak, kötülük ile iyilik aynı anlama gelebilecektir. Ya da eğer tanrı var ise bütün olup bitenlerden o sorumlu tutulacak ve kurtuluş da yine ondan beklenecektir. Bu durumda da insan kendi kaderine, tarihin ya da aşkın gerçekliğin getirilerine boyun eğecektir. Her iki durumda da nesnel gerçekliğin insan eliyle şekillenen mücadele alanı yok sayılacak ve insan kendi ile baş başa kalacaktır. Nesnel gerçekliğin yıkıntılarının, tarihin soysuzlaşması olarak görülmesi ve bu yıkıntıların aşkın gerçeklik ile ilişkilendirilerek güzelleştirilmek istenmesinin nedeni de, aşkın gerçekliğe duyulan inançtır. Benjamin'in söylediklerine dönersek, sonunda alegorinin eli boş kalır. Derinliklerin gizlenen kötülük güçleri varlıklarını bile alegoriye borçludur. Kötülük alegorinin temsil etmek istediği şeyin yokluğundan başka bir şey değildir (Benjamin, 2009: 233) ve Lukacs'ın Kafka'nın alegorik anlatımına yönelik eleştirisinde söylediği gibi, alegorik anlatımın, yani “bu aşkınlığın -bu cisimsiz hiçleştiren hiçliğin- tek amacı da dünyanın ölü yüzünü açığa vurmaktır (Lukacs, 2000: 51)” olur. Aşkın gerçekliğin karşısında hiçbir önemi olmadığı için ayrıntılar arasında bir sıralama yapmaksızın nitelenen gerçeklik, insanın meta üretim sürecinin örgensel olmayan birlikteliği karşısında, bütünü bilgisinden yoksun olarak içine düştüğü çelişkinin bir resmidir. Bu resim, kişinin soyut ve sonsuz gizliliği ile daha da bulanık

hale gelir. Buradaki temel soru ise, bu yıkıntılara ait resmin nesnel gerçekliğin bütününi temsil edip etmediğidir.

Burada başka bir soru ise, bütünü temsil etmeyen ve bütünün sadece bir bölümünün çelişkilerini, çağrışım yoluyla düşünsel hale getiren ve sıklıkla alegoriye başvuran yöntemin, sinemada da aynı etkiyi yaratıp yaratmayacağı ve sonuca neden olup olmayacağıdır. Benzer akımların ve yönelimlerin benzer tekniklerinin, sinemada da aynı etkiyi yarattığını ve aynı sonuçlara yol açtığını söylemek, öbür sanat alanlarında yapılan, kaba ve bütüncül değerlendirmelere benzer bir değerlendirme olur. Oysa akımlar ve o akımlara ait eserler hakkında bir eleştiri yapılırken, nasıl her bir akım ve eser kendi koşulları içinde içkin bir değerlendirmeye tabi tutuluyorsa, sinemada da benzer bir yöntem izlenmelidir. Bunu özellikle Marksist estetik açısından diyalektiğin temel yasası olarak görmek gerekir.

Yenilikçi edebiyatın varoluşçuluk ile ilgili örneklerinde çokça rastlanan anlatım özelliklerinin sinemada da benzer sonuçlara yol açtığını söylemek, oldukça genel bir değerlendirme yapmak anlamına gelir. Nesnel gerçekliğin yok sayılması ya da öznel idealizme yol açan öznel zaman ile gerçek zamanın özdeşleştirilmesi ile nesnel zamanın yok sayılması, sinemanın kendine özgü anlatım özellikleri nedeniyle çok da olanaklı değildir. Çünkü sinema, göstererek anlatır. Sinemanın dili, görüntüdür.

Öznel zaman ile gerçek zamanın özdeşleştirilmesine, ‘Hiroşima Sevgilim’ (Hiroshima Mon Amour-1959) filmi yerinde bir örnektir. Daha öncede söz edildiği gibi filmde birbirine yerine geçebilecek nesnel gerçeklik içinden seçilen ve önemsiz gibi görünen ayrıntıların, örgensel birliğin yitirilişi ile birlikte insanın hem bedenem hem de zihnen parçalanışını simgelediği söylenebilir. Ayrıca, bu ayrıntılar, filmin ana karakterinin geçmişi ile kurduğu bağlantıları sağlaması açısından çağrışımsal bir işlev de görür. Ama geçmiş ve şimdi arasında kurulmak istenen bağlantıda kullanılan her bir ayrıntı aynı zamanda, o anın nesnel gerçekliğinden de izler taşır: Saç kesiminden tırnaklara, üzerinde uzanılan karyolanın biçiminden içinde hapsolunan yeraltı deposuna. Önemli olan bu dış gerçekliğe ait izlerin, izleyiciyi, bireyin anılarında yaşayan ve her anını etkileyen acıların kaynağı ile ilgili düşünmeye itmesi ve bu kaynağı yaratan sürece yöneltmesidir. “Belirli toplumsal koşullara karşı gösterilecek herhangi bir tepkide asıl

ağırlığı doğrudan doğruya bu koşullara vermek gerekir (Lukacs, 2000: 34)”. Lukacs’ın söylediğinin burada gerçekleşmiş olması, yönetmenin bilinçli tercihi olabileceği gibi aksi de söylenebilir (Yönetmenin bunu düşünüp düşünmediği ayrı bir tartışma konusudur. Eserin amacı ile yazarın amacının örtüşüp örtüşmediğinin bir ideoloji sorunu olduğuna değinildi). Edebiyatta yitirilen bu izler, kullanılan yöntem (çağırışım ve alegori) aynı olsa da sinemada açıkça görülür. Ayrıntılar, estetik özelliklerini yitirmez ve dış gerçeklikle bağlantısı nedeniyle de onun çelişkilerini içinde taşır. Ayrıca filmde, edebiyatta yitirilen izlerin görünür kılınması, izleyiciyi sadece yaşananların nedenleri ile ilgili düşündürmekle kalmaz, ölüme değil yaşamaya ve mücadeleye de çağırır. Burada, Andre Bazin’in söylediklerini tekrar düşünmekte yarar var. Bazin, sinemanın bir sanat dalı olarak, uzayda ve zamanın içinde yer alması nedeniyle resimden ayrıldığını söyler. Ona göre, roman ile sinema arasında ise böyle bir ayrım yoktur (Bazin, 2011: 131, 132). Oysa sözü edilen film özelinde görüldüğü gibi, sinema ile roman arasında böyle bir ayrım yapmak olanaklıdır. Yenilikçi edebiyatta, alegorik anlatım ile nesnel gerçeklik yok sayılırken ve mekân-zaman birliği bu nedenle bozulurken; sinemanın kendine özgü anlatım dili bunun olmasına zaman zaman engel olabilmektedir. Öyleyse şunu söylemek yanlış olmaz: Katı ve ön kabuller içeren genellemelerden hareketle bir değerlendirme yapmak en azından öz-biçim ilişkisi açısından kısıtlılıkları olan bir eleştirinin ortaya çıkmasına neden olabilir.

Yabancılaşmayı, sonsuz bir gerçeklik olarak gören yenilikçi edebiyat örneklerinin aksine benzer yöntemler kullanan sinemadaki bazı örnekler, bu durumun sınıflı topluma özgü olduğunu da ister istemez gösterir. Hatta bu filmlerin bunu göstermekle kalmadığı, edebiyattaki umutsuzluğa yönelimin, bu filmler eliyle sinemada umuda dönüştüğü görülebilir. Çünkü bu örnekler, yabancılaşmaya yol açan süreci, meta üretim sürecine özgü üretim ilişkilerini, görünür hale getirebilir. Bu sürecin ve ilişkilerin çelişkilerinin kaynağı ile ilgili ipuçlarını, mekân-zaman bütünlüğünü sağlayarak izleyiciye gösterebilir. François Truffaut’un ‘400 Darbe’ (“Les Quatre Cent Coups” -1959), filmi, böyle bir örnektir. ‘400 Darbe’, küçük bir daireye sıkışan ailesinin ilgisiz tavırları ve okuldaki insanlık dışı (meta üretim sürecine uyulması için gerekli) eğitim uygulamaları karşısında, verdiği doğal (sevgi ve ilgi bekleyen her çocuk gibi) tepkiler nedeniyle suçlu bulunan bir çocuğun, haklılığını gösteren bir filmidir. Suçlu olan, onun tepkilerinin insanî gerçekliğini görmeyen, meta üretim sürecinin duyarsızlaştırdığı toplumdur.

Filmdeki dış gerçekliğe ait hemen hemen her ayrıntı toplumun, bu duyarsızlığının yansımasıdır. Ve yönetmen, bu topluma karşı onun insanlık dışı hallerine, dayattıklarına evet demeyen herkesi, çocukça bir özlemle başka bir ‘evet’e; Fischer’in söylediği yöne doğru koşarak gitmeye çağırır. Umutsuzluk, bir çocuğun, Antoine’in (Jean-Pierre Léaud) gözlerinde insanî olan sergilenişi ile umuda dönüşür.

Kuşkusuz bu filmler, Lukacs’ın klasik edebiyat örneklerinden hareketle oluşturduğu ve Wayne’in gerçekliğin hemen bütün biçimlerine uygulanabileceğini söylediği (Wayne, 2009: 51) tipiklik ve bütünlük ölçütlerine uygun olmayan örneklerdir. Bu kısıtlılıkların, sözü edilen filmleri, politik bağlamdan uzaklaştırdığını ve yaşanılanların, sınıf mücadelesi içinde ele alınmasını zorlaştırdığı söylenebilir. Dolayısıyla bu filmlerin, ‘Büyük Aldanış’, ‘Güzeller Güzeli’, ‘Leopar’ ya da ‘Evita’ gibi filmlerin sahip olduğu politik içeriğe, sahip olduklarını söylemek mümkün değildir. Ancak, ‘Hiroşima Sevgilim’ ya da ‘400 Darbe’ gibi filmler, doğrudan bir politik bağlanım içermezken, bu mücadelenin oluşmasına olanak sağlayan, onu koşullandıran meta üretim sürecinin çelişkilerini de görünür hale getirir. Hatta bu nedenle de sözü edilen filmlerin, yaşanılan karamsar koşulları sonsuz ve dural olarak gören ideolojik tutumun yarattığı karamsar atmosferin aksine, iyimser bir hava yaratarak, somut mücadeleye katkı sağladığı da söylenebilir.

Yenilikçi edebiyat tartışmalarında sözü edilen ve çözülmez sorunlara yol açan kimi kısıtlılıklara, ikinci sinemaya özgü bazı örneklerde de rastlamak mümkündür. Antonioni’nin filmlerinin bu gözle yeniden değerlendirilmesi yararlı olabilir. Bir önceki bölümde örnekler üzerinden yapılan tartışmalara yeniden bakıldığında, yönetmenin ideolojik tutumunun, filmlerinin içeriği ve biçiminde nasıl etkili olduğu kolayca görülebilir. Yine söz edildiği gibi bazı olumlu özelliklere sahip olsa da seçilen konunun ve bu konunun işlenme biçiminin karamsarlığı ve kötümserliği ile ilgili, Fischer’in yenilikçi edebiyata yönelik eleştirilerine kulak verilirse eğer “yalnız, korkunç ve insana aykırı olan şey, çağın yalnız yaralı, dış görünüşünü alıp onu kötülemek, doğmakta olanın özünü kavramaktan çok daha kolaydır. Çünkü bir dünyanın çöküşü, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan çok daha renkli, çarpıcı ve göz boyayıcıdır (Fischer, 2010: 88)”, diyerek, Antonioni’yi eleştirmek mümkündür. Ancak Antonioni filmlerinin, renkli, çarpıcı ve göz boyayıcı biçiminin, karamsar ve kötümser olarak nitelenebilecek

ve aynı zamanda gerçeklikte yeri olan (asla bütünü temsil etmez) iç sıkıntısını resmetmeyi başarabildiğini de söylemek gerekir. Karamsarlığının ve kötümserliğinin yanı sıra asıl olumsuzluk, bu iç sıkıntısının, zamanla tartışma konusu olmaktan çıkması ve filmlerin, sadece yeni biçimsel yönelimleri özelinde (festivaller aracılığıyla) gündeme gelmesidir. Daha da kötüsü, böyle bir tartışma gündeminde yer edinebilmenin maddi ve manevi cazibesi, benzer filmlerin yapımını hızlandırırken; bu da kullanılan biçimin şematikleşmesine, filmlerin metalaşmasına, bu tür ikinci sinema örneklerinin başlarda sahip olduğu eleştirel tutumunun yok olup gitmesine ve kültür endüstrisi eliyle egemen sinemanın ilerici kanadına dönüşmesine neden olur. Böyle olunca da “sesler yine aynı sesler. Fakat bunların asıllarını büyük yapan iç sıkıntısı engellenmiş (Adorno, 2002: 183)” diyen, Adorno’nun modern müzik ile ilgili taşıdığı kaygı, modern sinemanın bu tür örnekleri için de geçerli hale gelir.

İkinci sinemada kullanılagelen bir başka yenilikçi edebiyata özgü anlatım yöntemi ise alegoridir. Alegorik anlatım, sinemada edebiyattakinden farklı sonuç verse de, zaman zaman oldukça anlaşılmaz da olabilmekte ve aynı zamanda bu anlaşılmazlığı nedeniyle eleştirel ve politik etkisini kaybedebilmektedir. Andras Balint Kovacs’ın ‘Modernizmi Seyretmek’ kitabında, karşı sinema eğilimi olarak gösterdiği alegorik anlatım ile ilgili söyledikleri, söylenenler açısından dikkate değerdir:

Karşı-sinema eğiliminin bir biçimi, sinemanın estetik yapısını yok etmek yerine, yönetmenin ideolojik söylevinin simgesel biçimlerini yaratmanın yollarını bulmaya çalıştı. Bu filmlerin günlük politik meselelere müdahale etmesi amaçlanmadı; bu filmler daha ziyade kapitalizm, devrim, burjuva toplumu, yabancılaşma ve tüketimcilik gibi genel ideolojik sorunları işlediler. Bunuel, Pasolini, Ferreri, Jancso, Angelopoulos ve Makavejev’in bu dönemdeki filmleri, bu eğilimin başlıca örnekleridir. Bu filmlerin ideolojik yönelimi inkâr edilemezdi; ancak kesinlikle alegorik biçimleri nedeniyle yönetmenin söylevinin anlamı politik eylemci biçimde olduğu kadar saldırgan değildir ve bazen oldukça anlaşılmaz olabildi (Kovacs, 2010: 392).

Dikkatli bir eleştiri, bu anlaşılabilirliği ortadan kaldırarak filmleri izleyici için daha anlaşılır kılabilir. Ancak böyle bir eleştirinin de alegorik yönüne başvurulmasına neden olan üretim koşulları ve ilişkileri içinde mümkün olabileceğini düşünmek ve hatta, böyle bir şey mümkün olsa da, bu eleştirinin ve dolayısıyla bu eleştiri aracılığıyla artık daha anlaşılır kılınan filmin, yapıldığı ortamda politik bir etki uyandırabileceğini düşünmek, tam anlamıyla bir iyimserliktir. Wayne, Coen Kardeşlerin ‘Büyük Lebowski’ (“The Big Lebowski”- 1998) filmini, 1991 Körfez Savaşı’nın bir alegorisi olarak değerlendirirken, benzer kaygıları dile getirir. Wayne’e göre film, sağcı şovenizmin, ister Bay Lebowski’nin durumunda olsun isterse, Ortadoğu petrol üretimini kontrol etme gereksiniminde olsun büyük iş çevrelerinin çıkarlarını nasıl anlayamadığı üzerine alegorik bir derstir. Bu açıdan film, sıradan bir öykü aracılığıyla güncel politik olayları koşullandıran gerçek ekonomik nedenlere yönelen, eleştirel ve oldukça politik bir yere sahiptir. Ancak yine Wayne’nin söylediği gibi, film Amerika’da ne Körfez Savaşı’nın alegorisi olarak pazarlanır ne de eleştirmenlerce böyle değerlendirilir. Tam tersine film, yönetmenlerin popüler film kültürünü zekice, biraz da tuhaf yeniden işlemelerinin bir başka örneği olarak görülür (Wayne, 2009: 157, 158). Filmin böyle yorumlanması, eleştirmenlerin filmi anlamamış olmasıyla açıklanabilir. Tek başına eleştirmenler suçlanarak, onların yetersizliklerinden söz edilebilir. Ancak gerçekte filmin böyle yorumlanmasında, eleştirmenlerin de koşullandığı, yanlış bir bağlamda sunulmuş olmasının ve bu bağlamın, filmin gerçek öyküsüne şu veya bu nedenle kapalı olmasının, daha etkili olduğu söylenebilir. Bu yüzden, sinema endüstrisinin göreceli olarak daha az ticari olduğu, simgesel ve doğalcı olmayan bir temsil (örneğin büyülu gerçekçilik) geleneğinin olduğu ve daha güçlü bir organize toplumsal kargaşa geleneğine sahip Latin Amerika gibi yerlerde, alegori daha etkili olabilir (2009: 158). Kuşkusuz John Ford’un ‘Posta Arabası’ (“Stagecoach”- 1939) ve Fred Zinnemann’ın ‘Kahraman Şerif’ (“High Noon”- 1952) filmi gibi auteur sinemanın oluşmasında etkili kimi birinci sinema örneklerinin, kendi ülkelerinden daha çok Fransa gibi Avrupa ülkelerinde tartışma yaratmasına neden olarak da, Wayne’nin şimdilerde Latin Amerika için söylediği koşulların, o zamanlarda Avrupa için geçerli olması gösterilebilir. Dolayısıyla, alegorinin sinemadaki tek kısıtlılığı, politik içeriğinin gösterildiği toplumsal bağlamda, çoğunlukla hiçbir şey ifade etmemesidir. Birinci sinema içerisinde yeşeren bu tür kimi politik filmlerin, bu nedenle kültür endüstrisi tarafından

etkisizleştirilmesi söz konusu olabilmektedir. Coenler'in sözü edilen filmi ile ilgili eleştiriler, bu kuşkuyla daha kuvvetlendirir niteliktedir. Ancak yine de bu sinema özelinde, bu tür politik filmlerin çıkabiliyor olması, bu sinemaya özgü biçimin kaba genellemelerden uzak değerlendirilmesini gerekli hale getirir. Örneğin yıldız sistemi ve klasik anlatı gibi özellikler, birinci sinemayı bir endüstriye dönüştürmüş olsa da bu biçim, sözü edilen örneklerde olduğu gibi kimi zaman politik bir engel olmaktan oldukça uzak olabilir.

Türlerin oluşmasında önemli bir yer tutan, Hollywood merkezli ticari ve güncel sinema örneklerini eleştirilirken söylenildiği gibi, kaba ve genel değerlendirmelerden uzak hareket etmek gerekir. Bu filmler ile ilgili genel eleştirel kanı, Adorno'nun da söylediği gibi kültür endüstrisinin metalaşmış ürünleri olduğudur:

A ve B filmleri arasındaki ya da değişik fiyattaki dergilerde yer alan öyküler arasındaki gibi keskin ayrımlar, gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılmasına, örgütlenmesine ve kayda geçirilmesine hizmet eder... Bu yöntemin şematik niteliği, mekanik olarak ayrılmış ürünleri sonuçta hep aynı olmasından belli olur. Chrysler ile General Motors tarafından geliştirilen ürün serileri arasında farkın temelde bir yanılsama olduğunu, bu farka hayran olan her çocuk bilir. Meraklıların avantaj ya da dezavantaj olarak tartıştığı şeyler, yalnızca rekabet ve tercih olanağı yanılsamasını sürekli kılmaya yarar. Warner Brothers ve Metro Goldwyn Mayer yapımları için de aynı durum söz konusudur. Kaldı ki, aynı şirketlere ait koleksiyonları oluşturan pahalı ve daha ucuz ürünler arasındaki fark da giderek azalır: Otomobillerde bu farklar silindir sayısına, motor hacmine, cihazların patent ayrıntılarına; filmde ise oynayan yıldızların sayısına, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formüllerin kullanımına indirgenir (Adorno: 2008: 51, 52).

Bir başka eleştirel kanı ise bu tür filmlerin biçimsel tercihleri nedeniyle, toplumsal gerçekliğin sahte birlikteliğini yansıtarak, meta üretim sürecinin yeniden üretimine ideolojik olarak hizmet ettiğidir. Bu eleştiriye göre filmler, bu yönüyle izleyicinin meta üretim sürecinin gerektirdiği gibi düşünmeye alıştırır:

Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını yaratmak da o kadar kolay olur. Sesli filmin ani olarak devreye girmesiyle mekanik çoğaltım tamamen bu hedefe hizmet eder oldu. Bu eğilime göre yaşam, sesli filmlerde ayırt edilmemelidir. İllüzyon tiyatrosunu da geçen sesli film, izleyicisine kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır. Eline düşen insanlar böylelikle, film ile gerçekliği özdeşleştirmek üzere eğitilirler (2008: 55).

Eleştiriler çoğaltılabilir, ancak zaman zaman bu filmlerin de üzerindeki kabuğu çeşitli yollarla kırabildiği söylenebilir. Bunu söylerken, yine kaba ve genel değerlendirmeler yapmak yerine her filmi, kendi özgül koşulları içinde ve diyalektiğin gereklilikleri doğrultusunda eleştirmek gerektiğini de tekrar hatırlamak gerekir. Edward Said'in bu konu için de işe yarayabilecek eleştirel örneğini, burada yeniden kısaca gözden geçirmekte yarar var. Said'e göre:

Virtüözlük, nihayetinde burjuvazinin ve müzik icra edilen yeni, özerk, seküler ve yurttaşlara açık alanların (konser ve resital salonları, parklar ve tam da yeni ortaya çıkmaya başlayan icracıya-besteciye değil-bir alan sağlamak için özel olarak inşa edilen sanat galeleri); bir zamanlar Mozart, Haydn, Bach ve erken döneminde Beethoven'ı besleyip büyüten kiliselerin, sarayların ve özel mülklerin yerine geçen alanların yarattığı bir şeydi (Said, 2008: 130, 131).

Ve bu yerler "... sadece rakip icracılar, bilet satıcıları, aracılar, yöneticiler, emprezaryolar ve her gün biraz daha bağlayıcı hale gelen müzik firmaları ve medya kuruluşlarına mahsus bir dünyayla (2008: 131)" ilgili, kültür endüstrisinin metalaştırma

sürecine dahil olmuş; verilen konserde duyulan seslerin, tıpkı Adorno'nun söylediği gibi kendini yaratan iç sıkıntısından yoksun hale gelmiş ve toplumun çelişkilerine yabancılaşmış alanlar olarak nitelendirilir. Oysa bir entelektüel olarak Kanadalı piyanist ve besteci Glenn Gould, bu yeni alanların zorlamalarına karşı yarattığı kendine özgü biçimle, sesleri yine toplumun çelişkilerini ve iç sıkıntılarını yansıtır hale getirmiştir (2008: 131- 143). Said, özellikle Bach yorumları üzerinden icracının bu biçimini över. İracının kendisini tüketici kitleye değil, besteciye uydurduğunu söyler (2008: 144) ve “kitlenin pasif bir biçimde izlenen ve dinlenen temsil olarak icraya değil, hem entelektüel hem de işitsel ve görsel yollardan başkalarına iletilen rasyonel bir faaliyet olarak icraya dikkat etmek mecburiyetinde bırakır (2008: 144)”. Gould böylece, “insan ruhunun iyice körelten, insani niteliklerinden yoksun bırakan ve tekrar rasyonelleştiren egemen uzlaşımlara alternatif bir kanıt oluşturmayı (2008: 144)” başarabilir.

Sinema için bu alternatifler, üçüncü sinemanın birinci ve ikinci sinemayla diyalektik etkileşim içinde olduğu merkezde yer alır. Alegorik anlatımda verilen sinema örnekleri, bu alternatifleri göstermesi açısından da oldukça önemlidir. Bu örnekler, ünlü oyuncularına ve klasik anlatının Adorno'nun da dikkat çektiğini, meta üretim sürecinin sahte gerçekliğini yeniden üreten özelliklerine rağmen -ki bu özellikler özdeşleşmenin ve ‘katharsis’in (arınma) vazgeçilemez bir gerekliliğidir- bu sürece özgü çelişkiler ile dramatize edilmiş öyküsü nedeniyle, politik tartışma nesnesine dönüşebilir. Bu tartışma, tabii ki edilgen ve özdeşleşen değil; düşünsel düzeyde politik bağlama yönelmiş aktif izleyiciler gerektirir. Bunu sağlayamayan izleyici, kuşkusuz filmi izlemeyi reddetmekte özgürdür. Ancak filmdeki ünlü oyuncular ve klasik anlatının öbür çekici özellikleri, burada tersine işler ve filmi anlamaya yönelik ısrarlı çabayı güdüler hale gelir. Böylece politik bağlanım, daha da kolaylaşabilir. Ayrıca bu tür filmler, büyük bütçeli olmasına ve egemen sinemanın üretim koşullarının gerekliliklerine sıkı bağımlılığına rağmen, politik bir film yapılabileceğini gösterir. Filmin bütçesi ile onun politik bağlamı arasında bir ters orantı kurmaya çalışmanın, sağlıklı bir eleştiri için fazlasıyla kolaycılık olacağı da bu şekilde orta açılmış olur.

İkinci sinemanın daha önce Visconti'nin ‘Güzeller Güzeli’ filmi örneğinde tartışıldığı gibi ünlü oyunculara yönelimi, kuşkusuz öncelikle kendi aralarındaki ideolojik tartışmanın bir yansıması olarak görülmelidir. Doğalcı betimleme ve amatör oyuncu

birlikteliği ile -ki eğer yeni gerçekçilik söz konusu ise İtalya'nın savaş öncesi, sırası ve sonrası koşullarının, bu tercihlerdeki belirleyiciliğini de dikkate almak gerekir- egemen sinemanın ideolojik koşullandırmalarının aşılabileceği düşünülmüştür. Ancak, bu biçimin tam tersi sonuçlara yol açması, doğalcı betimlemenin kısıtlılıkları düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı değildir. Bu yüzden, örneğin Visconti'nin bu biçimi terk ederek tipikliğe ve bütünlüğe uygun bir biçime yöneldiği görülür. Ayrıca yine Visconti'nin, filmlerinde Burt Lancaster ve Alain Delon gibi ünlü oyunculara yer vermesi, amatör oyuncu geleneğinden vazgeçtiği anlamına gelir. Söylenildiği gibi bu ideolojik bir tercihtir. Ancak bu tür filmlerde ünlü oyunculara yer verilmesinin, ağır, uzun ve karmaşık içeriğe katılımı güdülediği de bir gerçektir. Visconti ve benzer yönetmenleri, ünlü oyuncular kullanmaya iten nedenlerden biri de budur. Burada hemen François R. Truffaut'un 'Piyani Vurun' ("Tirez sur le pianiste" -1960) filmini hatırlamakta yarar var. Yönetmenin dönemin ünlü Ermeni müzisyeni, Charles Aznavour'a filminde yer vermesi, tesadüf olarak görülebileceği gibi, daha gerçekçi bir değerlendirmeye, sözü edilen bilinçli tercihe bir örnek olarak da görülebilir.

'Evita' gibi üçüncü sinema örnekleri, işte sözü edilen birinci ve ikinci sinemaya özgü bu özellikleri, bünyelerinde bir araya getirmeye çalışan ve yeni anlatım olanaklarını da bu özelliklere katmaya uğraşan filmlerdir. Örneğin bu filmde 'Evita' rolünde Madonna'nın oynadığı görülür. Ayrıca ünlü bir şarkıcı olan Madonna'nın yanında, anlatıcı Che rolünde yıldız bir oyuncuya; Antonio Banderas yer verilir. Ancak Jean L. Godard'ı hatırlatan -ki Godard bir ikinci sinema yönetmenidir- filmin alışıla kurgusu, kameraya, dolayısıyla da izleyiciye dönük konuşmalar ve öykünün üretim ilişkilerinin çelişkileri üzerine kurulumu, bu ünlü oyuncular ile özdeşleşmesine engel olur. Filmin öyküsünün üretim ilişkilerinin çelişkileri üzerine kurulumu ve karakterlerin bu ilişkiler içindeki yerinin dikkatli inşası, Lukacs'ın tipiklik ve bütünlük kategorilerine de uygundur. Filmin bu özelliği de ikinci sinemanın kimi örneklerinin mirasıdır. Sözü edilen Godard'a özgü ayrıntılar ise Brecht'ten izler taşımakla birlikte; tipiklik ve bütünlük özelliklerinin, Wayne'nin sözleri ile gerçekliğin bütün biçimlerine uygulanabileceğini de gösterir. Ve film böylece, Lukasc ile Brecht'in kaygılarını bir araya getirebilmeyi de başarır.

Birinci ve ikinci sinemaya özgü özellikleri bir araya getiren bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür. Marlon Brando'nun oynadığı ve Pontecorvo'nun yönettiği 'İsyan' ("Queimada" -1968) filmi tam da böyle bir örnektir. Film, Lukacsçı anlamda tipiklik ve bütünlük kategorilerine uygun bir filmidir. Filmin önemli özelliklerinden biri, José rolünde okuma-yazma bilmeyen Kolombiyalı bir şeker kamışı toplayıcısının esas oyuncu olarak kullanılması ve onun, kuşağının en büyük oyuncusu Marlon Brando'nun (İngiliz ajanı) karşısında oynatılmasıdır. Wayne'e göre film, bu karşıtlık yardımıyla özdeşleşme tekniğini parlak bir şekilde alt üst etmiştir:

Peary'nin belirttiği gibi, Brando/Walker filmin ilk yarısı boyunca kahramanımızdır. Pragmatik, entelektüel, zeki. O, gerçekten José gibi, Queimada'daki siyahların içinde bulunduğu kötü durumdan kaygılı görünür. Ancak izleyici giderek Walker'ın sömürge aygıtları içinde, kendi tarihsel ve sınıfsal konumunun üzerine çıkamayacağını ve onun sinik ahlaksızlığının felç oluşunu gizlediğini anlar: Adına savaştığı ekonomik çıkarların iğrenç olduğunu bilir, ancak kendisini siyahların mücadelesine bağlayamaz (Wayne, 2009: 60, 61).

Bu yüzden de filmin ilk yarısındaki kahraman, ikinci yarısında nefret edilesi bir kişiye dönüşür. Böylece özdeşleşme mekanizması, sınıf mücadelesinin acımasız gerçekliği karşısında erir ve yıldız oyuncu bu acımasızlığın bir anlatıcısına dönüşür (2009: 61).

Katı ve şematik çözümlemelerden uzak bir eleştiri için öz-biçem arasındaki diyalektik ilişkiyi dikkatle incelemek gerekir. Diyalektik ilişki, değişen gerçekliği, uygulamadan hareketle kurama dönüştürmek ve kuramın, sürekli uygulamayla değiştiğini görmektir. Esas olan ise, değişen gerçekliği okuma biçiminin ideolojik temelleridir. Bu temelin açık veya kapalı öz-biçem ilişkisinin şekillenmesinde belirleyici olduğu görülmelidir. Bu yüzden film eleştirileri için de dikkatle üzerinde durulması gereken nokta, öz-biçem ilişkisini değerlendirirken bütüncül bakabilmektir. Bu, diyalektiğin de gerekliliğidir. Söylenenleri Ernst Ficscher'in şu sözleri ile özetlemek mümkündür:

...belli bir çağın sanat başarılarını incelerken, o çağın belirli biçiminin anlatım ve biçim sorunlarını göz önünde tutmamız gerektiği gibi, o biçimden kaymaları da ele almamız gerekir. Sanat tarihini gözden

geçirirken sanatı adsız bir bütün değil, kendi yetenekleri ve tutkuları olan tek tek sanatçıların yapıtları olarak düşünmeliyiz. Bir çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir. Her sanat yapıtında, biçim özelliğinde bir sınıfın ya da toplumsal durumun dolaysız ve kesin açıklanışını aramaktan sakınmalıyız. Bir yazarın, sanatçının ya da bestecinin yapıtını yalnız o yapıtın, ‘ilerici’ ya da ‘gerici’ oluşuna göre yargılamamaya bakmalıyız. Yalnız sanata toplum bilimi uygulamazsak -sanatta konu, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmazsak- gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve ‘estetizm’in düş ülkesinde buluruz kendimizi... (Ficsher, 2010:148, 149).

4. Bulgular ve yorum

4.1. Bulgular

4.1.1. Sinemada politik eleştiri

Mike Wayne, ‘Politik Sinema’ kitabında, üçüncü sinemaya ait özellikleri ortaya koymadan önce, bu özelliklerin öncüllerinin incelenmesinin gerekli olduğuna ve Marksist kurama özgü sanat yaklaşımlarının bu öncüllerin, temel kaynakları olduğuna dikkat çeker (Wayne, 2009: 62). Kitabının büyük bir bölümünü de bu kaynakları incelemeye ayırdığı görülür. Bugüne kadar sanatı kendine konu edinen, burjuva ideolojisini yeniden üretme çabalarının dışında kalan ve muhalif olarak nitelendirilebilecek hemen bütün çalışmalarda, benzer öncüllere benzer atıflar yapıldığını görmek mümkündür. Burada, bu öncüllere gösterdiği değerden dolayı bu çalışmaların tümünün kusursuz olduğu söylemek ise doğru değildir. Söylenmek istenen, kendini egemen düşünme biçimin dışında konumlandırıran bu çalışmaların, Wayne’nin düşüncesine benzer bir varsayımdan hareket ettiğidir. Kuşkusuz sinemada da bu böyledir. Ancak önemli olan, sinema ya da öbür dallarda, konu gereği bu öncüllerin nasıl ele alındığı ya da kullanıldığıdır. Eğer söz konusu olan sanat eleştirisi ise, bu öncüllerin ele alınışı ve kullanılışı daha da önemli hale gelmektedir. Burada başka bir önemli nokta ise bilimselliktir. Brecht’in söylediği gibi “eleştiri; hiç değilse Marksist eleştiri, her durumda yöntemli ve somut, kısacası bilimsel olmalıdır (Brecht, 1985: 104)”.

‘Diyalektik, Sınıf Mücadelesi, Gerçekçilik, Tipiklik ve Bütünlük’, bölümünde üzerinde durulduğu gibi, burjuva ideolojisine özgü düşünme biçiminin ya da yönteminin bilimsellik iddiası, Marksist kurama özgü düşünme biçiminden ya da yönteminden oldukça farklıdır. Dolayısıyla ‘bilimsellik’ konusunda Marksizm’in burjuva ideolojisi açısından bir ‘paradoks’ oluşturduğunu burada tekrar söylemekte yarar var. Uzmanlık bilgisini, kendi üretim biçimi ve ilişkilerini sürekli yeniden üretebilmek adına kutsayan burjuva ideolojisi için Marksizm, içinde değişik kusurlar barındıran ve yeniden ele alınması gereken bir kuramdır. Marksizm ile ilgili böyle düşünülmesinin nedeni, sadece burjuvazinin meta üretim süreci gereği parçalarına ayırdığı ve anlaması için değil, yönetmesi için uzmanların eline verdiği, örgensel bütünü, bütün olarak görmeye ve

anlamaya yönelik yöntemi değildir. Bunun dışında, Marksizm'in kullandığı yöntemin, burjuva ideolojisi için yıkıcı etkisi de, böyle düşünülmesini tetiklemektedir. Çünkü bu yöntem, burjuvazinin kendi başına bile dert olan ve artık uzmanlık bilgisi ve bu bilgiyi üreten yöntemiyle bile gizleyemediği çelişkilerini, bütün çıplaklığıyla ve somut olarak gözler önüne getirir.

Yine sözü edilen bölümde üzerinde durulan çelişkilerden belki de en önemlisi, ekonomik ve dolayısıyla politik özgürlük adına selefi feodaliteye karşı verdiği mücadeleyi kazandıktan hemen sonra, bunlar arasındaki ilişkiyi örtbas edebilmek için elinden geleni yapmasıdır. Ekonomik özgürlüğün, politik özgürlüğü hem düşüncede hem de uygulamada koşullandırmadığını söylemek, burjuvazinin düşünce biçimine özgü bir işgüzarlıktır. Ve Marksist yöntem öncelikle, ekonomi ile politika arasındaki bu doğrudan ilişkiyi gösterdiği için dönüştürülmelidir. Çünkü bu ilişkiyi göstererek, mücadele alanı ve yöntemi ile ilgili de somut veriler sunmaktadır. Bu verilerin kimin işine yarayacağı sorusuna, Marksizm'in verdiği yanıt, burjuvazinin başka bir çelişkisini ortaya koymaktadır. Burjuvazi, ekonomi ile politika arasındaki doğrudan ilişkiyi saklayarak, bu çelişkiyi de ideolojik olarak yönetmeye çalışır ki yönetmeye çalıştığı bu çelişki, işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı (şimdilerde 'artı değer' elde etme biçimindeki farklılıklar nedeniyle, işçi sınıfını, sömürülenler olarak genişletmek uygun olabilir ki buna daha önce de değinildi) ekonomi ile politika arasındaki doğrudan ilişkinin ortaya çıkmasıyla özgürlüğünün sınırlılıklarının da farkına varır. Ve mücadele alanında yerini alır.

Burjuvazi kendi üretim biçimi ve ilişkilerini sürdürebilmek ve bu ilişkilerin ortaya çıkardığı çelişkileri saklayabilmek adına, sürekli ideolojik bir zorlama içindedir. Bu zorlama, sadece baskı aygıtlarını değil, politik alanın yani üst yapının (kamusal alanın) tartışma ortamının kullanılmasını da içerir. Bu yolla, rızanın üretilmesi ve burjuvazi için bir çelişki haline gelen işçilerin, meta üretim sürecinin gerekliliklerine uyumu sağlanır. Hem bir üretici olarak hem de bir tüketici olarak sömürülmesi kolaylaştırılır. Böyle olunca de üst yapının, alt yapının ya da üretim biçiminin koşullandırması dışında hareket etmesi olanaksızlaşır. Oysa bu söylenenlerin ortaya konması ile burjuvazinin zorla ya da öbür yöntemlerle rıza üretmek için yaptıkları boşa çıkacaktır. Marksizm'in yaptığı budur ve bu yüzden de burjuvazi için işe yarar olan yanları bir kenara konularak, dönüştürülmelidir.

Bütün bu söylenenlere kulak asılacak değil ve aslında, bunlar söylenirken, burjuvazinin meta üretim sürecinin gerekliliklerine göre kullandığı uzmanlık alanlarına duyulan ihtiyaç da göz ardı ediliyor değil. Lukacs'ın da ısrarla üzerinde durduğu gibi, hukuk, ekonomi, psikoloji, sosyoloji gibi ya da fizik, kimya ya da biyoloji gibi uzmanlık alanlarının gerekli olmadığını söylemek tabii ki anlamsızdır (Lukacs, 1998: 88). Ancak söylenen, bu alanların meta üretim sürecinin gerekliliklerine göre düzenlenmiş ve birbirinden yalıtılmış biçimlerinin çoktan ve artık işe yaramaz olduğudur. Aynı bölümde yine sözü edildiği gibi, burjuvazinin çelişkilerinden bir başkası da budur. Bu işe yaramazlığın sadece işçi sınıfına özgü çıkarlar için geçerli olduğunu söylemek ise tam anlamıyla ideolojik aymazlıktır. Yaşanan krizler, bu krizlerde sermaye sahiplerinin içine düştüğü çıkmaz ve bu çıkmazlara, formüller eliyle sağa sola bükülen sayıların, bugün bile hâlâ bir türlü çare olmaması düşünüldüğünde, söylenmek istenen çok daha iyi anlaşılabilir. Ki bu işe yaramazlığın her defasında, özgürlük, adalet ve eşitlik gibi, demokrasinin olmazsa olmaz koşullarını gerçekleştirme adı altında savaşlarla aşılmaya çalışılması, çok daha büyük bir yöntemsel çöküş belirtisidir. Bunlara ek olarak, uzmanlık alanlarının meta üretim süreci çerçevesinde kullanılma biçimlerinin bu işe yaramazlığının, sadece sosyal bilimler için söz konusu olmadığı da söylenebilir. Ünlü fizikçi Max Planck'ın, 1923 yılında Prusya Bilimler Akademisi'nde verdiği, 'Nedensellik Yasası ve İrade Özgürlüğü' adlı konferansta söyledikleri, bu konuda Marksizm'in iddialarını neredeyse destekler niteliktedir. Planck'e göre, bilim ile felsefenin işbirliğinin zamanı gelip geçmektedir. Her ikisinin de birbirinden alacağı çok şey vardır: Felsefe, güncel deneyimlerden, kendi bilim alanına ait görüşlerden ve filozofun, kendi yetenek ve gelişimine göre her ikisini yorumlayıp dönüştürmesinden ibarettir. Bu yüzden, felsefe, bilimin sahip olduğu, gözlem ve deneylerle derleyip toparladığı ve sistematik biçimde ayıkladığı olgular hazinesine ihtiyaç duyabilir. Öte tarafta, bilim, doğrudan ilgi alanına girmeyen; dolayısıyla dikkati dışında bıraktığı genel ilişkiler alanını görebilmek için felsefeye muhtaçtır. Planck, bu ilişkinin gerekliliğini, şu çok basit örnekle anlatır:

Filozof ve bilim adamının çalışma biçimlerindeki farklılığı, birlikte yolculuk yapan iki yolcunun davranışlarıyla da bir ölçüde kıyaslamak mümkündür. Yolcunun biri, yeni gördüğü araziye uzak gözlerle bir yandan öbür yana kolağan ederken, öbürü belli bir yöne doğrulttuğu sabit bir teleskopla

bakmaktadır. Birincisi tek tek nesneleri açık seçik görmez ama arazinin tüm çeşitliliğini toplu bir bakışla kendi bağlamı ve bütünlüğü içinde görür. Ötekisi, daha çok tek tek nesneleri görür; ama nispeten daha dar bir görüş açısı içinden bakar, dolayısıyla bütünü kapsayacak bir bakışa sahip değildir. Ama ikisi bir araya gelip birbirini tamamladıkları zaman çok yararlı hizmetlerde bulunmuş olurlar insanlığa (Planck, 1996: 34).

Bu ilişkiyi, sinemadaki genel çekim ile yakın çekim işbirliğine benzetmek ve bu tür örnekleri çoğaltmak da mümkün. Ancak esas olarak Planck'ın sözleriyle, Marksizm'in bilimdisi olarak görülen yöntemi arasındaki benzerliğe dikkat çekmenin daha yararlı olacağı söylenebilir. Althusser'in yaşayan felsefe olarak adlandırdığı Marksist yöntemin (Althusser, 2004: 85), üst yapıdaki bütün değişiklikleri somut olarak saptanabilir olan üretim biçimi ve ilişkilerine bağlaması ve buradan hareketle, üst yapıyı oluşturan unsurları açıklamaya çalışması, Planck'ın felsefe-bilim işbirliği ile ilgili söylediklerinin somutlaşması olarak görülebilir. Bu işbirliği ile ilgili söylenenler, 'Egemen Üretim Biçimi, İlişkileri ve Tarihselleştirme' ve ayrıca, 'Alt Yapı-Üst Yapı İlişkisi, Politiklik, Yabancılaşma ve Eleştiri' başlıkların da temel konusunu oluşturur.

Bunlardan hareketle yeni bir uzmanlık tanımına ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. Adorno bu ihtiyacı, "...uzmanlık alanlarının ötesine geçen kişilere duyulan özlem... (Adorno: 2008: 147)" olarak nitelendirir ve bu özlemi duymak da haksız değildir. 'Bu uzmanlar nasıl kişilerdir?' sorusunun cevaplanması özellikle 'sanat eleştiri' söz konusu olduğunda daha da gerekli hale gelir. Yine Adorno'nun Benjamin'e atıfta bulunarak söylediklerine kulak verilecek olunursa; tıpkı izleyici kitlesinin çıkarlarını, izleyici kitlesine karşı savunmak durumunda olan eleştirmenlere benzer kültür uzmanlarına ihtiyaç duyulduğu söylenebilir (2008: 146, 147). İzleyici çıkarını savunmak ise, burjuvazinin çelişkilerini gün yüzüne çıkarmak ve yine burjuvazinin yarattığı, sömürülen sınıfın (işçilerin, emekçilerin) çıkarlarını savunabilmek ile aynı şeydir. Onun sömürülmesine yol açan bütün süreci görünür kılarak, yine onun bilinçlenmesi (sınıf bilinci) için kullanabilmektir.

Bu süreç, çoğu zaman burjuvazinin ideolojisi içine hapsolmuş ve kendini, meta üretim sürecinin içine sokuşturulmuş bir nesne ve yaşadıklarını bir kader olarak gören

sömürülenler için, ilerlemesi zor ve sancılı bir süreçtir. Onları somut mücadele için politik alana çekmek, sanıldığı kadar kolay değildir. Burjuva ideolojisinin düşünme biçimine göre düzenlenmiş yaşamları ile sömürülenler, kültür endüstrisinin sunduklarının çıpasının ötesine geçmekte ve sınıf bilincinin gerekliliklerine erişmekte çoğunlukla büyük zorluklar çekecektir. Bütün muhalif mücadelelerin sınırlarının, burjuvazinin ihtiyaçları doğrultusunda belirlendiği ve bu mücadelenin oluşması için bütün olanakların seferber edildiği bir ortamda, sömürülenlerin sınıf bilinciyle hareket etmesini beklemek, tam anlamıyla bir iyimserliktir. Meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda, bütün örgensel birliği paramparça ederek sürekli kontrol altında tutmaya çalışan bir ideolojinin, bunu sağlayacak din, dil, ırk, mezhep, kültür ve milliyet farklılıklarını kullanmak yerine, birleşmeyi sağlayacak bir uygulamaya izin vermesini beklememek gerekir.

Böyle bir ortamda da, bir Visconti filminin, egemen sinemanın izleme alışkanlıklarını alt üst edeceği bir gerçektir. Sömürü aygıtlarının bütün gücü ile kontrol ettiği kitlenin, bu film karşısındaki olası tepkisi, filmin ilk on dakikasından sonra sinema salonunu terk etmektir. Bu kitleye, filmi daha anlaşılır kılacak ve filme, egemen kamusal alan tartışmalarının dışından muhalif bir gözle bakması umulan uzmanların film ile ilgili yorumu ise, bir tanıtım yazısının çapından öteye geçemeyecektir. Ya da eleştirmen okuyucusuna, saf sanat alanına kaçarak aşkın bir dille “estetizmin düş ülkesinden (Ficsher, 2010:149)” seslenecektir. Daha önce de söylendiği gibi, bunun yazarı ya da yönetmeni etkilediği gibi eleştirmeni de etkileyen birbiri ile ilişkili, ideolojik *iki* nedeni vardır: *Birincisi*, bu tür filmler ile ilgili meta üretim sürecinin gerekliliklerine göre iş gören uzmanın yetkinliğinin ötesinde bir değerlendirmeye ihtiyaç duyuluyor olmasıdır ve sözü edilen uzman eleştirmenlerin, bu tür bir değerlendirme yapacak yetkinliğe zorunlu olarak sahip olmamasıdır. Edward Said, bu tür uzmanlara özgü yetersizliği, Amerika özelinde etkin olan modern eleştirinin, durduğu politika dışı konuma atıfta bulunarak şöyle açıklamıştır:

Son on yılda, edebiyat incelemelerini çok büyük ölçüde; hatta kuruluşu itibarıyla siyaset dışı gören örtük bir mutabakatın oluştuğunu söylemek abartı sayılmaz... Alanların, nesnelerin, disiplinlerin ve mihrakların bu şekilde birbirlerinden ayrılması, benim bildiğim kadarıyla edebiyat

bölümlerindeki akademisyenler tarafından hemen hiç tartışılmayan hayret verici bir ölçüde katı bir yapı oluşturur. ‘Alanlar’ın basit özlerini garanti altına alan bilinç dışı bir norm vardır sanki; alan sözcüğü doğal, nesnel bir olgunun entelektüel otoritesini kazanmıştır. Ayırma, basitlik, hakkında konuşulmayan uygunluk normları: Bu epey güçlü bir depolitizasyon biçimidir; çünkü meslekler, kurumlar, söylemler ve uzmanlaşmış alanların fena halde pekiştirilmiş tutarlılığı bundan beslenir. Bu durumun sonuçlarından biri de, söz konusu ayrı alanlardaki ortodoksinin çoğalmasındır. ‘Özür dilerim, ben bunu anlayamam. Ben sosyolog değil, edebiyat eleştirmeniyim’ (Said, 2006: 103).

Said’in modern eleştiriye yönelik bu serzenişinin, Lukacs ve Adorno tarafından neredeyse kendisinden altmış yıl önce dillendirilmiş olması, her şeyin değiştiğini ve artık yeni şeyler söylemek gerektiğine dikkat çeken burjuva ideologlarının, iddialarını da çürütür niteliktedir. Aslında burjuva ideologları, bu iddiaları dile getirme cesaretini gösterirken aynı zamanda, burjuvazinin hâlâ bütün gücüyle iktidarda olduğunu ve onun uzmanlaşmaya dayalı düşünme biçiminin hâlâ sömürüyü olağanlaştırmaya ve hatta bir kadermiş gibi sunmaya devam ettiğini de güçlü bir şekilde gösterir. İşte sözü edilen türde filmleri, bilinenin ötesine geçerek yorumlama becerisinin gösterilememesinin *ikinci* ideolojik nedeni de eleştirmenin, tıpkı birinci bölümde ilgili başlık altında sözü edilen yazarlar ya da yönetmenler gibi, meta üretim sürecini değişmez bir gerçeklik olarak algılayıp yazgısına gönüllü ya da değil boyun eğmesinin vicdan azabını aşma gayreti ile aşkın gerçekliğe sığınmayı tercih etmesidir. Bu tercihle eleştirmen, hiçbir politikanın bu sonsuz ve dural gerçekliği ve insan yazgısını değiştirmeye gücünün yetmeyeceğini ima ederek, politika dışı, saf sanat ve genel ‘insanlık’ adına konuşmayı, bir kurtuluş reçetesi olarak sunmuş olur. Böylece, iktidar için sürekli sorun çıkaran, mızımız biri olarak anılmaktan da kurtulur ve kültür endüstrisinin ilerici kanadının önemli bir temsilcisi olarak festivallerde, sempozyumlarda ve kitle iletişim araçlarında, sürekli kendisinden sözü edilen önemli bir konuk olarak yerini sağlamlaştırır. Bu tutuma sahip birinden söz edildiğinde olanca muhalefeti ile Marksizm ile varoluşçuluğu birleştirmeye çalışan büyük yazar Sartre’ı hatırlamamak mümkün değildir ve tabii ki Filistin sorunu ile ilgili takındığı tutumu da. Jean Genet’in söylediklerine kulak verilirse, Sartre, Paris’teki Yahudi arkadaşları (finansörleri) kendisini Yahudi karşıtlığı

(anti-semitizm) ile suçlar diye, Filistinlilerin haklarını koruyan tek kelime bile etmekten çekinir. Said yıllar sonra, Simone de Beauvoir'ın ve Sartre'ın beraber düzenledikleri Ortadoğu konulu bir konferansta, Genet'in bu eleştirisinin haklılığına şahit olur. Çalışmalarını her zaman takdir ettiği bu büyük Batılı entelektüelin, tabiri caizse Siyonizm'e esir düşmesi, Said'i can evinden vurur. Bu esaretin zincirleri, Sartre'ın, Filistinlilerin onlarca yıldır İsraililerin ellerinden neler çektikleri konusunda, konferans boyunca konuşmasına engel olmuştur (Said, 2008: 93). Aşkın dilin ve saf sanat adına konuşmanın başladığı yer de tam burasıdır. Ancak, Said'in de söylediği gibi politikasız bir yer yoktur. Saf sanat ve düşünce alanlarına ya da tarafsız nesnellik veya aşkın teori alanına kaçmak, artık mümkün değildir (Said, 2000: 36). Bu yüzden Said, bir eleştirmen olan entelektüelin görevini, Amerikalı sosyolog Wright Mills'in sözleriyle şöyle dile getirir:

Bağımsız sanatçı ve entelektüel, sahiden yaşayan şeylerin basmakalıplaştırılmasına ve sonuç olarak cansızlaştırılmasına karşı direnebilecek ve mücadele edebilecek donanımına sahip, sayıları gittikçe azalan birkaç kişiden biridir. Artık gerçekten yeni düşünceler geliştirmek için modern iletişim araçlarının (yani, modern temsil sistemlerinin) bizi gömdükleri klişe görüş ve düşünce batağının maskesini indirme, sürekli olarak bunların etkisini kırma kapasitesi gerekir. Bu kitle-sanatı ve kitle-düşünce dünyaları giderek daha fazla siyasetin taleplerine maruz kalmaktadır. İşte bu yüzden entelektüel dayanışma ve çabaların odak noktası siyaset olmalıdır. Düşünür, siyasi mücadele içinde hakikatin değeri ile bizzat ilişki kurmazsa, yaşanan deneyimlerin bütününe sorumlu biçimde ele alamaz (Mills, aktaran Said, 2000, s. 36).

Meta üretim sürecinin uzmanlık alanları ve bu uzmanlık alanlarının bürokratik görevlileri haline gelen eleştirmenlerin, tıpkı yazarlar ve yönetmenler gibi, bu sürecin gerekliliklerinin kutsallığı ile bezenmiş sözleriyle sömürünün önüne geçmek mümkün değildir. Ya da bu gerekliliklerin adaletsizliğine karşı, tarafsız bir nesnellikle ve aşkın dilin becerileri ile vicdan azaplarının dindirilmemesini beklemenin, oldukça faydacı bir iş olduğunu görmek gerekir. Bu faydacılık, Gottfried Benn'in sözleri ile “parası olan çok yaşar; sözünü geçirebilen hiç yanlış yapmaz; güçlü olan doğrunun ne olduğuna

karar verir. Tarih budur! Ecce historia! Gün bugün, yakala ortasından, ye ve öl (Bann, aktaran Lukacs, 2000, s. 72)” demektir. Aşkın dilin tarafsızlığı, idealizmin bu sözde kusursuz ön kabulünden beslenir ve ideolojik olarak, zihinlerde gizlenmiş ve bir türlü itiraf edilemeyen bu ön kabul nedeniyle Antonioni’nin filmlerindeki karakterler, kendi iç dünyalarının sonsuz açmazları karşısında ve bu açmazları koşullandıran dış gerçekliğin izlerini yitirerek intihara yönelirken, ‘sözde’ mücadele etmektedir. Ve yönetmenin vicdan azabını dindiren, bu soyut mücadele sunusu ile filmler, izleyicisini somut mücadele alanında kocaman bir umutsuzlukla baş başa bırakır. İnsan karmaşıktır, anlaşılmazdır ve kötüdür; dolayısıyla da yaşanan her neyse, nedeni de budur. Bu yüzden yapılacak tek şey, adaleti ve daha iyi bir dünyayı aramak; dünyayı kötü yapan her neyse ona yönelmek ve onu, somut olarak ortadan kaldırmak yerine, bütün bunları kabul etmek, yaşanan gerçekliğe boyun eğmektir. Daha da ötesi, yaşananları değiştirmeye -ki ne de olsa gerçeklik sonsuz ve değişmezdir- gücün yetmeyeceğini kabul ederek, intihar etmektir. Ve bu filmler karşısında, eleştirmenin görevi de aşkın bir dille yapılan büyük ve basmakalıp övgülerdir: İnsan dünyasını bütün gerçekliği ile irdeleyen büyük bir iç hesaplaşmanın filmidir bu; kamera, şiirsel dokunuşlarla, sanki insanın o büyük karanlığında geziniyor gibi.

Mills’in söylediği gibi burjuva ideolojisinin, bu basmakalıp düşünme biçimlerinde ısrar etmesinin ve bunun dışında söylenenleri mızımız olarak nitelendirip, kültür endüstrisi ve onun yönetimi eliyle düşünce dünyasının gettolarının dışına itmesinin, güçlü zorlamaları karşısında sözü edilen türde (eleştirmen ya da sanatçı) entelektüellerin düştüğü durumu, Adorno şöyle dile getirir: “Artık sığınılacak bir köşe yok. Avrupa’da da yok; onurlu yoksulluk kalmadı, yönetilen dünyanın dışında kalanların kışı mütevazı biçimde geçirme olanakları bile yok (Adorno, 2008: 135)”. Ancak bütün bunlardan sakınılıp, ideolojik bir faydacılıkla bütünü görme olanaklarını elde etmekten, sömürülenlerin sözcüsü olmaktan ve tabii ki iyiye doğru ilerlemenin yollarını aramaktan vazgeçilecek de değil. Said de bu yüzden, meta üretim sürecinin bütün koşullandırmalarına rağmen, entelektüele düşen görevin önemine sürekli dikkat çekmektedir:

Sadece entelektüel sıfatımızla içine kapatıldığımız disipline gettoların sınırlarını yıkıp geçmek hakkında düşünmemiz; dünyanın nesnel temsili

(dolayısıyla iktidarı) uzmanlarla, onların müşterilerinin oluşturduğu küçük bir zümreye bırakan kenetlenmiş toplumsal süreçleri yeniden açmamız; yazılıp çizilenleri izleyen kitlenin üç bin profesyonel eleştirmenden oluşan kapalı bir çevre değil, toplum içinde yaşayan insanlar cemaati olduğunu düşünmemiz ve gerçekçilik ve nesnellikten dem vuran tüm itirazlara rağmen toplumsal gerçekliğe mistik değil; seküler tarzda bakmamız gerektiğini söyleyebilirim (Said, 2006: 118).

Böyle bir bakış açısı için de ister istemez belirli bir düzende ve somut değerlendirme ölçütlerine ihtiyaç vardır. Bu yüzden ‘Kış Ruhı’ adlı kitabında Said, her eleştirinin sanat hakkında bir yorum ve değerlendirme tarzını benimsediğini ve eleştirel denemenin yaptığı şeyin, sanat hakkında yargılarda bulunmayı sağlayacak değerleri yaratmaya başlaması olduğunu söyler (2006: 144). Eleştirel denemenin önceliği, herhangi bir sanat yapıtı hakkında yargıda bulunmayı sağlayacak değerler yaratmaksa eğer, bunun, eleştirmeni, bilinen uzmanlıklara ait yöntemin dışında bir yöntem aramaya zorladığı da bir gerçektir. Said, bilinen uzmanlık bilgisine götüren düşünme biçimine ve bunun vicdan azabını dindirmeye yönelik aşkın dile karşı, en kabarık entelektüel faturanın Marksistler tarafından kesildiğine de dikkat çekmektedir. Buna örnek olarak da Fredric Jameson’ın edebi metinlerin siyasi yorumunu önceleyen kitabı ‘Siyasi Biliçdişi’ni (The Political Unconscious) verir. Kitap, az rastlanan bir parlaklık ve bilgi birikimine sahip olsa da, bazı eksikliklere de sahiptir (2006: 103, 104). Aşırı yorum olmayacaksa eğer Said’in bu eksikliklere değinmesinin önemli bir nedeni de, modern eleştirinin uzmanlaşmaya dayalı eksikliklerinden dem vuran Marksist eleştirinin de bu kitap özelinde benzer bir tuzağa düşmüş olduğunu göstermektir.

Burada, sözü edilen kitap özelinde bunun, böyle olup olmadığını incelemek çok da mümkün değil. Ancak belki de, Said’in bu örnek kitap üzerinden tartışmaya çalıştığı, büyük muhalif içeriğine rağmen Marksizm üzerine yapılan bazı çalışmaların, uzmanlaşmanın tuzağına nasıl düştüğüdür. Bunu gösteren çokça örnek bulmak ve bu durumu, Marksist eleştirinin önemli bir eksikliği olarak görmek de mümkündür. Marksist kurama ait temel kaynakların şu veya bu nedenle çevrilmemiş olması ve çevrilen ana metinlerin, tarihsel özgünlüğü ve sırasıyla ayrıntılı incelenmemesi gibi nedenlere, sözü edilen eksiklikleri açıklayabilmek için daha önce de değinildi. Bu

nedenlere burada, burjuva düşünme biçiminin uzmanlaşmayı temel alan düşünme biçiminin, bu konuda araştırma yapanların önüne akademik bir engel olarak çıkarılması da eklenebilir. Marksizm'in meta üretim sürecine ve sömürünün sürdürülebilirliğine karşı yönelimi, burjuvazi için işe yarar hale getirilip, etkisizleştirilmesi için yeterlidir. Bunun için izlenecek yöntem ise parçalanarak çeşitli uzmanlıkların araştırma alanlarının inceleme nesnesi haline getirilmesi ve dönüştürülmesidir: Marksist felsefe, Marksist sosyoloji ve Marksist sanat gibi.

Görünen odur ki Marksizm'in başına gelen de çoğu zaman budur. Hatta daha da ötesi, bu yönelimin bir süre sonra Marksizm'i, onu şekillendiren temel kavramlardan teker teker soyutlayarak paramparça etmesidir: İdeoloji, metalaşma vb. kavramların birbiriyle diyalektik ilişkisi göz ardı edilerek, sözde Marksist çalışmalara konu edilmesi gibi. Althusser, böyle bir parçalamanın Marksizm ve sanat bilgisi arasındaki ilişkiyi değerlendirmede yol açacağı kabalığa, 1966'da André Daspre'a yazdığı 'Sanat Bilgisi Konusunda Mektup'unda açıklık getirir. Ona göre Marksizm'in kazandırdığı titiz düşünme biçimi ile elde edilen ekonomik ve toplumsal bilgi, sanatın Balzac'da, Tolstoy'da ya da Visconti'de olduğu gibi sunduğu yaşantı bilgisinin karşına çıkarıldığı zaman, sakat ve doğru yoldan uzaklaştıran bir karşılaştırma yapılmış olur. Sanat bilimin sunduğundan başka bir bilgi sunduğu için aralarında bir karşıtlık yoktur, olsa olsa bir fark vardır. Ancak Althusser'e göre sanatı tanımak ve bilmek amaçlanıyorsa eğer, zorunlu olarak Marksizm'in kavramları hakkında titiz düşünceden başlanması gerekir. Başlanması gerekir derken söylenilen, bunun zorunlu olduğudur:

Yoksa, bir selam çakıp, şöyle diyerek işin içinden sıyrılabilir... Bir selam çakıp, başka şeye geçerek altta yatan gizli gerçekler konusunda özenle düşünülmekten kaçınılıyor. Halbuki, sanırım, sanatın gerçek tanınmasına varabilmeyi ummanın, sanat yapıtının özgünlüğünü derinleştirmenin 'estetik etki'yi yapan işleyişleri tanımanın tek yolu, işte, verilebilecek en büyük dikkatle ve uzun uzun '*Marksizm'in temel ilkeleri*' üzerinde durmaktan ve 'başka şeye geçmek' için acele etmemekten geçer. Çünkü 'başka şey'e gereğinden önce gidilirse, o yol bir sanat *bilgisi* değil de, sanatın bir *ideolojisine*, örneğin, senin sanat ile 'insancıl' olan, sanatsal 'yaratı' vb. arasındaki ilişkiler hakkında söylediklerine indirgenebilir, belirtisiz, saklı

hümanist ideolojiye çıkar... Estetik zorlamazlığın, kendiliğinden *ideolojik* kavramlarıyla değil de, ele aldıkları nesnelere uygun *bilimsel* kavramlarla yani zorunlu olarak yeni kavramlarla, doğru düşünebilmek için ‘Marksizm’ın temel ilkeleri’ne başvurmak gerekiyorsa (bu çaba uzun ve çetindir), bu, sanatı es geçmek ya da bilime feda etmek için değil, sadece onu *tanımak*, onun hakkını ona vermek için yapıyor (Althusser, 2004: 108, 109, 110).

Sanatta estetik etki yaratan işleyişleri bulmanın tek yolunun, Marksizm olduğunu söylemenin yaratacağı gereksiz tartışmaların önünü kesmek için, şimdilik burada bunun fazla iddialı bir söz olduğunu söylemek gerekir. Ancak Althusser’in öbür önerilerini görmezden gelmek, Marks’tan başlayarak onu izleyen Lukacs, Fischer ve Adorno gibi sayısız kuramcının sanat ile ilgili yaptıkları çözümlemeleri anlamamak demektir. Daha önce de söz edildiği gibi, Marksist kavramlar ve bu kavramları işler hale getiren diyalektik düşünme biçimi, sanatı yargılamak için ya da bu kavramlarla elde edilen yaşamsal verilerin sanatın sunduklarından daha değerli olduğunu göstermek için kullanılıyorsa eğer, bu yolla hiçbir yere varılamayacağı bilinmelidir. Ya da bu kavramların diyalektik düşünme biçimi ile birlikte bütüncül bir şekilde çalıştırılmadığı zaman, varılacak yerin bu tür kaba bir yargılama ve karşılaştırma olacağı da görülmelidir. Örneğin, ideoloji tek başına ele alınarak, sadece kişinin içinden çıktığı ve yer aldığı sınıfın dünya görüşü; katı, kapalı ve esnemez bir yapı olarak tanımlanırsa eğer, Balzac, bir kralcı olduğu için, yazdığı romanlar, burjuvazinin iktidara talip olduğu bir dönemde ideolojik olarak gerici olarak nitelendirilebilir. Feodal bir soylu olduğu için Tolstoy’un yazdığı romanların tümü de feodaliteyi kutsayan ve tutucu yapıtlar olarak görülebilir. Böyle bir tanıma göre, Mann, Proust ve Mahler dönemine mensup, aristokrat kimliği ile Visconti’nin Marksist olması mümkün değildir ya da daha da ötesi, bu mümkün olsa bile, Sicilyalı aristokrat Giuseppe Tomasi di Lampedusa’nın (1896-1957) yayımlanmış tek romanı ‘Leopar’ı (Leopard-1958) filme çektiği için Visconti’nin Marksistliği tartışmaya açılabilir.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak bu birkaç basit örnekle, Marksizm’e ait kavramların herhangi birinin, tek başına ve yüzeysel olarak ele alınması durumunda, karşılaşılabilecek zorluklar somut bir şekilde görülebilir. İdeolojiyi tanımlayabilmek,

tarihsel özgünlük temelinde; alt yapı üst yapı ilişkisinin, alt yapının bütün koşullandırmasına rağmen üst yapının görece özerkliğinin, egemen üretim biçimi ve ilişkilerinin çelişkileri ve bu çelişkilerin, bu egemen üretim biçimi ve ilişkileri için yarattığı sınırları, meta üretim sürecinin işleyişini ve tabii ki bütün bunların birbiriyle diyalektik etkileşiminin incelenmesini gerektirir. Bu inceleme sonucudur ki Lukacs, Fischer ya da Adorno gibi kuramcılar, zaman zaman birbiriyle uyuşmasalar da, herhangi bir sanat eserini öz ve biçem açısından değerlendirecek eleştirel ölçütler oluşturabilmişlerdir. Örneğin Lukacs'ın tipiklik ve bütünlük kavramı, Fischer'in üretim biçimi ve ilişkilerinin toplumsal özü şekillendirmesi ve bu özün de hem içerik hem de biçem açısından sanat eserine yansımaları hakkında söyledikleri ya da Adorno'nun meta üretim sürecinin örgensel olan gerçekliği paramparça edişi ile parçalı anlatım arasında kurduğu ilişki, hep sözü edilen bütüncül bakış açısının getirileridir. Dolayısıyla zaman zaman örtüşen ve zaman zaman da çatışan bu bakış açıları, Althusser'in söylediği gibi sanatın sunduğu yaşantı bilgisini anlamak ve bu yönde o sanat eserini değerlendirmek için Marksizm'in olanaklarından nasıl yararlanıldığını gösteren, doğru örneklerdir.

İşte bu nedenledir ki, Mike Wayne'nin kitabında yaptığı gibi burada da birinci bölümde sözü edilen öncül örneklerdeki bu bütüncül bakış açısı ile sinema arasında doğrudan bir ilişki kurulmak istenmiştir. Özellikle bu öncül örneklerde kullanılagelen eleştirel ölçütler, 'sinema için nasıl kullanılabilir hale getirilebilir?' sorusu üzerinde durulmuştur. Bu yapılırken, Marksist kavramlar ile öbür sanat alanlarında geliştirilmiş eleştirel ölçütler arasındaki doğrudan ilişkinin tartışılması, bu ölçütlerin sinema için nasıl kullanılabileceğini anlama kaygısındanır.

Sonuç olarak tarihselleştirme, alt yapı üst yapı ilişkisi, diyalektik ve sınıf savaşı, yabancılaşma, ideoloji ve meta üretim süreci ile sanatta, öz-biçem bileşeni, eleştiri ve politiklik arasındaki ilişki, bilinen edebiyat ve sinema örnekleri yardımıyla tartışılmış ve şu sonuçlara ulaşılmıştır: Herhangi bir sanat yaratısı gibi filmler de gerekli koşulları yerine getirdiğinde, içinden çıktığı üretim biçimi ve ilişkilerinin bütün koşullandırmalarını aşp, onun çelişkilerini kendinde görünür kılabilir. Yaratılan açmazlara yönelik eleştirel ve politik bir tavır takınabileceği gibi; sunduğu yaşantı bilgisi ile sınıf bilincinin oluşmasında -ki bu bilinç bütün insanlığın birikimi ve umutlarıyla doludur- kültürel alanda büyük katkılar sunabilir ve üst yapının çatlaklarını

bütün çıplaklığı ile görünür kılabilir. Böyle bir filmi ortaya çıkarabilmek için de uzmanlık bilgisinin ve bu bilgileri sağlayan burjuva düşünme biçimin ötesinde ve ona karşı, politik bağlanım içeren bazı değerlendirme ölçütlerine ve bir yönetime ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. Bu yüzden de birinci bölümde tartışılan Marksist kavramları bütünüyle içinde barındıran ve bu kavramların örgensel bir bütün haline gelmesini sağlayan, diyalektik düşünme biçimini de içeren aşağıdaki değerlendirme ölçütlerinin, politik eleştirinin temel veri toplama ve elde edilen verileri yorumlama araçları olarak kullanılabileceği düşünülmektedir:

- Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi
- Filmin üretildiği üretim koşulları ve üretilme biçimi
- Filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve bütünlük
- Filmin ele aldığı öyküyü işleme biçimi ve biçimde özgünlük
- Filmin politik bağlanımı ve bu bağlanımın eleştirisi

4.1.1.1. Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi

Sinemayı öbür sanatlardan ayıran kendine özgü anlatım özellikleridir sadece. Yoksa hepsinin özü, aslında kurgudur: Tercihlerdir ve o tercihlerin bir biçimde bir araya getirilişidir, sanatın özü. Bu bir araya getirişte, öbür birçokları gibi sanatçının kendisi de oldukça etkilidir. Böyle olunca eserini sanatçısının hayatından bağımsız ele almak ya da Cemal Süreya'nın söylediği gibi “şairin hayatı da şiire dahil” (Süreya, aktaran Perinçek ve Duruel, 2008, s. 14) ise eğer, yönetmenin hayatının filme dahil olmadığını söylemek ne kadar doğru olabilir?

Bir filmin, en önemli yaratıcı unsurunun yönetmen olduğu kabul ediliyorsa eğer, bir filmi eleştirirken o yönetmenin hayatının göz ardı edilmesi çok da mümkün değildir. Birinci, ikinci ya da üçüncü sinema⁹², hangi koşullarda üretilirse üretilsin yönetmen, o filmin içeriğinin ve biçiminin oluşmasında temel belirleyicilerden biridir. Böyle düşünüldüğünde de, onun içinde yer aldığı üretim ilişkilerinin, içinden çıktığı sınıfsal koşulların ve bu koşullar doğrultusunda ya da bu koşullara rağmen şekillenen ideolojisinin, filmin içeriğinin ve biçiminin üzerinde etkisini görmezden gelerek bir film eleştirisi yapıldığında, bu eleştiride bazı kısıtlılıkların ortaya çıkması kaçınılmaz hale gelebilir.

Yönetmenin içinden çıktığı sınıfsal koşulların ve bu koşullar doğrultusunda ya da bu koşullara rağmen şekillenen ideolojinin ortaya çıkarılabilmesi için, özgeçmiş incelemesi öncelikli bir öneme sahiptir. Örneğin bir ikinci sinema yönetmeni olarak Visconti ele alınacak olunursa, onun aristokrat bir kimliğe sahip olduğu söylenebilir. Ancak bu sınıfsal aidiyet bilgisini, tek başına yeterli görmemek gerekir. Çünkü böyle bir aidiyet bilgisiyle hareket edildiğinde onu, geçmişe özlem duyan ve kendi konumunu kutsayan bir insan olarak görmek gerekecekken; ayrıntılı bir özgeçmiş incelemesiyle, onun böyle bir sınıfsal aidiyetin düşünme biçiminin gereklilikleri doğrultusunda hareket etmediği görülebilir. Hatta Visconti'nin sınıfsal aidiyetinin ona sağladığı büyük maddi olanaklar ve kültürel birikim (Marksizm ile tanışması) sayesinde, değişimin maddi temelini görerek bu temel gereklilikleri doğrultusunda düşünen ve film yapan bir yönetmen

⁹² Birinci, ikinci ve üçüncü sinema tanımları için sayfa 33'deki 35. dipnota bakılabilir.

olarak nitelendirilmesi daha doğru olabilir. Dolayısıyla Visconti'nin filmleri, kendi sınıfsal koşullarının dayattığı ideolojik bakış açısına kapılmak yerine -ki bu bakış açısı, aristokrasinin burjuvalaşarak dönüşümünü ve egemenliği öngörür (bunu Gramsci'nin bakış açısıyla Leopar'da somut bir şekilde gösterir)- sömürülen sınıfların ideolojik bakış açısını, kendisine bir yol haritası olarak edinmiş bir yönetmenin filmleri olarak görülmelidir. Visconti, sözü edilen dönüşümün bir ilerleme olmadığını, eğitimi, kültürel birikimi, yaşadığı dönemin ekonomik ve siyasi koşulları ve ilişkileri sayesinde görebilmiştir (Bu, yine 'Leopar' filminde, Burt Lancaster'ın dönüşüm karşısındaki tavrına bakılarak görülebilir). Öyleyse Visconti örneğinden hareketle şu söylenebilir ki, bir yönetmen filmi nedeniyle incelenirken, onun sadece sınıfsal aidiyetine vurgu yapmak yetersizdir. Bununla birlikte, eğitimi, kültürel birikimini, beğenilerini, ilişkilerini ve özgeçmişini ile ilgili daha birçok veriyi dikkatle toplamak ve incelemek gerekir. Çünkü bu özgeçmiş ile ilgili hemen bütün bu unsurlar, sınıfsal aidiyetinin yanı sıra, onun ideolojisinin oluşmasında temel belirleyiciler olarak işlev görebilmektedir.

Bu inceleme, eleştirmeni, kaba değerlendirmeler yapmaktan uzaklaştırabileceği gibi, yönetmenin ideolojisinin ve bu ideolojiye bağlı düşünme biçiminin, filmlerde ele alınan konuyu ve bu konunun işlenme biçimini, nasıl etkilediğini de gösterir. Örneğin, bir birinci sinema yönetmeni, bugüne ya da geçmişe ait hangi konuyu ele alırsa alsın, doğal olarak klasik anlatının kalıpların içinde hareket edecektir. Aslında bu hareket alanını belirleyen şey, bu sinemanın ortaya çıktığı ve beslendiği burjuva ideolojisi ve bu ideolojiye bağlı düşünme biçimidir. Böyle olunca, bir birinci sinema yönetmenin, bugüne ya da geçmişe ait bir konuyu ele alış biçiminin, bireysel bir öykü anlatımının dışına çıkmasını çok da beklememek gerekir. 'Amistad' filminde de görüldüğü gibi filmin bütün öyküsü, özgürlüğü için mücadele eden bir kölenin ve onun bu mücadelesinin kutsallığına inanan, idealist bir avukatın bireysel davalarına dönüştürülür. Bu bireyselleştirme, öyküde ve karakterlerde, tipikliğin ve bütünlüğün oluşturulması önündeki önemli engellerden biridir. Ancak yine başka bir birinci sinema yönetmeni, ideolojik bakış açısının farklılığı nedeniyle, aynı kalıpların dışına, o kalıpları kullanarak çıkabilmektedir. Örneğin Alan Parker'ın 'Evita' filmi, buna yerinde bir örnektir. Kullanılan yıldız oyunculara rağmen bireysel öyküler, sınıfsal çatışmanın simgesel anlatıları haline getirilerek, Peron döneminin ilişkileri ve bu ilişkilerin çelişkileri gösterilmek istenir. Böylece, tipiklik ve bütünlüğün gereklilikleri de yerine

getirilir ve müzikal türüne örnek bu film, birinci sinemanın içinde, bir üçüncü sinema örneği haline gelir. Alan Parker'ın, birinci sinemanın zorlamaları içinde, bu tür bir politik bağlanım içeren filmi yapabilmesinin öncelikli nedeni, onun sınıfsal koşulları ve ideolojik düşünme biçimidir. Bunun anlaşılabilmesi için de onun, özgeçmişinin incelenmesi bir gerekliliktir.

Bu tür bir özgeçmiş incelemesi, yönetmenin ideolojisinin ve bu ideolojiye bağlı düşünme biçiminin ortaya çıkarılması ile aynı sinema yönelimi içindeki farklılıkların ve tartışmaların filmlere etkisinin görülebilmesini de kolaylaştırabilir. Özellikle Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazdığı 'Güzeller Güzeli'⁹³ filmi özelinde tartışıldığı gibi, Visconti ve öbür yeni gerçekçiler arasındaki filmlere yansıyan farklılıklar, buna örnek olarak gösterilebilir. Bu farklılıklar, filmlerin eleştirel ve politik yönelimi açısından birinci bölümde sözü edilen tartışmaları da beraberinde getirmektedir.

Sonuç olarak, bu başlık altında şunlara dikkat edilmelidir:

1. Yönetmenin özgeçmişi, ayrıntılı bir şekilde incelenmelidir. Bu inceleme, onun sınıfsal koşullarını ve bu koşulların belirlediği ya da bu koşullara rağmen şekillenen ideolojisini anlamak için gereklidir.
2. Yönetmenin özgeçmişi aracılığıyla ideolojisinin belirlenmesi, filmin konusunun, öyküsünün ve karakterlerinin nasıl şekillendiğinden, biçimine kadar birçok sorunun yanıtının bulunmasında da yardımcı olabilir.
3. Bu incelemede, görüldüğü gibi tarihselleştirme önemli bir yere sahiptir. Yönetmenin belirli bir mekân ve zamanın üretim ilişkileri içindeki yeri, o yönetmenin düşünme biçimini etkileyeceği için, politik eleştirinin birinci durağı da, bu yerin tespiti için özgeçmişin incelenmesidir. Çünkü örneğin, yeni gerçekçilik bir akım olarak incelenirken, onun genel özelliklerinin yanı sıra -ki bu özellikleri ortaya çıkaran da bir yönüyle onu şekillendiren yönetmenlerdir- yönetmenlerin kendi özgün yerlerini tespit edebilmek gerekir. Bunun için onların kendi içsel dünyaları ile dışsal gerçeklikleri arasındaki çatışmaya bağlı gelişen kişisel özelliklerinin, tarihselleştirme bölümünde ayrıntıları ile anlatılan akımları ortaya çıkaran alt yapının zorunlu koşullandırmalarını aşmalarına ve bu

⁹³ Bkz. s.62, 63, 90, 91, 143, 144, 145.

akımlara bu sayede katkı sunabilmelerine olanak sağladığı da bir gerçektir. İşte bu yüzden, birinci bölümde ‘egemen üretim biçimi, ilişkileri ve tarihselleştirme’ başlığı altında, akımların oluşmasında ve bu akımlara ait öz-biçem ilişkisinin değerlendirilmesinde, tarihin belirli mekân ve zamanında alt yapının bu zorunlu belirleyenlerinin; yani egemen üretim biçimi ve ilişkilerinin tespit edilebilir nesnel etkisine dikkat çekilmek istenmiştir. Ancak, ilerleyen başlıklarda bu akımlardaki yazarların/yönetmenlerin, sözü edilen nesnel etkiyi kırabilmelerinin olanakları ve olanaksızlıkları üzerinde durulmuştur. İdeolojik tutum bunlardan biriydi ki, özgeçmişin incelemesi bunun için de önemlidir.

4. Temelde üç tür ideolojik tutumdan söz edilebilir. Birincisi, burjuva üretim biçimi ve bu biçime bağlı şekillenen uzmanlaşmaya dayalı düşünme biçiminin sonsuz, değişmez ve bazı aksaklıklarına rağmen en kusursuz sistem olduğunu düşünen burjuva ideolojisi. İkincisi, bu sistemin bütün çelişkilerin, adaletsizliklerin ve mutsuzlukların kaynağı olduğunu tespit eden; ancak buna rağmen onu değişmez bir yapı olarak içselleştiren ve bütün hesaplaşmasını, kendi iç dünyasında gören umutsuzluğun ideolojisi ki bu da, burjuva ideolojisi. Sonuncusu ise sözü edilen yapısal çelişkileri nedeniyle, meta üretim sürecinin gelip geçiciliğini, bütün çıplaklığı ile gören ve bütün bu çelişkileri aşma yöntemlerini, sınıf savaşı alanında geliştiren, işçi ya da sömürülen sınıfa özgü ideolojidir. Bunlardan ilk ikisi sahte/yanlış bilinç, sonuncusu ise doğru/gerçek bilinç olarak nitelendirilir.
5. Sözü edilen bu ideolojik kabuller, yönetmenleri çoğu zaman seçtikleri konudan, o konuyu işleme biçimine kadar etkilemektedir. Kuşkusuz bu kabullerin özgeçmiş incelemesi yoluyla ortaya çıkarılması gereklidir. Ancak kimi zaman, filmleri, yönetmenlerin ideolojik tutumlarının dışına çıkabilmektedir. Bu tür istisnaları ortaya çıkarabilmenin yollarından biri de, filmlerin hem içerik hem de biçim açısından incelenmesidir. Çünkü filmlerin söyledikleri ile yönetmenlerinin amaçları örtüşmeyebilir. Bu durumda, sadece özgeçmiş incelemesi sonucu elde edilecek veriler ile yapılacak bir eleştiri, bu tür sapmaların ortaya çıkarılabilmesine engel olabilir. Bu yüzden de bir eleştirinin bu durumu sürekli hatırd tutması gerekir.

4.1.1.2. Filmin üretildiği üretim koşulları ve üretilme biçimi

Filmin üretildiği koşullar, yönetmenin filme alacağı konuyu ve konunun ele alınma biçimini doğrudan etkiler. Sözü edilen, alt yapının film için zorunlu belirleyiciliğidir. Sinema işi, öbür sanat dallarıyla karşılaştırıldığında çok da karmaşık ve masraflı bir üretim sürecidir. Bu süreç, meta üretim sürecinin adeta küçük bir evreni gibidir. Özellikle Hollywood merkezli, birinci sinema örneklerinin üretim biçimi, tam anlamıyla bir meta üretimidir. Bir filmin üretim, dağıtım ve gösterim süreci ile tekel ya da değil; herhangi bir malın, üretim, dağıtım ve tüketim süreci neredeyse aynıdır. Dolayısıyla, böyle bir mekanizma içinde ve uzmanlar eliyle üretilmiş herhangi bir filmin, herhangi bir belirsizliğe yol açmasına ve istenen izleme alışkanlıklarının dışına çıkmasına kolay kolay izin verilmeyecektir. Belirlenmiş anlatı kalıpları ile bilenen içerik ve biçim uyumu, bunun ilk kuralıdır. Asıl amaç, bir meta olan filmde sağlanacak gelirdir ve bütün planlamalar da, bu geliri garanti altına alabilmek için yapılır. Böyle olunca da, bir yönetmenin kendi ideolojik tutumu ve düşünme biçimi ne kadar farklı olursa olsun, bu sürecin dışına çıkması çok da mümkün değildir. Hatta çoğu birinci sinema yönetmeninin, bu belirleyici zorunlu koşullara, bu koşulları yaratan burjuvazinin düşünme biçimine ideolojik olarak bağlı olduğu ve kendine düşen film çekme işini, çalışan bir uzman (tekniker)olarak yerine getirmeyi gönüllü olarak tercih ettiği söylenebilir.

Bunlar söylenirken, bu film üretim süreci içersinde belirlenmiş anlatı kalıpları ile bilinen içerik ve biçim uyumunu sağlayarak film yapar gibi gözüken, ancak alegori gibi çeşitli yöntemler yoluyla filmlerini politik bir eleştiri haline getiren yönetmenler de yok değildir. Birinci bölümde de tartışılan, ‘Posta Arabası’, ‘Kahraman Şerif’ gibi klasik birinci sinema filmleri ya da ‘Büyük Lebovski’ gibi Coen Kardeşler’in bazı bilinen güncel filmleri ki bu örnekler çoğaltılabilir, bu tür kırılmalara örnek olarak verilebilir. Ayrıca, sınırsız kâr güdüsü ile hareket eden bu sürecin sahiplerinin, zaman zaman isim yapmış ve izlenme garantisi olan yönetmenler ile içerik ve biçim alışkanlıkları uyuşmasa da kendi kâr güdülerinde kalabildikleri söylenebilir. Bu durum, eleştirel ve politik film yapma olanaklarını artıran, meta üretim sürecine özgü çelişkilerdir. Örneğin Orson Welles bu tür bir ayrıcalığa sahip olabilmıştır ya da Bertolucci’nin ‘1900’ filmi özelinde söylediği gibi, yapımcılar ve dağıtımcılar, zaman zaman

sonuçlardan içerik ve biçem açısından memnun kalmasalar da yönetmenlerin önceki işlerinin iştah kabartan başarıları yüzünden, bu yönetmenlere katlanabilmektedir. Ancak yine de daha önce de değinildiği gibi, bu tür filmlerin bazıları, özellikle alegorik anlatımı kendilerine bir yöntem olarak seçen filmlerin çoğu, doğru bir toplumsal bağlamın yokluğu nedeniyle anlaşılır olmaktan oldukça uzak kalabilmektedir. Başka bir kısıtlılık ise başarı ve kâr güdüsü arasındaki karmaşık ilişkinin bir süre sonra, sözü edilen yönetmenleri ve filmlerini egemen sinemanın ilerici bir kolu haline getirebilme tehlikesini de görmek gerekir.

İkinci sinemanın yapım olanakları ise egemen sinemanın üretim biçimine ve bu biçimin bilinen anlatı kalıplarına bir eleştiri olarak ortaya çıkmış gibi gözükse de, aynı zamanda birinci sinemanın büyük endüstriyel organizasyonu karşısında tutunmanın bir başka yöntemi olarak da görülebilir. Avrupa’da yaşanan savaşlar ve bu savaşların yol açtığı ekonomik ve siyasi çalkantılar, ikinci sinema yönetmenlerini, film yapmanın büyük maliyetler gerektirdiği bir ortamda küçük işbirlikleriyle ve maliyetlerle film yapmanın, dağıtmanın ve göstermenin olanakları üzerinde durmaya itmiştir. Böyle olunca, senaryodan kamera kullanımına kadar film üzerindeki tartışmasız etkisi, ikinci sinema yönetmenlerine, birinci sinemada bir uzman olarak iş gören yönetmenlerden çok daha farklı bir görev yüklemiştir. Auteur yönetmen kavramını ortaya çıkaran bu süreç, aynı zamanda yeni konular, yeni içerik ve yeni biçemsel denemeler demektir. Fransız Yeni Dalga’sından İtalyan Yeni Gerçekçilik’e ortaya çıkan yeni içerik ve biçem tartışmaları ve ‘avangard’ eğilimler, kuşkusuz bu ülkelere ve zamana uygun ve egemen sinemadan farklılaşan üretim, dağıtım ve gösterim biçimine doğrudan bağlıdır. Ancak, bu yeni üretim, dağıtım ve gösterim biçiminin, yine söz edildiği gibi egemen sinemanın büyük endüstriyel organizasyonu karşısında tutunabilmesi çok da mümkün değildir. Ayrıca, tutunan kimi bireysel çabaların içerikleri ve anlatım biçimleri, zamanla eleştirel ve politik işlevini yitirerek, istemese de egemen sinemanın ilerici kanadına dönüştüğü görülmektedir. ‘Güzeller Güzeli⁹⁴’ filmi özelinde tartışıldığı gibi bu tür filmlerin, yeni gerçekçiliğe ait doğalcı ve nesnel anlatım biçiminin -ki bu biçem savaş sırası ve sonrası sınırlılıklardan doğan, sokak gibi doğal mekânları kullanan ve amatör oyuncularını tercih eden bir biçemdir- zamanla yoksulluğu bir tüketim nesnesine dönüştürme tehlikesi ile

⁹⁴ Bkz. s. 62, 63, 90, 91, 143, 144, 145.

karşı karşıya kaldıkları söylenebilir. Egemen sinemanın organizasyon üstünlüğünün ve tabii ki bunu koşullandıran burjuva düşünme biçiminin engellemelerinin, kimi ikinci sinema örneklerini, hem içerik hem de biçim açısından kültür endüstrisinin tartışma ortamına çekerek, onun ilerici kanadına dönüştürmesi de söz konusu olabilmektedir. Bu durumda bu tür filmlerin, içerik ve biçim açısından tehlikesizliği, ilerci kanadın vicdan azaplarının sesi olduğu için kolay pazarlanabilirliği ve festivallerdeki seyredilebilirliği nedeniyle, egemen sinemanın sahipleri için, her zaman iştah kabartıcı olduğu söylenebilir.

Son olarak, üçüncü sinema örnekleri özelinde film üretim, dağıtım ve gösterim olanakları tartışılırken, yeni sömürü ve bu sömürünün yarattığı iç savaş ortamlarında ya da daha genel bir ifade ile ivedi koşullarda, egemen sinemanın zorlamaları karşısında nasıl tutunabileceğini görmek mümkündür. Özellikle Solanas'ın ve Gettino'nun, 'Fırınların Saati' filmi, yapım içeriği, biçemi, süresi, yapım süreci, dağıtımı ve gösterimi nedeniyle, bu tür ivedi koşullarda ne yapılabileceğini, tartışmak için yerinde bir örnektir.

Sonuç olarak bu başlık altında şunlara dikkat edilmelidir:

1. Bir filmin yapım, dağıtım ve gösterim süreci, ister istemez o filmin içeriği ve biçemi üzerinde etkilidir.
2. Bu etkinin çeşitli biçimlerde kırılabildiği görülmektedir. Bu nedenle, filmlerin yüksek bütçeli olmasının, onların politik içeriği üzerinde doğrudan etkili olduğunu peşinen kabul etmek doğru değildir.
3. Düşük bütçeli filmlerin ve küçük işbirlikleri ile gerçekleştirilen yapımların, zaman zaman egemen sinemanın koşullandırmalarını aşabildikleri doğru olabilir; ancak sadece düşük bütçeli olması ve küçük işbirlikleri ile gerçekleştirilmesi, bir filmin, politik olarak nitelikli bir film olabilmesi için tek başına yeterli değildir. Dolayısıyla dikkatli bir eleştiri, düşük bütçeli ve bilinen büyük organizasyonların dışında yapılan filmlerin başka ölçütlerle de değerlendirilmesi gerektiğini bilir.
4. Üçüncü sinema yöneliminde olduğu gibi, egemen sinemanın zorlamalarının dışına çıkabilmek özel koşulları gerektirir. Bu ivedi ya da özel koşullar, Güney

Amerika örneğinde olduğu gibi yeni film yapma biçimine, dağıtımına ve gösterimine; film içeriğine ve biçimine doğrudan yansıyabilir. Ancak benzer ivedi koşullarda, benzer içerikte ve biçimde filmler yapıldığında, bu filmlerin peşinen doğru bir politik bağlanım içerebileceğini, hem içerik hem biçim açısından söyleyerek bir genelleme yapmak, tarihselleştirmeye aykırıdır ve yanlış sonuçlara yol açabilir.

5. Dolayısıyla her filmin kendi üretim koşulları, kendi tarihsel bağlamı içinde dikkatle incelenerek, bu bağlamın onun içerik ve biçimindeki etkisinin, dikkatle ortaya çıkarılmasına özen gösterilmelidir.

4.1.1.3. Filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve bütünlük

Birinci ve ikinci aşamada yapılacak incelemeler ve bu incelemeler sonucu elde edilecek veriler, yönetmenin ideolojik tutumunun ve film yapmanın üretim koşullarının zorlamalarının, filmin konusu, öyküsü ve karakterlerinin şekillenmesindeki, öncelikli belirleyiciliğini ortaya çıkarmada kuşkusuz yararlı olabilir. Ancak, çoğu zaman filmler, konuları, öyküleri ve karakterleri ile yönetmenlerin ideolojik tutumlarının ve film yapmanın üretim koşullarının zorlamalarından etkilense de, kimi zaman bu zorlamaları aşabilmektedir. Bu nedenle filmin içeriğinin, konusunun, öyküsünün ve karakterlerinin özenle üzerinde durulması gerekli olduğu söylenebilir.

Mike Wayne'nin gerçekliğin her biçimine uygulanabilir olduğunu söylediği, Lukacs'a ait tipiklik ve bütünlük kavramları ile anlatılmak istenen kısaca, film süresi boyunca klasik roman geleneğinde olduğu gibi, yaşanan gerçekliğin ya da meta üretim sürecinin koşullandırdığı üretim ilişkilerinin küçük bir evreninin yaratılması ve bu evren içindeki ilişkilerin, bu ilişkileri bütün ayrıntısı ile derinlemesine temsil edecek karakterler yoluyla bir süreç halinde gösterilmesidir. Karakterler, içinden çıktıkları sınıfsal yapının bütün çelişkilerini içinde barındırmalı, kendi istekleri ile dış gerçekliğin zorlamaları arasında, yöneldiği tercihleri ile olabildiğince somut olarak tasarlanabilmelidir.

Kuşkusuz, tipiklik ve bütünlük gibi anlatım olanaklarının Brecht'in söylediği gibi sadece, klasik romana özgü olduğu için zamanın değişen gerçekliğine uygulanamaz olduğunu söylemek de çok doğru değildir. Bunun aksini gösteren hem edebiyatta hem

de sinemada sayısız örnek bulmak mümkündür. Örneğin, yönetmenin bugüne ait düşüncelerini, geçmişe yönelik öyküler aracılığıyla anlatması söz konusu olabilir. Bu durumda filmler, tarihin değişen doğasını sınıf ilişkileri temelinde resmederek, var olan üretim biçiminin çelişkilerini ve aynı zamanda onun gelip geçiciliğini de gösterebilir. Renoir'ın 'Büyük Aldanış' filmi, Visconti'nin 'Leopar' ve hemen hemen bütün öbür filmleri, Bertolucci'nin '1900' adlı filmi, Pontecorvo'nun 'İsyar' filmi, söylenilenlere yerinde örneklerdir. Ya da yönetmen, bugünün gerçekliğine ait sorunlarını da benzer olanakları kullanarak anlatabilir. Üretim ilişkileri, bu ilişkileri temsil eden karakterler ve bu ilişkilerin sürekli değişen diyalektik doğası, 'değişmez' bir gerçekliktir. Dolayısıyla, tipiklik ve bütünlük gibi kavramlar, değişmez anlatım olanakları olarak görülebilir ve bu değişen yapıyı her zaman resmedebilir. Ancak herhangi bir yönetmen, bugüne ait yeni teknik olanakları ve bu teknik olanaklar sayesinde ortaya çıkan deneysel buluşları da, bu anlatım olanaklarına anıştırabilir. Solanas'ın ve Gettino'nun 'Fırınların Saati' adlı belgesel filmi ve Parker'ın, müzikal türünde ama türün kalıplarını aşan 'Evita' filmi, tipiklik ve bütünlük gibi anlatım olanakları ile yeni biçimsel denemelerin örtüştüğü, bu tür filmlerdir.

Sonuç olarak bu başlık altında şunlara dikkat edilmelidir:

1. Filmin konusu, bu konuyu söylenilen biçimde, tipik karakterler aracılığıyla öyküleştirebilme becerisi, aynı zamanda yönetmenin ideolojisi hakkında bilgi vereceği gibi; film üretim biçiminin büyük zorlamalarının karşısında yönetmenin nasıl tavır alabildiğini de gösterecek ve filmin politik bağlamı konusunda bilgi verecektir.
2. Üretim ilişkilerinin sürekli insan eliyle değişen ve sınıf savaşımına bağlı doğası gerektiği gibi resmedilirse bu, izleyiciler için sömürünün dural değil, geçici bir süreç olduğunun görülmesi ve tarihin değişen doğası hakkında politik olarak bilgilenilmesi anlamına gelir.
3. Yönetmenin ideolojisi, burjuva ideolojisinin zorlamalarına rağmen ve ona karşı şekillenmiş olabilir; ancak filmde bu sözü edilen olanakların kullanılamaması nedeniyle, bu ideolojinin gereklilikleri filme yansımayabilir ve bu filmde, kimi önemli kısıtlıklara yol açabilir. Örneğin 'Bisiklet Hırsızları' filmi.

4. Yönetmen, burjuva ideolojisi karşısında konumlanan ideolojik tutumu nedeniyle, üretim ilişkilerini resmederken günlük politik ihtiyaçlar doğrultusunda, bunu yönlendirebilir ve olmayan karakterler yoluyla bu ilişkileri göstermeye yeltenebilir. Bu durumda da kendi olmayan karakter ve onların slogan kokan eylemleri söz konusu olabilir ki bu, eleştirel gerçekçiliğin dikkat çektiği en temel çekincedir. Ferdinand Lassell'e karakterleri çağının borazanı haline getirmektense 'Shakespeareleştirmesini' öneren Marks'ın da böyle düşündüğü görülebilir. Ancak geçmişte Rusya'da 'toplumsal gerçekçilik' akımı altında Stalin'in sektör uygulamalarının koşullandırdığı bu tür örnekleri çokça görmek mümkündür ve bugün de rastlanabilecek bu tür örnekleri dikkatle incelemek ve söylenilen kısıtlılıklarından izleyiciyi haberdar etmek gerekir.
5. Burjuva üretim biçimini, kusursuz ve sonsuz bir sistem olarak görüp onun uzmanlık alanlarının gereklilikleri doğrultusunda düşünen egemen sinemanın herhangi bir yönetmeni, bir tekniker olarak kendine verilen senaryoyu filme çekerken, hangi konuyu ele alırsa alsın, klasik anlatının gereklilikleri doğrultusunda çalışacak ve her konuyu, burjuva düşünme biçimine özgü bireysel bir öykü haline getirecektir. Dolayısıyla, tipik karakterler ve bütünlük yerine meta üretim sürecinin sahte evreninin küçük bir kopyasını yaratıp, bu kopya içine yerleştirilmiş ya da sokuşturulmuş bireyleri, perdedeki benzerleri yardımıyla kahramanlaştırarak rahatlatmayı tercih edecektir. Bu, aynı zamanda burjuva ideolojinin yeniden üretimidir ve izleyici, bundan haberdar edilmelidir
6. Burjuva ideolojisinin çelişkilerini, açmazlarını, adaletsizliklerini, mutsuzluklarını gören ancak meta üretim sürecini sonsuz ve dural bir sistem olarak içselleştirip umutsuzluğa kapılan yönetmenlerin de, tipiklik ve bütünlüğün anlatım olanaklarından uzaklaştığı görülür. Bu tür yönetmenlerin, üretim ilişkilerinin küçük bir evreninin yaratılması yerine, toplumsal bağlarından koparılmış karakterlerin içsel dünyalarını yansıtacak şekilde, bu evrenin sadece bir bölümü üzerine yoğunlaşılmasının izleyicide yol açacağı karamsarlığın nedenleri üzerinde de durmak gerekir. Çevresi ile ilişki içinde değil de, içsel dünyalarının karamsarlığı içinde resmedilen karakterler ile anlatılan bir öykü, üretim ilişkilerinin asla bütünü temsil etmeyecektir. Kendi içsel dünyalarının sonsuz istekleri ile baş başa kalan ve bu isteklerin gerçekleşmesine olanak

sağlayamayacak dural bir dış gerçeklik betimlemesi, gerçekliğin olsa olsa sadece bir bölümünü temsil edebilir ki bu bölüm de o filmin kısıtlılığı haline gelebilir. Ayrıca bu tür anlatıların, egemen sinemanın ilerici kanadı haline gelmesi ile birlikte, kullandığı biçimsel unsurlar (uzun planlar, yabancılaşma etkisini artıracak, doğa ile insanı ve insan ile insanı karşı karşıya getiren sahne düzenlemeleri, ayrıntılar üzerine yoğunlaşan ve sabit ölçekli kamera düzenlemeleri gibi) popülerleşerek çokça kullanılır hale gelebilir. Burada üzerinde durulması gereken nokta, sözü edilen bazı kısıtlılıklara sahip olsa da bu anlatıların asıllarının yansıttığı iç sıkıntılarından yoksun hale gelmesi ve sadece içerikten yoksun biçimsel denemelerden ibaret olduğunun görülmesi gerekliliğidir.

7. Tipiklik ve bütünlük gibi anlatım olanakları, söylenildiği gibi sadece klasik romana özgü değildir. Gerçekliğin her yeni biçimi ki meta üretim süreci ve ilişkileri, yapısal olarak sürekli değişir, bu anlatım olanakları ile resmedilebilir. Yeni biçimsel denemeler ile bu anlatım olanakları, örneklerde görüldüğü gibi örtüşebilir. Bunun da dikkatle incelenmesi gerekir. Çünkü bazen bu denemeler, içerik ile uyumlu olmayabilir ve filmi, sorunlu hale getirebilir.

4.1.1.4. Filmin ele aldığı öyküyü işleme biçimi ve biçimde özgünlük

Bir önceki başlıkta sözü edildiği gibi, tipiklik ve bütünlük gibi klasik romandan hareketle ortaya konan anlatım olanakları, sinemada da sadece epik ve destansı anlatımlara özgü ölçütler değildir. Bu birinci bölümde, ‘diyalektik, sınıf mücadelesi, gerçekçilik, tipiklik ve bütünlük’ başlığı altında hem Brecht, Lukacs karşıtlığı üzerinden anlatılmaya hem de ‘Evita’ filmi örneği ile bu ölçütlerin gerçekliğin hemen her biçimine uygulanabileceği gösterilmeye çalışıldı. Bu anlatım olanaklarının, mekân ve zamanın koşullarıyla ilişkisinin de önemli olduğuna dikkat çekildi. Örneğin, Güney Amerika’da yeni sömürü düzeni bağlamında yaşanan askeri darbeler, askeri darbeler sonrası şekillenen faşist yönetimler ve bu yönetimlerin kurduğu yeni düzenin yarattığı ekonomik ve siyasi bunalım ortamlarının, yavaş, epik ve destansı biçimsel özelliklere sahip filmlerle anlatılması çok da mümkün olmayabilir. Bu ivedi koşullarda, Solanas’ın ve Gettino’nun söylediği ve ‘Fırınlara Saati’ adlı belgeselinde yaptıkları gibi ya da Arjantin’in Peron öncesi ve sonrası dönemini anlatan ve müzikal türünü devrimci bir

çözümlemeyle dönüştüren Parker'ın 'Evita' filminde olduğu gibi yeni biçimsel denemelere ihtiyaç olabilir. Ancak bu biçimsel denemelerin, öbürlerinin aksine tipik karakter yoluyla var olan üretim ilişkilerinin küçük bir evrenini yaratamadığını söylemek de yanlış olur. Bu filmlerin de tıpkı, 'Büyük Aldanış' ya da 'Leopar' gibi destansı filmlerin başarabildiği ölçüde bu anlatım olanaklarını kullanabildiği söylenebilir. Burada bu tür filmlerin, ikinci sinemaya özgü üretim koşulları ve ilişkileri içinde yapıldığı da bilinmelidir. Dolayısıyla bu filmlerin, yapıldığı mekânların ve zamanların görece rahatlığına, burjuvazinin iktidarını oldukça sağlamlaştırdığı, ekonomik ve siyasi çalkantılar öncesi ve sonrası dönemlerin sessizliğine özgü filmler olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Bir eleştiri, tipiklik ve bütünlük gibi ölçütleri, alegorik biçim nedeniyle örtük olarak kullanan egemen sinema içinde yapılan örneklerini de dikkatle ortaya çıkarabilmelidir. Bu tür alegorik anlatımların doğru bir toplumsal bağlam içinde sunulmamaları ve sunuldukları toplumsal bağlamın uzmanlaşmaya dayalı düşünme biçiminin etkisi içinde estetik değerlendirme yetilerinin çoğunu yitirmiş eleştirmenlerin elinde düştükleri durumu dikkate alarak, yeniden ele alınması bir gerekliliktir. Böyle bir eleştiri, kısıtlılıkları ile birlikte bu tür filmlerin politik bir tartışma konusu haline getirilmesine katkı sunabilir. Ancak bu tür filmleri biçim açısından ele alırken, liberal eleştirmenlerin yaptıkları gibi sadece alegorik simgelerin temsillerini yüzeysel bir şekilde anlatarak değil, bu simgeleri örtük öykünün yansıttığı büyük evreni; yani bütünü göstererek değerlendirebilmelidir. Örneğin, 'Kahraman Şerif' filmini sadece McCarthy döneminde başlatılan cadı avı karşısında toplumun ve kimi aydınların ikiyüzlü tavrını ortaya koyan bir film olarak göstermek, doğru olsa bile eksiktir. Bu filmi değerlendirirken, bu döneme özgü üretim ilişkilerini ve çatılmalarını dikkate almamak çok da mümkün değildir. Film eleştirirken, kapitalist ve sosyalist bloğun arasında yaşanan ve düşük yoğunluklu savaş olarak nitelendirilen çatışmada, büyük paralar harcanarak şekillendirilen politikalar karşısında, sınıf bilincinden yoksun ve ekonomik kriz nedeniyle giderek yoksullaşmış kitlelerin desteğinden yoksun, kendisi ile baş başa kalmış aydınların, içine düştükleri çıkmazlıkları da görmek gerekir. Böyle bir değerlendirme sonunda, bu filmin bu çıkmazlıkları, ele aldığı dönemin küçük bir evrenini yaratarak görünür kıldığı ve bunu tipik karakterler özelinde yaptığı; ancak egemen sinemanın bütün biçimsel özelliklerinin de bu anlatıya eşlik ettiği söylenebilir.

İkinci sinemanın kimi yönetmenlerinin (yeni gerçekçilik) gibi doğalcı ve nesnel anlatım gibi biçimsel özellikleri ön plana çıkarmasının tipiklik ve bütünlük açısından yaratabileceği sıkıntılar, ‘Güzeller Güzeli’ ve ‘Bisiklet Hırsızları’ filmleri özelinde tartışıldı⁹⁵. Tıpkı edebiyatta olduğu gibi sinemada da bu anlatım, birbiri yerine geçebilecek ayrıntılar (sahneler ve çekimler) arasında bir önem sıralaması oluşturamadığı ve bu yüzden de üretim ilişkilerinin sözü edilen küçük evrenini yaratmaktan uzaklaştığı görülür. Bu durum, bu ilişkileri yürüten karakterlerin tipik bir şekilde yansıtılmasına da zaman zaman engel olduğu söylenebilir. Ancak bu tür filmlerin, bu nedenle meta üretim sürecinin çelişkilerini yansıtamadığını söylemek doğru değildir. Sinemanın göstererek anlatıyor olması, doğalcı ve nesnel anlatım özelliklerinin edebiyatta yarattığı kısıtlılıkların tümünün sinemada ortaya çıkmasına büyük ölçüde engel olabilir. Dolayısıyla bu tür filmleri kullandıkları doğalcı ve nesnel yöntem nedeniyle tipiklik ve bütünlük açısından değerlendirirken, ortaya çıkan kısıtlılıklar kadar, meta üretim sürecine özgü çelişkileri dile getirme başarısına da değinmek gereklidir.

İkinci sinemanın kimi örneklerinde, bu örneklerin burjuva ideolojisi ile karmaşık ilişkisi nedeniyle kullanılan biçim, tipiklik ve bütünlüğün oluşmasına engeldir. Kuşkusuz, bu bir tercihtir. Ancak bir önceki başlıkta ve daha önce de sıkça üzerinde durulduğu gibi bu ideolojik tercih, burjuva düşünme biçimi ile örtüşür ve onun bazı açmazlarına işaret etse de, sınıf bilincinin oluşmasına engeldir. Bütünü asla yansıtmaz ve bütünün sadece bir bölümünü, bütün gibi sunarak sömürülen kitleleri, yaşadıkları sıkıntıların nedeni olarak gösterir ve bireysel oluşun kaçınılmaz soruları ile baş başa bırakır, umutsuzluğun içine çeker ve somut gerçeklik karşısında çaresiz bırakır. Özellikle burada, bu içeriğe özgü anlatım biçiminin, bu tür anlatıların egemen sinemanın vicdanının sesi olarak, onun ilerici kanadına dönüşmesi ile kazandığı popülerlik nedeniyle, asıllarının bütünün bir bölümüne ait de olsa, dile getirdiği sıkıntıları bile dile getiremez hale gelerek metalaşmasına dikkat çekmek gerekir. Festival izleyicilerinin tartışma ortamına sunulan bu tür biçim öncelikli filmlerin, egemen sinemanın klasik anlatıyı temel alan filmlerinden bu açıdan farkı yoktur. Her ikisi de duyguları köreltilir ve sinema salonlarında vicdan azaplarını dindirerek, izleyicinin hayatına kaldığı yerden devam

⁹⁵ Bkz. s. 62, 63, 64, 90, 91, 143, 144, 145.

etmesini kolaylaştırır. Adorno'nun yeni müzik ile ilgili söylediklerine bu filmler özelinde, tekrar kulak kabartmakta yarar olabilir.

Sonuç olarak bu bölümde şunlara dikkat edilmelidir:

1. Her biçimsel deneme ile içerik diyalektik bir etkileşim içinde ele alınmalıdır. İçeriğin biçimi, biçimin de içeriği etkilediği göz ardı edilmemelidir. Biçimsel özgünlük ile anlatılmak istenen, içerik ile biçimin kusursuz uyumudur. Bu kusursuzluğu yakalayan filmlere örnekler bulmak da mümkündür: 'Büyük Aldanış', 'Leopar', 'Evita', 'İsyen', '1900' vb...⁹⁶
2. İçeriğin tipiklik ve bütünlük ölçütlerini dikkate alarak inşası, mekân ve zamanın değişen koşulları çerçevesinde, yeni biçimsel özelliklerin anırtılarak yapılması da mümkündür. Burada tipiklik ve bütünlüğün sadece epik ve destansı anlatılara özgü olmadığı üzerinde durmak gerekir.
3. İçerik ile uyumlu ya da değil, her türlü biçimsel deneme, yönetmenin ideolojik tutumu ve filmin üretim koşulları hakkında az ya da çok bilgi verir. Bu nedenle bu inceleme, öbür başlıkların diyalektik bir tamamlayıcısı olarak görülmelidir.
4. Ayrıca, biçimin özgünlüğü konusu oldukça önemlidir. Biçimin metalaşması, onun politik olarak etkisini azaltır; hatta yok edebilir.
5. Biçimsel yenilikler üzerinde durulurken ve içerikle uyumuna bakılırken, bilinen verilerden yararlanılabilir; ancak yine de bu verilerin, zaman zaman genel geçer ve kaba değerlendirmeler yapılmasına neden olabileceği de göz önünde tutulmalıdır. Bu yüzden her filmin, kendi başına değerlendirilmesi gereken, bağımsız bir eser olduğu bilinmelidir.

4.1.1.5. Filmin politik bağlanımı ve bu bağlanımın eleştirisi

Said'in sözleri ile politikasız hiçbir yer yoksa eğer, sanatın politikadan bağımsız olduğunu söylemek de doğru değildir. Bu önerme, sinemadan bağımsız düşünülebilir mi? Buraya kadar ele alınan hemen bütün filmler, şöyle bir tekrar gözler önüne getirildiğinde, her filmin bir ölçüde politik bağlanım içerdiği söylenebilir. Kuşkusuz Mike Wayne'in söylediği gibi, tüm filmler politiktir; ancak her film aynı tarzda politik

⁹⁶ Bu filmlere başka birçok film daha eklenebilir. Sözü edilen kusursuzlukla ilgili bu filmlerin örnek gösterilmesinin nedeni, alanyazın bölümünde değerlendirilmiş olmalarıdır.

değildir. İşte sözü edilen ölçütler kullanılarak yapılacak kapsamlı bir eleştiri, hangi filmin hangi ölçüde politik olduğunu ortaya çıkarabilecektir. Ancak burada şu konu üzerinde dikkatle durulması gerekir: Bir filmin hangi ölçüde politik olduğuna kadar verirken buraya kadar söylenilenlerden de anlaşılması gerektiği gibi, sadece kaba ve günlük politik tartışmalardan ya da herhangi bir ideolojinin uzantısından söz ediliyor değildir.

Politiklik, yönetmenin toplumsal koşullarından, bu koşulların şekillendirdiği ya da bu koşullara rağmen ortaya çıkan ideolojisinden, film üretiminin zorlamalarına ve filmde kendini gösteren, hem yönetmenin ideolojisinden hem de film üretiminin zorlamalarından etkilenen ya da etkilenmeyen içerik ile biçim tercihlerine kadar birçok unsurun diyalektik etkileşiminin değerlendirilmesi anlamına gelir. Dolayısıyla, film eleştirisini öbür sanat eleştirilerinde olduğu gibi salt estetik alana çekmek ya da aşkın bir dille onu politikanın dışına çıkarmak, Marksizm'in dünyayı yüzeysel olarak yorumlamakla yetiniyor dediği felsefi bakışın tuzağına düşmek olur. Ya da bir film eleştirisi, öbür sanat eleştirilerinde olduğu gibi bilinen uzmanlık alanlarının tekniklerine bırakılacak olunursa, eleştirmenin, bir anda ben bir sosyolog değilim, film eleştirmeniyim, bu konudan anlamam, diyen serzenişi ile karşı karşıya kalınabilir. Böyle olunca da o film eleştirisi, sadece görüntülerin, çekimlerin, sahnelerin düzenlenişi, ışığın kullanılışı, oyuncuların performansı gibi biçimsel unsurların ve belki de biraz öykünün içeriğinin ele alındığı tanıtım yazısından biraz öte bir değerlendirme haline gelir. Hangi film olursa olsun, o filmin bunların tümünün ötesinde bir değerlendirmeyi hak ettiği söylenebilir.

Burada izleyicinin, birinci örnekteki filmleri izlemesi kadar, ikinci örnekteki filmlerden kaçınmasının da politik bir davranış olduğuna değinmek gerekir. Bu, izleme alışkanlıklarının ideolojik olarak belirlendiği ve ideolojinin, meta üretim sürecinin; dolayısıyla sömürünün sürekli yeniden üretildiği anlamına gelir. Bu yüzden hem bilinen izleme alışkanlığını pekiştiren ve aslında burjuva ideolojisine politik bağlanım içeren filmlerin iç yüzünü ortaya koyan, hem de bu izleme alışkanlıklarını kıran ve farklı politik bağlanımlar içeren filmleri izleyici için açıklamak ve anlaşılır kılmak, bir eleştirinin temel görevi olmalıdır.

Aranan ise, ideolojik açıdan tarihin değişen maddi doğasının gerekliliklerine uygun bir şekilde, toplumsal değişimi okuyan ve var olan sömürünün çelişkilerini, adaletsizliklerini ve açmazlarını insan üzerinden gösterirken; onun gelip geçiciliğini de vurgulayan ve bunu yaparken hem içerik hem biçim açısından slogan atmanın ve propaganda yapmanın dışında yer alarak, sömürülenlerin (kültürel) bilinçlenmesine ve bu yönüyle de somut mücadeleye katkı sağlayan film örnekleridir. Dolayısıyla politik bağlanım eleştirisinde, bu da temel bir ölçüt olarak işlev görecektir.

Bir sonraki bölümde, evren ve örneklem başlığı altında seçilme gerekçeleri açıklanan, Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi 'Bir Zamanlar Anadolu'da ve Yılmaz Erdoğan'ın son filmi 'Neşeli Hayat', bu bilgi ve bulgular ışığında sırasıyla eleştirilip değerlendirilecektir. Bu eleştirilerin, Marksizm ışığında yapılan akademik eleştirilere örnek olabileceği düşünülmektedir. Ekler bölümünde de gazetelerde ve güncel dergilerde yer alan ve yine Marksizm ışığında yapılan film eleştirilerine örnek olabileceği düşünülerek aynı filmlerin daha kısa biçimlerine yer verilmektedir.

4.2. Yorum

4.2.1. ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’ (Once Upon a Time in Anatolia)⁹⁷

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan
Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan
Ortak Yapımcılar: Mirsad Purivatra (Prod2006)
Eda Arıkan (1000 volt)
İbrahim Şahin (TRT)
Müge Kolat (İmaj)
Murat Akdilek (Fida Film)
Nuri Bilge Ceylan (NBC Film)
Senaryo: Ercan Kesal
Ebru Ceylan
Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki
Oyuncular: Muhammet Uzuner (Doktor Cemal)
Yılmaz Erdoğan (Komiser Naci)
Taner Birsal (Savcı Nusret)
Ahmet Mümtaz Taylan (Şoför Arap Ali)
Fırat Tanış (Şüpheli Kenan)
Ercan Kesal (Muhtar)
Erol Eraslan (Cinayet Kurban Yaşar)
Uğur Arslanoğlu (Adliye Şoförü Tefik)
Murat Kılıç (Polis Memuru İzzet)
Şafak Karali (Adliye Yazmanı/Katip Abidin)

Süre: 157 Dakika
Tarih: 2011

...Hakikaten hüznün verici bir durum var, zaman çok değişti, kimse derinlikle ilgilenmiyor. Sinema yazarları, çoğu yetersiz, futbol yazar gibi sinema yazıyorlar. Özgünlüğün, samimiyetin değirmenlere kafa tutmanın, eserin karmaşık çok anlamlılığının en önemli avukatlarının, koruyucularının onlar olması gerekmez mi? Onlar yazılarına tutamaklar sağlıyorlar diye netliğe, hikâyeye, umut verici final reçetelerine, derinliği katleden ideolojik bakış açılarına fazla prim veriyorlar. Varoluş sebeplerini, her şeyden önce ‘yaratıcı’ ve ‘cüretkâr’ filmlerin varlığına borçlu olması gereken, başta

⁹⁷ ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’ filmi ile ilgili yabancı basında ve Türk basınında çıkmış eleştiri metinlerinin hemen hemen tamamına Nuri Bilge Ceylan’ın kendi resmi internet sitesinden ulaşılabilir. Bunun için bkz. <http://www.nbcfilm.com/anatolia/press.php?mid=9>

Cannes Film Festivali, sonra Belin, Venedik. Onların olması gerekmez mi bu filmlerin huzur evi. Biraz daha cesur olmaları çok mu zor?..

Nuri Bilge Ceylan (2012: 207)

- Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi

Brecht'in sözleriyle eleştiri, hiç olmazsa Marksist bir eleştiri, her durumda daha yöntemli ve somut; kısacası bilimsel olmalıysa eğer ve bilimsellik, Marks'a göre belirli koşullar altındaki gerçek, deneysel olarak gözlemlenebilir gelişme sürecindeki insanların ve onların eylemlerinin incelenmesiye eğer o zaman, burada bunun ilk koşulu somut olgularla ilgilenilmesidir. Bu yüzden de 1959 doğumlu yönetmenin, değişik kaynaklardan ve kendisiyle yapılan söyleşilerden yararlanılarak yapılacak bir özgeçmiş incelemesi, sözü edilen filmin eleştirisinde kullanılabilecek ve önemli katkılar sağlayabilecek somut bir dizi ipucunun ortaya çıkarılmasını kolaylaştırabilir.

Öncelikle, yönetmenin orta halli bir memur ailenin mensubu olduğunu söyleyerek işe başlanabilir. İstanbul Bakırköy'de dünyaya gelen Ceylan, çocukluğunun büyük bir bölümünü, Ziraat Mühendisi olan babasının 'idealist' amaçlarını gerçekleştirmek için memleketine dönmek istemesi nedeniyle Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçirir (nuribilgeceylan.com, 3 Eylül 2012). Bu kasabayı, tipik, değer yargıları, doğruları, yanlışları son derece keskin bir çevre olarak nitelendirir (Ceylan, 2012: 20). Onda derin izler bırakan bu kasabanın en belirgin özelliği ise, bu tür çevrelerin bir süre sonra kendisi gösteren insanı her yönüyle öğüten boğucu etkisidir (2012: 34). Ceylan'ın böyle düşünmesine neden olan şey, belki de bin bir güçlkle tamamladığı ve Amerika'ya kadar uzanan eğitim maratonu sonunda, idealist amaçlarla döndüğü ve sekiz yıl yaşadıkları bu kasabada, babasının sözü edilen bu öğütücü ve boğucu etkiye nasıl maruz kaldığına da tanıklık etmesidir (2012: 19, 20, 46, 47, 48, 90). Radikal Gazetesi'nden Güldal Kızıldemir'le yaptığı söyleşide tam da söylediği budur: "Sekiz yıl bu kasabada yaşadık. Ve zamanla, babamın idealizminin yavaş yavaş bir hayal kırıklığına dönüşmeye başladığına tanık olduk (2012: 20)". Belki de bu yüzden, Çehov'a adadığı ve otobiyografik özellikler taşıdığı öne sürülen ve kendisinin de bunu kabul ettiği filmi 'Mayıs Sıkıntısı', babasının sözü edilen koşullar altındaki ruh durumunun filmi haline gelir:

Aslında babam hakkında, daha kapsamlı bir film yapmak istiyordum. Başlangıçta niyetim onun kimselere benzemeyen taraflarına eğilmektir. Ama galiba film, babamın özgün ve beni hayrete düşüren taraflarını değil de, daha çok, herkeste var olabilecek bir özelliğini öne çıkardı. Yaşama gücünü birbiri ardına edindiği amaçlarla, bunlara ulaşmak için giriştiği sonu gelmez mücadeleler içinde bulan, tüm vaktini bu mücadeleyi lehine çevirecek stratejiler geliştirmekle harcayan, bu yüzden de biraz bencilleşmiş ve insanlara güvenini biraz yitirmiş bir karakter çıktı ortaya (2012: 36).

Bu cümleleri okurken, yönetmenin filmini niçin Çehov'a adadığını anlamamak mümkün değildir. Bunu anlamak için yazarın sadece bir kaç oyununa göz gezdirmek yeterlidir. Yaşadıkları kasabanın boğucu etkisi karşısında babasının yaşadığı hayal kırıklığını tasvir edebilmek için 'Mayıs Sıkıntısı'nda yarattığı sözü edilen karakter, 'İvanov'un İvanov'una ne kadar da benzemektedir:

İvanov (Yalnız): ...Daha bir yıl öncesine kadar sağlıklı, güçlü, dinç, çalışkan ve ateşli bir adamdım. İşte bu ellerimle çalışıyordum. Konuşmalarım en bilgisiz kişileri bile etkileyebiliyordum. Acı karşısında ağlayabiliyor, kötülüğe karşı öfkeyle başkaldırabiliyordum. Esinlenmek nedir biliyordum. Çalışma masasının arkasında iki şafak boyunca, ruhu şiirlerle eğlendirilerek oturulan sessiz gecelerin çekiciliğini ve güzelliğini biliyordum. İnançlarım vardı. Öz anamın gözlerine bakar gibi bakabiliyordum gelecek günlere... Ama şimdi, oh, Tanrım! Yoruldum, inançlarım yok oldu... (Çehov, 2012: 56, 57).

'Orman Cini'nin Voynitski'si ya da bu oyunun yeniden gözden geçirilmiş hali olarak nitelenebilecek Vanya Dayı'nın aynı adlı karakteri de ya da Doktor Astrov, tıpkı İvanov gibi bütün yaşama arzusu ile birlikte gelecek ideallerini ve insanlara inancını yitirmiştir. Bu açıdan, Ceylan'ın babası ile bu karakterler ile de bir benzerlik kurulabilir.

Voynitski: Birazdan yağmur yağacak, tabiat tepeden tırnağa canlanıp açılacak, derin derin soluyacak. Fırtına yalnız beni canlandırmayacak. Hayatımın geri gelmemek üzere yok olup gittiği düşüncesi, gece gündüz bir hortlak gibi boğuyor beni. Bir yığın küçük, değersiz, ufak tefek şey için

harcadığım gençlik yılları yok artık, bugün korkunç anlamsız bir yaşam sürdürüyorum. İşte benim hayatım ve aşkım! Söyleyin ne yapayım onları, nereye koyayım? Duygularım bir çukura düşen güneş ışınları gibi mahvolacaklar, kendim de mahvolup gideceğim (Çehov, 2012: 119).

Astrov: Öyle... On yıl içinde başka biri olup çıktım. Neden, biliyor musun? Çok çalıştım dadı. Sabahtan akşama kadar durup dinlenmeden, bütün gün ayaktayım... Geceleri de, şimdi gelip hastaya çağıracaklar korkusuyla uyuyabilersen uyu. Seninle tanıştığımızdan bu yana bir tek özgür günüm olmadı. Yaşlanmaz mı insan? Zaten yaşam dediğimiz şeyin kendisi de öylesine sıkıcı, aptalca ve kirli ki... Yutuyor insanı... (Çehov, 2012: 182).

Kuşkusuz bütün bu benzerliklerden söz edilmesinin nedeni ‘Mayıs Sıkıntısı’ filmine özgü bir durumdan hareketle ‘Bir Zamanlar Anadolu’da filmindeki benzer Çehov etkilerini daha iyi çözümleyebilmektir. Bu benzerliklerden söz edilmesinin bir başka nedeni ise -ki bu asıl neden olarak daha önemlidir- filmdeki Çehov etkilerinin, yönetmenin ideolojisine bağlı olarak yazarı algılama biçimi ile ilgili olduğunu gösterebilmek için bazı temel ipuçlarını elde edebilmektir.

Yenice’de lisenin olmaması, ablası için İstanbul’a dönmek zorunda kalmalarına neden olur (nuribilgeceylan.com, 3 Eylül 2012). Böylece Ceylan, henüz ilkokul beşteyken büyük bir şehirde yaşama şansını bulur. Aslında önceleri sorunlu ve zor bir yaşantı ile karşı karşıya kalırlar. Babası tayin olamadığı için ikiye bölünen aile, bir süre yoksulluk içinde de yaşar (Ceylan, 2012: 20). Ancak şehir yaşamının zorluklarına rağmen ve bu zorluklar zaman zaman doğaya, basitliğe ve ilkelliğe dönüş özlemi duymasına neden olsa da Ceylan, kendini bir şehir insanı olarak tanımlar. Çünkü her gün sokağa çıktığında, kimsenin onu tanımıyor olması, kalabalığa karışabilmesi ve kalabalık içinde yalnızlık duygusu, onun vazgeçemeyeceği şeyler olur (Ceylan, 2012: 34). İlkokul beşi, ortaokulu ve liseyi Bakırköy’deki devlet okullarında okuyan Ceylan’ın henüz lise sıralarındayken, sonraları uzun süre para kazanacağı hobisi, fotoğraf çekmeye başladığı görülür. Ve Yenice, onun için artık sadece yaz tatillerini geçirmek için gittiği bir yerdir. Taşranın, uzaklarda bir köy haline dönüştüğü görülür. Çünkü üniversite yaşantısı ile birlikte klasik anlamda Batılı bir öğrenci olmak üzeredir. Öncelikle ilk olarak 1976

yılında İstanbul Teknik Üniversitesi kimya Mühendisliği bölümünde okumaya başlamıştır. Ancak Maçka yerleşkesinde yoğun bir şekilde süren boykotlar, çatışmalar ve siyasi kutuplaşmalar, iki yıl gidip gelmesine rağmen derslerin yapılmasına engel olur. Bu yüzden de 1978 yılında tekrar sınava girerek, Boğaziçi Üniversitesi'nin Elektrik Mühendisliği bölümüne geçer. Burası onun için Batı hayranlığının giderek daha da yoğunlaştığı bir yerdir. Çünkü Boğaziçi, Batılı gibi öğrenci olmanın bütün olanakları ile bezeli bir üniversitedir (nuribilgeceylan.com, 3 Eylül 2012).

İçten içe başlamış olan Batı hayranlığını, Boğaziçi Üniversitesi iyice körüklemiştir. Bu durumu Ceylan, “Boğaziçi'nin insanı Batı'ya yönlendiren bir tarafı var, bilirsiniz. Bir şekilde okul bitecek, Batı'ya gidilecek, orada yaşanacak diye düşünülür. Sanki yazgım Batı gibi görünüyordu (Ceylan, 2012: 21)” diyerek açıklar. Daha erken yaşlarda ‘otostop’ yaparak gittiği ve kendisine dönünce anlatacağı büyük malzemeler sağlayan Batı şehirleri, artık yaşamak için gidilmesi gereken yerlerdir. Önce Londra'ya gider, orada bulaşıkçılık ve garsonluk gibi küçük işlerde çalışarak para kazanır; ancak içinde oluşan anlamsızlık duygusu giderek büyürken, bir süre sonra da Batı'nın değerleri ile ruhunun uyuşmadığını anlar. ‘Himalayalar’ üzerine okuduğu bir kitabın etkisiyle de, Batı'da gideremediği içindeki boşluk ve anlamsızlık duygusunu Doğu'da giderebileceğini düşünerek, yeni bir maceraya başlar:

... Himalayalar üzerinde 400 kilometre yürüyüş yaptım bir iki ay içinde. Fakat aradığım anlam bir türlü gelmiyordu... Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut. O zamana kadar seyahat denen şey varoldukça, anlamsızlık sorunu ile yüz yüze gelmem diye düşündüğüm halde, ilk defa seyahat ya da maceranın içimdeki boşluğu dolduracak potansiyele sahip olmadığını düşündüm (Ceylan, 2012: 21- 23).

Albert Camus'nün söylediği gibi Ceylan'ın yaptığı yolculuklar, benliğinde yer alan iç dekorları yıkmak yerine onları daha belirginleştirir (Camus, 2005: 77). O da, Türkiye'ye döner ve uzun süre ertelediği askere giderek yeni bir anlam arayışına girer. Askerlik, üniversite yıllarında kendini yalıtma zorunda kaldığı ve aslından içinden çıktığı toplumla yeniden karşılaşmasına neden olur. Ülkesine yeniden sevgiyle bakmasına neden olan bu karşılaşma, ona, ait olduğu yeri bulduğu duygusunu yaşatsa da Ceylan,

Ankara’da da çok yalnızdır. Ancak bu yalnızlık zamanları, çok okuduğu, çok düşündüğü, çok film seyrettiği ve sinema yapmaya kesin olarak karar verdiği bir dönem olur. Dost Kitapevi’nden, Amerikan ve İngiliz Kültür Dernekleri’nden edindiği kitaplarını okuyarak, sinema bilgisini artırmaya çalışan Ceylan için sinema, daha sonsuz bir şeydir. Sinema, ilgi alanı olan fotoğrafa göre hayatın derindiğini daha içinde barındırabilecek, daha güçlü bir sanat olarak görünür (Ceylan, 2012: 23). Bunun nedeni de, bazı kişisel yönetmenlerin Ceylan’ın üzerindeki etkisidir: “Sinema, ancak sezgilerimle ya da algılarımla yakalayabildiğim bu hayatı elle tutulur hale getirmede daha muktedir görünüyordu. Bu kudretin kanıtı da, kişisel ve iyice spesifikleşmiş dünyalarını yaratan bazı yönetmenlerin filmleri karşısında duyduğum derin içsel etkiden başkası değildi (Ceylan, 2012: 28)”.

Ceylan, Bergman, Tarkovski, Bresson ve Antonioni gibi ikinci sinema yönetmenlerinin etkisiyle Ankara’da başlayan sinema tutkusunu, alacağı eğitim ile taçlandırmak için öncelikle Londra’daki sinema okullarına yönelir. Paralı olan bu okullardan herhangi birinin masraflarını karşılaması çok da mümkün olmadığı için neredeyse 30 yaşlarında Mimar Sinan Üniversite’sinde sinema okumaya başlar ve iki sene sonra da okulu bırakır. Kendini fırlatır gibi film çekmeye koyulur (Ceylan, 2012: 24, 25, 59). Arkadaşından satın aldığı bir film kamerası ile ilk kısa filmi ‘Koza’yı çeker. ‘Koza’, Cannes film festivaline seçilen ilk kısa Türk filmi olur. ‘Koza’dan sonra, bazılarınca "taşra üçlemesi" diye nitelendirilen üç uzun metrajlı film gelir: ‘Kasaba’ (1997), ‘Mayıs Sıkıntısı’ (1999) ve ‘Uzak’ (2002). ‘Uzak’, 2003 Cannes Film Festivali’nde Büyük Jüri Ödülü’nü alır ve ardından 23’ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül alarak Türk sinemasının en fazla ödül kazanan filmi olur. 2006 yılında Cannes Film Festivali’nde FIPRESCI ödülünü alacağı ‘İklimler’ filmini çeker. 2008 tarihli filmi ‘Üç Maymun’ ise 61.Cannes Film Festivali’nde yarışır ve Ceylan ‘En İyi Yönetmen Ödülü’nü alır. 2009 yılında, Cannes’da jüri üyesi olarak görev alır. Son filmi, ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’ ise Cannes Film Festivali’nde bir kez daha Büyük Jüri Ödülü’nü kazanır (nuribilgeceylan.com, 3 Eylül 2012).

Ceylan, kişisel sinema yaptıklarını söylediği adı geçen ikinci sinema yönetmenlerin etkisini, hep üzerinde taşır. Özellikle filmlerinde işlediği ortak konular, taşra ya da kentte her nerede geçerse geçsin, bu yönetmenlerin de ilgi alanında olan sorunlardır:

İnsanın fiziki ve toplumsal çevre karşısındaki yabancılığı ve kaderi olan yalnızlığı. Varoluşçuluğun temel tartışma konuları olan bu sorunların en can alıcı noktası ise insanın dünyaya öylece bırakılmışlığıdır. Bu yüzden Ceylan, bu sorunlarla ilgili değişik filmleri özelinde kendisine sorulan hemen bütün sorulara, varoluşçuluğun en önde gelen savına benzer yanıtlar vermeye çalışır. Hatta ondaki Çehov etkisi tartışılacaksa eğer, bunun varoluşçuluğun sözü edilen savı üzerinden yapılmasında fayda vardır. Çünkü Ceylan’a göre, Çehov varoluşçuluğun sözü edilen tartışma konusunu; yani, “hayatın trajik boyutunu en derinden hissedene ve anlatılamaz sanılanı büyük bir rahatlıkla anlatan büyük bir yazar”dır (Ceylan, 2012: 34).

Varoluşçuluğun adı geçen yönetmenler eliyle Ceylan’da yarattığı etki, aslında onun yaşamı ile yakından ilgilidir. Ceylan’ın yaşamının, onu bu etkiye açık hale getirdiği, kısa özgeçmiş öyküsünden de anlaşılacağı üzere rahatlıkla söylenebilir. İyi eğitilmiş bir babanın idealleri uğruna yaşamayı göze aldığı taşra yaşantısına, sonradan eklenmesi ve onunla örgensel bir bağlılık kuramaması ile başlayan yabancılaştırmışlığının, onu yaşamı boyunca terk etmeyecek bir yalnızlığa ittiği oldukça açıktır. Üniversite yaşamı ve yurt dışı gezileri, toplumsal yabancılaştırmışlığını daha da pekiştirirken, onda bunun bir kader olduğu algısını yaratmıştır. Söylediği gibi giderek yalnızlaşması, insan ilişkilerinde de onu zorlar hale gelse de bu, kendi tercihleri ve toplumsal yaşamı ile ilgili değil de, doğal bir durumdur. Filmlerindeki çoğu karakterlere yansıyan bu doğal durumu, ‘iletişimsizlik’ gibi günün kavramlarını konu ederek açıklayan birçok değerlendirme karşısında da kendi tutumunu, ‘Mayıs Sıkıntısı’ filmi ile ilgili yapılan bir söyleşide, şu sözcüklerle anlatır: “... iletişimsizliği kültürün ya da zamanımızın, modern dünyanın bir sorunu olarak göstermek istemedim. Bunu insanın kaderi olarak göstermek istedim. İnsanlığı zaten böyle görüyorum... (Ceylan, 2012: 49)”. Yine ‘Uzak’ filmiyle ilgili yapılan bir söyleşide, Mahmut’un idealleri ve gerçekler arasında kaldığı durumu ile ilgili bir soruyu, şöyle cevaplandırır:

Özellikle entelektüel camiada çok yaygın bir durum bu. Büyük kentlerde yaşayan ve özellikle benim yaşlarımda olan bireylerin önemli bir şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var. Yaşamdaki o kahramanlık boyutu sanki biraz yitirildi. Artık çoğumuzun yüce amaçları, uğruna ölecek bir şeyimiz kalmadı. Mahmut karakteri ile Nietzsche’nin değişiyi, ‘arınacak

rahatlıkları’ dışında hayattan bir beklentileri kalmamış insanlardan birini anlatmaya çalıştım biraz. Bunu, modern toplumsal hayatın bir sorunu olarak ele almaya da pek cesaret edemedim. Çünkü bu durum her çağda belli tür insanların kaderi olmuş gibi de görünüyor. Gençlikte idealler daha güçlü oluyor. Daha sonra hayatın gerçekleri, yorgunluk, gerçeklerle yüzleşme, inançların zayıflaması, evlenmek, çoluk çocuğa karışmak gibi faktörler bu mesafeyi büyütüyor. Filmde olduğu gibi, hayatının bir döneminde tekrar yalnız kalanlar belki bu melankoliyi daha derinden hissediyor olabilir (Ceylan, 2012: 66).

Ceylan, kendi de anlamsızlığı ve bu melankoliyi oldukça derinden hissettiği içindir ki sinemayı tercih etmesinin nedeni olarak bunu gösterir: “aslında anlamsızlık ve melankoli gibi meseleler, sadece aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Sanat da bu değerlerden biri... Zannediyorum sanat çok iyi geldi bu tarafıma, melankolik yapıma. Bir terapi etkisi gösterdi (Ceylan, 2012: 26)”. Bütün bu söylenenlerin ardından Ceylan ile ilgili şu tespiti yapmak da faydalı olabilir. Ancak öncelikle varoluşçuluğun hemen hemen bütün isimlerinin, modern dönem filozofları olduklarını söylemek gerekmektedir. Antik Yunan’a yaptığı ve insan kaderinin aynılığı ile ilgili hiçbir somut olguya dayanmayan ve yorum içeren hemen hemen bütün göndermeleriyle, yönetmenin adını andığı Nietzsche de bu filozofların içindedir. İnsanın yalnızlığı ve yabancılaşma olgusunu daha somut veriler üzerinden tartışmak gerekirse eğer bu tespitin işe yarayacağı görülecektir.

İnsanın yalnızlığı ve yabancılaşmasını dural bir kader olarak gördüğünü söyleyen Ceylan ile ilgili ise durum, kendisinin söylediği kadar basit ve açık değildir. Söylenmek istenen, yönetmenin ideolojik olarak entelektüel konumunun çok da belirgin olmadığıdır. Yaşadığı toplumla bağı sadece bir gözlemci olarak nitelenebilecek ve özellikle İstanbul gibi büyük bir şehirde yabancılaşmanın kaçınılmazlığı ile karşı karşı kalmış ve uzun bir süre yalnız yaşamış bir kişinin, insanın dünyaya dural kaderi ile öylece bırakılıvermiş olduğunu düşünmesi kabul edilebilir. Bu durum, sözü edildiği gibi meta üretim sürecinin değişmez ve değiştirilemez bir kader olarak kabulünü de içerir. Çehov’un adı geçen karakterleriyle kurduğu duygusal bağ da, onu sadece bu açıdan okumasıyla ilişkilendirildiğinde daha iyi anlaşılabilir. Ancak Ceylan için sınırlı da olsa

yitirilmiş anlamın, yabancılaşmanın ve yalnızlığın, zamanın ve mekânın ruhu ile ilişki içinde olduğunu bir veri olarak kabul etmek gerekir. Çünkü bu duyguların bütün zamanlara ait olduğunu söylese de filmlerine yakından bakıldığında ister taşrada ister şehirler de geçsin yönetmenin, bu duyguların kendi içinde yaşadığı zamanın ve mekânın ruhu ile ilişkisi üzerine kafa yorduğu görülmektedir. Bunu, filmlerindeki karakterlerle ilgili yaptığı açıklamalara bakarak da kolayca anlamak mümkündür. Fakat bu ilişki ya da bağ, çok zayıftır. Bunun nedenleri üzerinde durmak gerekirse eğer öncelikle Çehov'un oyunlarının, sadece Ceylan'ın çekip çıkardığı karakterlerden ve onların yalıtılmış iç dünyalarından ibaret olmadığı, söylenerek işe başlanabilir. Ataol Behramoğlu'nun değişiyile,

Çehov'un oyunlarında konular, temalar ve tipler, 1880-1900 yılları; yani geçiş dönemi Rusyası'nın toplumsal çalkantılar ortamıyla birlikte düşünülmelidir. Değerlerin, toplumsal ilişkilerin altüst olduğu, toplumsal katmanlar ve kuşaklar arasında uçurumların açıldığı bir dönemdir bu. Onun oyunlarında, geçiş dönemi Rus toplumunun çeşitli toplumsal çevrelerinden ve çeşitli kuşaklardan tipler görürüz. Bunlar arasındaki uzlaşmaz çatışmaları, kapatılması olanaksız uzaklıkları izleriz. Dramatik kurgunun belkemiğini de bir öykü değil, bu çatışmaların ve uzlaşmazlıkların gerilimi oluşturur (Behramoğlu, 2012: 9).

Burada söylenmek istenen büyük bir olasılıkla, Lukacs'ın klasik roman geleneğinden çıkardığı ölçütler temelinde değerlendirildiğinde, Çehov'un geçiş dönemi Rusya'sının üretim ilişkilerini bütün çıplaklığıyla sergileme becerisini gösterdiğidir. Çehov, tipik karakterler yoluyla, bütünün resmini çizmektedir. Lenin'in Tolstoy çözümlemeleri yakından incelendiğinde, bu sözü edilen bütün ile ilgili net ve somut bilgiler edinmek mümkündür. Lenin'e göre, "Tolstoy'un içinde yaşadığı ve parlak edebi yapıtlarında ve öğretilerinde bütün açıklığı ile yansıttığı dönem, 1861'den başlar 1905'te biter (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 227)". Bu tarihler Çehov'un da yaşadığı ve yazdığı tarihlerdir. Bu dönemde, Tolstoy'un 'Anna Karanina'daki bir karakteri Levin'e söylediği gibi, "Rusya'da... her şey altüst olmakta ve ancak yeni yeni şekle girmektedir (Tolstoy, aktaran Marx, Engels ve Lenin, 2006, s. 228)". Ve Lenin için altüst olup giden şey, toprak köleliği ve onunla birlikte göçen eski düzendir. Yeni şekil almaya başlayan şey

ise nüfusun büyük bir çoğunluğunca bilinmeyen, yabancı ve anlaşılmaz bir şeydir. Daha net söylemek gerekirse, vahşi burjuva düzeni; kapitalizmdir. Bu, toprak mülkiyetinin kapitalistleştiği, dolayısıyla feodalitenin burjuvaziye öykünerek dönüştüğü, eskisi gibi toprağı işlemek yerine, dönüşümün itelemesiyle zorunlu olarak, toprak rantı (kirası) ve faiz ile geçinmeye başladığı yeni düzendir:

...bir tarım ülkesi olan Rusya’da, o dönemde tarım, 1861 yılında toprak ağaları yararına kuşa çevrilen, eski feodal beylik toprakları üzerinde, köhnemiş, ilkel yöntemlerle çalışan, yoksul ve harap köylünün elindeydi. Öte yandan tarım, Orta Rusya’daki toprakları ‘kırpılmış, topraklar’ın, otlakların, hayvan sulama yerlerinin, vb. karşılığında köylüyü, karasabanını ve beygirini çalıştırarak, ekip biçen toprak ağalarının elindeydi. Bütün iyi niyet ve amaçlarına rağmen, köhnemiş feodal ekonomik sistemdi bu. Bütün bu dönem boyunca, Rusya’nın siyasal sistemi de feodalizme batmıştı... 1861’den sonra, bu eski ataerkil Rusya, dünya kapitalizminin etkisi altında gitgide dağılıp çözülmeye başladı. Köylüler açlıktan ölüp gidiyor, görülmedik bir yıkım içinde, toprağı terk edip şehirlere kaçıyorlardı. Ortada kalmış köylülerin ucuz emeği, sayesinde inşa edilen demiryolları, fabrika ve işletme sayısında bir patlama olmuştu. Finans kapitalle birlikte Rusya’da, geniş çapta ticaret ve sanayi de gelişıyordu (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 223, 224).

Tolstoy’un düşünceleri ve aşkın umutları, 1905 burjuva devrimine gidiş sürecinde yaşanan, Lenin’in sözünü ettiği bu vahşi yıkımın yarattığı çelişkilerin ürünleridir (2006: 219, 220). Rusya’daki en yüksek toprak soylularından biri olan ve bütün bu çevrenin töreleşmiş düşüncelerini terk etmiş ve çevresindeki bütün yozlaşmışlığa, bu yozlaşmışlığın yol açtığı yoksulluğa karşı savaş açmış Tolstoy gibi iyi niyetli birçok toprak soylusu, bu gidiş karşısında burjuva demokrasine bel bağlamış görünmektedir. İşte, Rusya’nın yaşadığı bu çalkantılı dönüşüm sürecinin içinden çıkmış biri olarak Çehov’un, İvanov, Doktor Hruşçov, Vanya Dayı ya da Doktor Astrov gibi karakterleri de sadece, Rusya’nın bu çalkantılı dönüşüm sürecinin etkisiyle bütün iyi niyetli çabalarının hüsrarla sonuçlandığını görüp umutsuzluğa düşen Tolstoy gibi toprak soylularını temsil etmektedir. Onlar, bütünün bir parçasının tipik temsilidir ve bu

temsilin bütün karakteristik özelliklerini gösterir. Dolayısıyla Çehov'un öyküleri, öbür karakteriyle birlikte bütünün resmini çizmektedir. Eski düzene bağlı, bu düzenin geleneklerini sürdüren; tıpkı romantikler gibi (Alman Romantikleri'ni ve özellikle Goethe'yi hatırlamakta yarar var) yeni düzenin 'kör' umutlarını içinde taşıyan ancak kişisel girişimleri dönüşümle örtüşmediği için hiçbir işe yaramayan ya da dönüşümü içinde sindirmiş, eski feodal yeni burjuva temsillerine kadar karakterlerinin hemen hepsi, bütünün ayrı bir parçasını simgelemektedir. Ve bunlar arasında yaşanan, sözü edilen beklentilere dayalı çatışmalar da, bu öykülerin trajik temelini şekillendirir. Örneğin, Astrov'un ve Vanya Dayı'nın içine düştüğü umutsuzluğunu, böyle okumak gerekir:

Astrov (Vanya Dayı'ya): Bizim seninle tek umudumuz var: mezarlarımızda yatarken, hayaller, belki hatta boş hayaller görmek... (bir iç çekişle) Evet kardeş. Tüm bu bölgede, akli başında, aydın, dürüst iki kişi vardı sadece: Sen ve ben. Fakat on yıl içinde günlük yaşamın tekdüzeliği, bu iğrenç hayat, içine çekip yuttu bizi, çürümüş buharlarıyla kanımızı zehirledi, biz de herkes gibi sıradan, bayağı kişiler olup çıktık... (Çehov, 2012: 233).

Ya da emekli Profesör Serebryakov'un hal ve tavırları, Astrov ve Vanya Dayı'yı çürümüş buharlarıyla zehirleyen dönüşüme, ayak uydurabilmiş bir karakterin nitelikleri olarak görülmelidir. Vanya Dayı ile çatışmasının nedeni de budur. 'Orman Cini'nde Doktor Hruşov'un, aynı adlı karakterle çatışması da böyle okunabilir. Aynı oyunların kadın karakterleri ise çoğunlukla eski düzenin geleneklerini sürdürmeye meyillidir. 'Orman Cini'nin ve Vanya Dayı'nın Sonya'sı, yine Orman Cini'nin Yulya'sı böyle karakterlerdir. 'Orman Cini'nin toprak soylusu Orlovski'si ve oğlu Fedyuşa'sının da benzer yönelimde olduğu söylenebilir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Çehov'un öyküleri de tıpkı oyunları gibi, sözü edilen bütünden izler taşır. 'Kara Keşiş' öyküsünün Yegor Semyoniç'i eski düzenin devamı için çalışan bir karakterken, umudu Kovrin ise dönüşen çürümüş düzenin çelişkileri ile bunalıma girip deliren 'hayalperest' bir bilim adamının temsildir. Ya da 'Çiftlik Evi'nin Payer İlyiç Raseviç'i eski düzeni devam ettirmeye çalışırken, dönüşen toprak mülkiyetine (ranta dayalı hale gelen) ayak uyduramamış ve tefecilerin eline düşerek borç batağına saplanmış, çevresinde olup bitenleri anlayamamış bir soyludur:

Tarihsel doğal ayrımcılık açısından bakarsak, berbat bir Sobakevi bile yalnız beyaz kemikli olduğu için, para babası ünlü bir tüccardan kat kat üstündür. O tüccar isterse toplumun kültürünü yükseltmek amacıyla on beş müze kurmuş olsun... İsterseniz anayurdumuz Rusya'yı ele alalım. Ülkemizin kalburüstü insanları olarak kimleri sayabiliriz? Birinci sınıf ressamlarımız, edebiyat adamlarımız, mzisyenlerimiz değil mi bunlar? Azizim hepsi de beyaz kemiklilerin birer temsilcisi değil mi? Alın Puşkin'i, Gogol', Lermontov'u, Turgenyev'i, Gonçarov'u, Tolstoy'u... Bunların hangisi basit bir zangocun ya da bilmem kimin oğludur? (Çehov, 2012a: 155).

Çehov'un bütüne dair tipik karakterler ve onların ilişkileri yardımıyla kurduğu küçük evrenden, sadece sözü edilen isimleri çekip çıkarmak kuşkusuz bir tercihtir. Ceylan'ın bu tercihte bulunmasına yol açan temel sebepler, öncelikle sözü edilen yaşıntısı ve bu yaşıntıya karşılik gelen yazarlarla buluşmuş olmasıdır. Ancak söylediği gibi günün entelektüellerinin, kent yaşıamının gerçeklikleri karşıısında ideallerinden taviz vermek zorunda kalmaları sonunda içine düştükleri umutsuzluğu açıklamak için, varoluşçuluğun genel savlarını ne sürmek çoğu zaman yetersiz kalmaktadır. Çehov'un oyunlarından çekip çıkardığı ve etkilendiğini söylediği karakterlerin çevresiyle ilişkisini, yönetmenin, tıpkı günün entelektüellerinin içine düştükleri umutsuz durumun, yaşıanan gerçeklikle ilişkisine değinirken yaptığı gibi, görmemiş olması neredeyse imkânsızdır. Hatta yönetmenin, bu karakterlerin, yazarın oyunlarının ya da öykülerinin trajik bütününü tek başına temsil edemeyeceğini görmemesi zordur. Ancak, 2000'li yıllarda film yapmaya başılayan Ceylan, yaşıadığı zamanın ve mekânın toplumsal koşıulları karşıında, meta üretim sürecinin zorlamaları içinde bir entelektüel olarak ideallerini gerçekleştireceği bir ortamın oluşmaması nedeniyle ve bir yere ait olamamanın verdiği ruh haliyle, çoğu zaman varoluşçuluğun sözü edilen genel savlarına sarılır. Bu nedenle de Çehov'un sözü edilen karakterlerini çevresiyle iişki içinde değil de sadece kendi iç dünyalarının açmazları içinde ele alır. Film karakterlerinin, çevresiyle ilişkisinin ya da bağının zayıf olmasının nedeni de bu tutumdur. İnsan karakterinin, onun iç dünyası ile çevresi arasındaki diyalektik etkileşim içinde bir bütün haline gelebileceğini bilse de, bunu çoğu zaman reddederek

karakterlerini parçalamakta, nesnel zamanın etkisini göz ardı etmektedir. Ayrıca böyle yaparak da, filmlerinde bütünün sadece bir parçasını göstermek gibi bir kısıtlılığın oluşmasına neden olabilmektedir. Ancak yine Çehov'un büyük etkisi, filmlerinde oluşabilecek bu tür kısıtlılıkların yer yer aşılabilmesine olanak sağlayabilmektedir.

İşte, 'Bir Zamanlar Anadolu'da filmi de, yönetmenin bu ideolojik çelişkilerini içinde taşıyan bir filmidir. Kendisinin de söylediği gibi, Çehov'dan çok fazla alıntılar içeren bu filmde, bu alıntıları filme yedirirken onları zorlayan da belki bu çelişkili durumdur. Çehov, bir Rus'tur ve Behramoğlu'nun söylediği gibi 1880-1900 yılları Rusya'sının dönüşen yapısını yansıtan bir yazardır. Ondan ancak, bu yansıtma becerisi alıntılanabilir. Çünkü insan karakterini oluşturan, kendi iç dünyası ve onun çevresi ile ilişkisidir. Dolayısıyla, burada yaşanan koşullar içinde bir karakteri yaratırken Çehov'dan esinlenmek, ancak onun yaratım ölçütlerini kullanabilmekle mümkündür. Aksi durumda aynen alıntı, yönetmenin de söylediği gibi Rus duygusu ile Türk duygusu arasındaki farklılığı giderebilmeyi zorlaştırır (Ceylan, 2012: 179). Ve son bir nokta, Rus duygusu ile Türk duygusu arasındaki farklılığı kabul etmek, insanın, içine bırakıvermiş olduğu çevrenin ve zamanın etkisi altında olduğunu da gösterir. Yönetmenin bu çelişkili durumuna tekrar dikkat çekmekte ve benzer bir çelişkiye dikkat çektiği için, Engels'in Goethe yorumunu tekrar incelemekte yarar olabilir. Ceylan'ın bu çelişkili ideolojik tutumu, bir yandan içinde yaşamakta olduğu meta üretim sürecinin gerçekleri karşısında ideallerini yitirmiş ve bu yitikliğin umutsuzluğunu, melankolisini filmleri aracılığıyla göstererek iyileştirmeye çalışan, öbür yandan da insanın bu dural kaderi karşısında, zamanın ruhuna uymaktan başka bir çare olmadığını düşünerek, yaptıklarını zamanın ruhunu ile harmanlamaya çalışan bir entelektüel tavrı olarak tanımlanabilir.

- Filmin üretildiği üretim koşulları ve üretilme biçimi

'Bir Zamanlar Anadolu'da filminin üretim koşullarının ve üretim biçiminin, filmin içerik ve biçimi üzerinde etkili olup olmadığını, ortaya koyabilmek, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin genel üretim seyri üzerine odaklanmayı gerektirir. Öncelikle yönetmenin hem içerik hem biçim açısından egemen sinemanın anlatı kalıplarının dışında yer alan filmlerinin, egemen sinemanın üretim koşullarının dışında bir üretim biçimini

gerektirdiği söylenebilir. Bu böyleyse, filmlerin içerik ve biçemleri, üretim koşullarını ve üretim biçimini, doğrudan koşullandırıyor denebilir. Ancak çok iddialı gibi görünse de, Ceylan sinemasının festivallerle ilişkisinin, zamanla, filmlerin üretim koşullarını ve biçimini değiştirdiğini, bunun da zaman zaman filmlerin içerik ve biçeminde etkili olduğunu görmek gerekir. Bunun için ilk olarak, Nuri Bilge Ceylan sinemasının genel üretim biçimini ve koşullarını incelemek; ikinci olarak festivallerle ilişkisi çerçevesinde, üretim biçiminin ve koşullarının değişimine dikkat çekmek ve son olarak da, festivallerin birer kültürel yönetim rneği olarak meta üretim süreci ile ilişkisini değerlendirerek, genel izleyici için Nuri Bilge Ceylan sinemanın yerini tartışmak faydalı olabilir.

Öncelikle Ceylan'ın sinema serüveninin, düşük bütçeli yapımlar ile başladığını söylemek gerekir. Zaten ona göre, piyasanın acımasız ve demirden yasalarla işlediği ortamında, ahlaklı ve akıllıca denebilecek bundan başka bir yol da yoktur. Ceylan'a göre riskleri en aza indiren, belirli kalıplara uyan yapımlara destek verildiği, uymayanların ise uymaya zorlandığı bu egemen üretim koşullarının içinde sinema yapan birinin, kendi kişiselliğini, iselliliğini ve masumiyetini koruması çok zordur; ama imkânsız değildir. Bu yüzden ticari sinemanın dışında kalmak isteyen her sinemacının, kendi üretim koşullarını yaratması gerekir. Ceylan da bu yüzden düşük bütçeli film yapmanın en doğru, ahlaklı, radikal ve gerçekçi yol olduğunu düşünür (Ceylan, 2012: 29).

İlk filmi 'Koza' iki kişilik bir ekiple ve akrabalarından oluşan amatör oyuncular ile birlikte çekilen, düşük bütçeli bir filmidir. Bütün yapım maliyetleri kendisine aittir. Bu filmi, reklam fotoğrafılığından kazandığı parayla arkadaşından satın aldığı film kamerası ve zamanında Rusya'dan bavulla getirdiği ve TRT'den aldığı eski bayat siyah beyaz filmleri kullanarak gerçekleştirir. TRT'nin yapım yardımında bulunduğu söylenebilir (Ceylan, 2012: 24, 25, 26). Cannes film festivaline seçilen ilk Türk kısa filmi olan 'Koza' ile Ceylan, bir yönetmen olarak festivaller ile ilk ilişkisini kurmuş olur. Yine amatör oyuncularla ve küçük bir ekiple çektiği ilk uzun metraj filmi 'Kasaba'nın da yapımcısı ve dağıtımcısı kendisidir. Tek gösterim olanağı ise yine festivallerdir. Kendi sözleriyle, bu filmi ilk gösteren İstanbul Film Festivali'dir ve festival bu yardımıyla onun salon bulamama endişesini giderir (2012, 25, 26, 30). Film,

başta Berlin olmak üzere, Tokyo ve İstanbul gibi birçok festival tarafından ödüllendirilir (nuribilgeceylan.com, 3 Eylül 2012). ‘Mayıs Sıkıntısı’ filminde ise ekip biraz daha büyür; ancak filmin yapımcısı yine yönetmenidir (Ceylan, 2012: 33). Bu film de yönetmenin yüzünü güldürür ve ona, Antalya, İstanbul, Ankara gibi ülke içindeki festivallerden ve değişik yabancı festivallerden ödüller kazandırır (nuribilgeceylan.com, 3 Eylül 2012). Taşra üçlemesinin son filmi ‘Uzak’ta ise durum biraz daha değişmiştir. Film, beş kişilik, daha profesyonel bir ekip ile çekilir: Bir sesçi, bir kamera asistanı, yapım ve yönetmen yardımcısı, set ve ışık ile ilgilenen bir kişi. Filmde, amatör oyuncuların yanı sıra çeşitli nedenlerle profesyonel oyuncuların da yer aldığı görülür. (Biçem bölümünde incelenecektir) Bir başka ayrıntı ise Rotterdam Film Festivali bünyesindeki, ‘Hubert Bals Funds’ın filme maddi destek vermesidir (Ceylan, 2012: 54-57). Filmin festivallere gönderilen afişi ise oldukça ilginçtir:

...Afişte cami filan koydum, normalde filmde o sahnede cami görünmüyordu. Onu da biraz şeyden yaptım. Afişteki adamın duruşu, filmin biraz varoluşçu duygularla ilgisi olabileceği izlenimi veriyor. Bu tip duygular, sanki sadece Batı’ya özgü, bir İslam ülkesinde pek yaşanmayan duygularmış gibi bir önyargı var. Bu artık doğru değil. Biraz ona karşı yaptığım bir şeydi. O afişte en azından, bunun Doğu’da yaşanan, bir İslam ülkesinde yaşanan bir öykü olduğu vurgusunu yapmak istedim. Afiş, festivallerde falan asıldığında, filmin bir İslam ülkesinde geçtiği direkt olarak anlaşılın istedim (2012: 78).

Yerli bir gözle bunun böyle anlaşılıp anlaşılamayacağını tahmin etmek ve afişin bunda etkisi olup olmadığını bilmek oldukça zor; ama bir şey var ki o da, filmin öbür filmlerine oranla çok daha büyük ödüllerle bu festivallerden döndüğüdür. Özellikle Cannes film festivalinden ‘Büyük Jüri Ödülü’nü (Grand Prix du Jury) kazanması, yönetmeni daha da yüreklendirir. Bu ödüller, ilk zamanlar düşük bütçelerle film yapan Ceylan’ın giderek daha büyük bütçeli filmler çekmesine olanak verdiği için oldukça önemlidir. Ceylan’a göre, “...ödül, filminizin tanıtımıdır. Mesela Cannes Film Festivali’nde ödül alan biri, bir sonraki filmine çok kolay yapımcı bulabilir. Bir de para kısmı var ki, çok rahatlatıyor insanı bir sonraki proje için... (Ceylan, 2012: 96)”. Kuşkusuz gişeden kazanılan para da önemli bir girdidir; ancak Ceylan için, festivaller

aracılığıyla yaptığı yurt dışı satışları ve özellikle televizyon satışlarından sağladığı gelir, bir sonraki filmini finanse edecek kadar yeterlidir. Düşük bütçeli filmler yaptığı için Eurimages gibi finansal kaynaklar peşinde fazla koşturması gerekmediğini, bu tür kaynaklara hep üşengeçlikle baktığını söyleyen ve bugüne kadar kendi yağıyla kavrulduğu için, bir yerden para istemenin kendisi için sinemanın en zor taraflarından biri olacağını düşünen Ceylan, bu büyük başarıların ardından çektiği ‘İklimler’ filmi için Eurimages’in desteğini alır. Hatta filmin ismini, sırf Eurimages’ten destek alabilmek için beş dakika içinde koyduğunu söyler (2012: 81, 115). Bu filme kadar en fazla beş kişilik bir ekiple çalışan Ceylan, bu filmi için değişik teknik yenilikleri denemek amacıyla çok daha fazla kişiyle ve bütçeyle çalışır. Özellikle Paris’te yapılan yapım-sonrası (post-production) çalışmaları nedeniyle, film, daha önceki filmlerinden, on; hatta yirmi kat daha fazla pahalıya malolur. Film, yine Cannes Film Festivali’nden bir ödülle (Fipresci ödülü) döner (2012: 120).

Cannes’da en iyi yönetmen ödülünü kazandığı filmi ‘Üç Maymun’ ise öbür filmlerinin oldukça ötesinde bir ekiple çekilir. Bu filme kadar amatör oyuncuları kullanmayı tercih eden ve sadece birkaç yan rolde profesyonel oyuncuya geçit veren Ceylan, bu filmde Yavuz Bingöl ve Hatice Aslan gibi Türkiye’nin ünlü yüzlerine başrolde yer verir. Film, Türkiye, Fransa ve İtalya ortak yapımı olarak gerçekleştirilir. Böylece bu film ile birlikte Ceylan’ın, artık kendi yağıyla kavrularak yaptığı düşük bütçeli filmler serüvenin son bulduğu söylenebilir. Artık hiçbir şey, ‘Uzak’ filmi ile ilgili Cumhuriyet gazetesinden Aslı Selçuk’la yaptığı söyleşide söylediği gibi değildir. Ceylan’ın sistemin dışında kalmasının zorunluluklarının, artık tartışmalı hale geldiği söylenebilir:

Tabii ki filmlerim alışılmış sinemanın dışında olduğu için sistemin dışında kalmaya da zorunluyum. Çünkü sistem de beni içine almazdı zaten. Bağımsızlık, seçimden çok, zorunluluktan yani. Filmlerimi oturmuş sistemin içinden geçerek yapmak pek mümkün değildi. Akıbeti belli olmayan, sonucu benim için bile kestirilemeyen projelerdi. Riskli projeler. Sistemin ise, doğal olarak, daha fazla kesinliğe ve garantiye ihtiyacı var (Ceylan, 2012: 110).

Anlaşılan, Ceylan için bağımsızlık, artık zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Filmlerini oturmuş sistemin içinden geçerek yapmadığı, birinci sinemanın ya da egemen sinemanın üretim koşullarının dışında kaldığı doğrudur. Ancak festivallerin, öyküleri ve anlatı yapıları nedeniyle ilerici ve akıbeti belli olmayan yapımlar olarak adlandırılan filmlerin satışı için bir pazarlama ortamı olarak gördüğü işleve, Adorno'nun kültür yönetimi üzerine söyledikleri de eklenirse, meta üretim sürecinin hayatın her alanını ya da boşluğunu düzenleyen başka bir biçimiyle karşı karşıya kalındığı görülebilir:

Kentlerin, festivaller ve bienaller düzenlemek, film yıldızlarına dönüşmekte olan küratör sanatçıları konuk etmek için rekabetçi bir telaş içine girmelerinin altında, bu tür etkinliklerin dünya kamuoyunun dikkatini ve bununla birlikte, dolaşımdaki sermayeyi kente çekeceği inancı yatıyor. Festivaller ve bienaller yalnızca sanat etkinlikleri olarak değil, küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak da görülür. Bu inanç, festival ve bienalleri kent seçkinlerinin ilgi ve etki alanına sokmuştur (Yardımcı, 2005: 112).

Ceylan'ın bu biçimin içinde film yapar hale gelmesi ise Solanas'ın ve Gettino'nun auteur sinema (ikinci sinema) ile ilgili kaygılarının, onun ve filmleri için de tartışılır hale gelmesini gerektirir. Öncelikle, sadece festival izleyicisi için film yapmak, bir sonraki filmin finansmanı için zorunlu hale gelir. Ayrıca beklentilerin karşılanması gerekir. Bu yüzden de akıbeti belli olmayan filmler yerine, hem içerik hem de biçim açısından beklenen türde filmler yapılması zorunluluğu oluşur. Bu tür filmlerin kent seçkinleri ve bu seçkinleri bilgilendiren entelektüellere ya da böyle filmlere, öbür festival kentlerinin seçkinlerinin ulaşabilmesi için görev yapan ticari araçlara sunulması ise filmlerin etki alanını oldukça sınırlandırabilir. Festivaller bu yönüyle, bu tür filmlerin ele aldığı sorunların tartışıldığı biricik mekânlar haline gelir. Bu tür tartışmaların sadece kent seçkinleri, onların bilgilendiricileri ve entelektüeller arasında yapılıyor olması ise bu kentleri festivallerine rağmen 'acıların başkentleri' haline getirir. Böyle bir sınırlılık da içerik ve biçim açısından en radikal filmi bile, Solanas'ın ve Gettino'nun söylediği gibi sistemin ilerici bir kanadına dönüştürür, onu politik açıdan işlevsizleştirir. Bu da genel izleyicinin, egemen sinemanın onu edilgen hale getiren ve politik olarak daha da bağımlılaştıran filmlere bağımlılığının devam etmesi anlamına

gelir. Onun anlamazlığının ve ilgisizliğinin bahane edilmesi ise bir kolaycılıktır ve bu kolaycılık, meta üretim sürecinin yeniden üretimi için bulunmaz bir fırsattır. Cannes’da, Berlin’de ve Venedik’te şimdilerde olan budur.

Aslında Ceylan’ın da benzer şikâyetleri dile getirdiği görülür. Örneğin, sinemacıların yoğun bir şekilde bir araya geldiği festival ortamlarıyla ilgili hissettiği şey, ‘sinema camiası’ denen şeyin kuru bir gürültüden ibaret olduğu ve ilgi çekebilmek için sinemacıların yola çıktıkları ilkeleri unutup esnemeye fazla hazır oldukları yönündedir. Ya da “var oluş sebepleri her şeyden önce ‘yaratıcı ve ‘cüretkar’ filmlerin varlığına borçlu olması gereken, başta Cannes., sonra Berlin, Venedik (Ceylan, 2012: 206, 207)” gibi festivallerin bu tür filmlerin huzureviyken, bu cesaretlerini yavaş yavaş yitiriyor olmalarına dikkat çeker (2012: 206, 207) . Oysa bütün bu şikâyetleri, öncelikle bilinenin ve sonrasında olması gerekenin ilanından ibarettir:

Bir meydan okuma alanı ve aracı olarak festivalin yerini, artık, Schjedahl’ın *festivalizm* olarak adlandırdığı sergileme biçimi almıştır. Radikal bir tavır almaktan kaçınan (softcore) siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan bu model, kafa yormayı, tefekkürü gerektirmez; izleyiciyi ‘ilgi çekici’ (fakat aslında gerektiğinden fazla ilgi çekici de olmayan, diye ekler Schjedahl) gösterileri tüketmeye davet eder. Kültürün araçsallaşması, festivallerin ve bienallerin farklı seslere kulak vermelerini ve eleştirel konumlar yaratmalarını hemen hemen imkânsız hale getirmiştir (Yardımcı, 2005. 14).

Şöyle bir düşünüldüğünde yapay kumsalları, davetleri, egemen sinemanın yıldız isimlerinin ve popüler şarkıcıların katıldığı açılışları ya da ilgi çekici olayları ile Cannes, tam da böyle bir festivaldir. Politik söylemin eğlence ile bir araya getirilerek etkisizleştirildiği bu tür festivallerin, günlük meta üretim sürecinin olağan bir ayağı haline geldiğini söylemek, çok abartılı bir iddia değildir. Kültürel bir biçim olarak kentin önemli ve rutin bir ticari aktivitesi olarak festivaller artık, bir yandan tüketilen nesnelerin estetikleştirildiği, öbür yandan da estetiğin nesneleştiği ticari tüketim mekânları olarak işlev görmektedir (Yardımcı, 2005: 149). Ceylan’ın bir festival gününü anlatırken söyledikleri, bu savı desteklemektedir:

Festival boyunca günlük dergilerde, gazetelerde dünyanın her yerinden sinema eleştirmenlerinin yazıları çıkıyor. Yıldız tabloları yayımlanıyor. Festival boyunca giderek yükselen bir ilgi oldu. Genel durumu, yıldız tablolarından takip etmek daha kolay oluyor. ‘Uzak’, yıldızlarda ‘Dogville’ın hemen arkasındaki ikincilik konumunu festival sonuna kadar korudu. Ve yıldızlar alıcılar tarafından çok önemsendiğinden, bir filmin fiyatını bir anda on katına bile çıkarabiliyor bazı ülkeler için. Bir de bazı firmalar yarışma sonrası ödül alan film pahalanacağı için ödül alacağını tahmin ettikleri filmi sonuçlar açıklanmadan önce ucuza almaya çalışıyorlar. Bir de ödül almazsa korkusuyla önceden satmaya çalıştık. Bu durum festivalin son günlerini iyice gerginleştiriyor ve alıcılarla dayanılması zor bir telefon trafiğine neden oluyor. Bu nedenle satışların büyük bölümü, beklentilerin olabildiğince netleştiği son günlerde gerçekleşiyor. Tansiyon artıyor, açık artırmalar, taktikler, borsa tarzı bir şey yaşanıyor... (Ceylan, 2012: 106).

Görüldüğü gibi bu tür festivallerde kitle yoktur. Hangi film olursa olsun en radikali için bile festivaller söz konusu ise, genel izleyici ile etkileşiminden söz edilmemektir. Eleştirmenler, ‘sözde’ entelektüeller ve kentli seçkinler ile pazarlamacılar, filmin en önemli izleyicileridir. Film üzerine yapılan bütün tartışmalar, sonunda filmin pazar değeri üzerinde etkili olmaktadır. Bunun, egemen film üretim sürecinden tek farkı, filmin başka bir bantta üretilip, dağıtılıp, gösteriliyor olmasıdır. Ve doğaldır ki böyle bir ortam giderek, muhalif olan her şeyi esnetip içinde eritecektir.

‘Bir Zamanlar Anadolu’da filminin üretim biçimi ve koşullarını değerlendirirken, söylenenlerin kulak arkası edilmemesi gerekir. Öbür filmlerine oranla çok daha büyük bir bütçeyle, profesyonel oyuncular ve ekiple, ayrıca uluslararası bir destekle çekilen ve Cannes Film Festivali’nden ‘Büyük Jüri Ödülü’nü kazanan bu filmin, hem içeriği hem de biçimi, sözü edilen üretim, dağıtım ve gösterim bandının özellikleri dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Kuşkusuz, sinema pahalı bir araçtır; dolayısıyla finansı oldukça hayatidir. Bu açıdan festivallerin, bütün öbür ikinci sinema örneklerinde olduğu gibi Ceylan filmleri için de önemi büyüktür. Ancak festivallerin metalaştırıcı işlevi

düşünüldüğünde, bıçak sırtı bir durumun ortaya çıktığı görülebilir. Bu yüzden bu tür filmlerin, ele aldıkları sorunlarda samimiyseler eğer, kitlenin desteğini alması gerekmektedir. Burada Yılmaz Güney ve öbür üçüncü dünya sinema örneklerinde görülebileceği gibi bu tür filmlere hâlâ süren kitle desteği düşünüldüğünde, kitlenin egemen sinemanın anlatı kalıpları dışına çıkan filmlere açık olduğu söylenebilir. Brecht'in oyunlarında basitliğe kaçmasına karşı, kendisinin bile cesaret edemediği en radikal önerilerin, beraber çalıştığı işçilerden geldiğini söylemesi dikkate değerdir (Brecht, 1985: 112, 113, 114) . Bütün bunlara rağmen izleyicinin, anlayışsızlığı ve egemen sinemanın anlatı kalıplarına alışmışlığı bahane ediliyorsa eğer, bunun nedeni ideolojiktir. Solanas'ın ve Gettino'nun sözünü ettiği entelektüel kararsızlık, üçüncü dünya ülkelerinin aydınlarının en önemli sıkıntısıdır. Ceylan'ın ideolojik olarak konumu üzerine söylenenler düşünüldüğünde, benzer bir yorum onun için de yapılabilir. Belki de bu yüzden benzer kararsızlıkla, kitle yerine kendi gibi varoluşçuluğun reçetelerine sarılan öbür entelektüellere film yapmayı tercih etmekte ve onlarla birlikte politik eylemin, meta üretim sürecinin gerçekliği karşısında hiçbir işe yaramayacağını düşünerek, yaşanan adaletsizlikler karşındaki yaşadıkları vicdan azabını, festivallerdeki film tartışmalarıyla gidermeye çalışmaktadır. Bu yüzden bu festivallerin yapıldığı kentler, Eluard'ın söylediği gibi 'acıların başkenti' olarak adlandırılabilir. Buralarda gösterilerek tartışılan filmler, yine buralarda gösterilmeye devam ettikçe, ancak melankolik sızlanmaların giderildiği ve vicdan azaplarının dindirildiği araçlar olarak, birer tüketim nesnesi olmaktan öteye geçemeyecektir. Burada son bir not olarak, Ceylan'ın filmlerini ve tabii ki son filminin üretildiği koşullar ve ilişkiler içinde, eleştirmenlerin görevi üzerine de eğilmek gerekir. Eleştirmenlerin görevi, pazarlama sürecini kızıştırarak aracı rolünü üstlenmek, yazıları ile filmlerin yıldız tablolarındaki reytinglerini artırmak ya da azaltmak değildir. Festival seçkinlerinin tartışmalarına malzeme sağlamak ve böylece, onların gözlerinde kendi yetkinliklerini ispatlayarak yerlerini sağlamlaştırmak, hiç değildir. Eleştirmenin görevi, bilinen uzmanlık yetilerinin ötesinde ve bu açıdan ezber bozan bir kuşkuyla, 'Bir Zamanlar Anadolu'da filmi gibi egemen sinemanın alışkanlıklarının ötesinde sorunlara eğildiğini söyleyen, bu yüzden de hem içerik hem de biçim açısından radikalleşmiş filmleri, kitle için daha anlaşılır hale getirerek, yönetmenin çabalarına destek vermek ve böylece kitleyle buluşmasını

kolaylaştırmaktır. Eğer gerçekten bu filmler ve eleştiriler, kitleye rağmen kitle için yapılıyorsa, bu gerçekçi bir temennidir ve zorlu bir tercihtir.

- Filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve bütünlük

‘Bir Zamanlar Anadolu’da filmini, ezberleri pekiştiren ve dünyayı yorumlamakla yetinen felsefenin aşkın dilini kullanarak, Anadolu insanının değişmeyen trajik kaderinin filmi olarak yorumlamak mümkündür. Üstelik bu yoruma, kent seçkinlerinin büyük bir içtenlikle ve melankolik bir sızlanmayla katılacağı da garanti edilebilir. Dünyayı değiştirmekle yükümlü felsefenin gerçekçi dilini kullanacaksa eğer, bu filmin, Ceylan’ın ideolojik çelişkilerini içinde barındıran, bu yüzden de Anadolu insanının gerçekliğinden çok, bu gerçekliği sadece romantik bir gözle değerlendirir hale gelen Türk aydınının gerçekliğinin filmi olarak görmek gerekir. Bu yönüyle de filmin, Anadolu’da egemen üretim ilişkilerinin küçük bir evrenini yaratmakta zorlandığı söylenebilir. Çünkü üzerinde durulan ana karakterlerin çoğu, bu ilişkilerinin sadece bir parçasını temsil etmekte ve hatta, bu temsil zaman zaman toplumsal çevresiyle bağını yitirdiği için de eksik, parçalanmış hale gelmektedir. Filmin büyük oranda Çehov’dan alıntılar üzerine inşa edildiğini söyleyen yönetmenin, bu sözlerine güvenerek, durumu bu alıntılar üzerinden açmak yararlı olabilir. Öncelikle ‘Vanya Dayı’ oyununun önde gelen ve Ceylan’ın kendisini “bir kere tanımış olan bir insan artık dünyaya bu etkiden bağımsız bakamaz (Ceylan, 2012: 34)” dediği karakterlerinden biri olan Astrov’un, Yelene Andreyevna’ya söylediği sözlere ve onun yanıtına kulak vererek bu açıklamaya başlanabilir:

Astrov: ... Üçüncü bölüme geçelim. İlçenin bugünkü durumunu gösteren haritaya. Şurada, burada yeşile rastlıyoruz, ama kesintisiz değil artık, birbirinden ayrı lekeler halinde. Ne mus geyiği, ne kuğu, ne yaban horozu kalmış. Eski küçük köycüklerden, çiftliklerden, manastırlardan, değirmenlerden eser yok. Genelde ağır ağır ilerleyen, kuşkuya yer bırakmayan ve öyle görünüyor ki gelecekteki on-on beş yıl içinde tamamlanacak bir yozlaşmanın tablosu. Şimdi, bunun olağan bir süreç; eski yaşamın, eski kültürün yerini kaçınılmaz olarak yenilerine bırakması olduğunu söyleyebilirsiniz. Evet, yok edilen ormanların bulunduğu yerlere

şoseler, demiryolları yapılmış olsa, bütün bu alanları işlikler, fabrikalar, okullar kaplasa, halk daha sağlıklı, daha zengin, daha akıllı olsaydı, kabul ederdim bunu. Ama buralarda yok böyle bir şey! Tüm bölgede aynı bataklıklar, sivrisinekler, aynı yolsuzluk, tifo, dizanteri, yangınlar... Önünde durulmaz bir varoluş mücadelesinin sonucunda ortaya çıkan bir yozlaşmanın tablosudur bu; gerilikten, bilgisizlikten, bilinçsizlikten ileri gelen bir yozlaşmanın... O zaman, üşümüş, aç, hasta insan, yaşamın son kırıntılarını kurtarmak, çocuklarını korumak için, içgüdüsel olarak, bilinçsizce, elinin altına gelen her şeye sarılmakta; açlığını gidermek, ısınabilmek için, yarınını düşünmeden, her şeyi yok etmektedir... Yüzünüzdeki ifade, bunların sizi pek ilgilendirmedığını gösteriyor...

Yelena Andreyevna: Ama öyle az anlıyorum ki bunlardan... (Çehov, 2012: 216, 217).

İvanov, Astrov ya da Vanya Dayı gibi karakterleri, umutsuzluğa itip bellerini kıran şey, işte bu yozlaşma karşında, tek başına yapabileceklerinin sınırına dayanmış olmaları ve çevresindekilerin duyarsızlığı, bilgisizliği ve yaşamlarını olduğu gibi ya da yozlaşmaya ayak uydurarak yaşamaları ve ilgisizlikleridir. Bu karakterler, Lenin'in Tolstoy çözümlemelerinde üzerinde durduğu gibi, toprak mülkiyetinin kapitalistleşerek dönüştüğü bir toplumsal çalkantı döneminin, çoğu soylu romantik aydınlarının çelişkilerini üzerlerinde taşır. Kendi değişleriyle çevreleri onları, mezarlarında hayal kuracak durumda bırakır. Onları, ölmeden mezara sokan kendi soyut gizlilikleri, istekleri, hayalleri ve umutları ile toplumsal çevrenin koşulları arasındaki çatışmadır. Bu isteklerin, hayallerin, umutların gerçekleşeceği koşulların henüz olgunlaşmamışlığıdır. Bu zamanı gelmemişliğin umutsuzluğunu gidermeyi Çehov, gelecek kuşaklara bırakır:

Andrey (Üç Kız Kardeş): ...Yaşadığımız şu zaman parçası, iğrenç. Ama buna geleceği düşündüğümde içim iyi duygularla doluyor: Yüreğim hafifliyor, ferahlıyor. Uzakta ağaran günü, özgürlüğü, kendimin ve çocuklarımın aylaklıktan, kvastan, kapuskalı kaz yemeğinden, öğle sonrası uykularından, şu aşağılık asalaklıktan kurtulduğumuzu görüyorum... (Çehov, 2012: 386, 387).

1905 burjuva devrimi ve 1917 Bolşevik devriminin, ayak izleri olarak okunabilecek bu tür beklentileri, Tolstoy'da da görmek mümkündür. Aslında burada söylenmek istenen İvanov, Astrov ya da Vanya Dayı gibi karakterlerin sözü edilen toplumsal çalkantı ya da dönüşüm döneminin üretim ilişkileri içinde yer alan birer temsil olduğudur. Öbür temsillerin de bütünü tamamlamak için bu karakterlerle diyalektik ilişki içinde, hem oyunlarında hem de öykülerinde tipikleştirildiği görülebilir. Dolayısıyla bu karakterler, bütünün tamamını asla tek başına temsil etmemekte ve çevreleriyle ilişki içinde inşa edilmektedir.

Filme gelince, Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan) ve Savcı Nusret (Taner Birsell) gibi ana karakterlerin çoğunun, onları umutsuzluğa iten toplumsal çevre ile ilişkisi kısıtlıdır. Onların hayallerini, isteklerini ve umutlarını çökerten toplumsal çevrenin izleri, birkaç sahne dışında, İvanov'unun, Astrov'un ya da Vanya Dayı'yının belini kıran toplumsal ilişkiler kadar somut, net, açık ve belirgin değildir. Hatta bu karakterler gibi zamanı gelmemişlik değildir, onları umutsuzluğa iten. Taşrada gerçekleşen bir cinayetin çözülmesi üzerine kurulan öykünün, çoğu gece ve çorak bir çevre içinde geçen uzun bir yolculukla ilişkilendirilmesini de böyle okumak gerekir. Karakterlerin nesnel zamandan kopararak, kendi zamanlarıyla baş başa bırakılmak ve yaşanan her neyse bunun, insanın dural kaderinin ve dünyaya öylece bırakılıvermişliğinin çaresizliği ile betimlenmek istenmesidir. Sonsuz, hiç bitmeyecek gibi gelen, dünyanın kayıtsızlığı ve onun karşısında yapayalnızlığını insanın iliklerine kadar hissettiren, çorak arazi ortasında kıvrıla kıvrıla ilerleyen yol da, değişmez bu kaderi simgelemektedir. Bu yönüyle taşra da, zamansız bir mekândır. Bir söyleşinde filmin isminin, böyle bir zamansızlığı çağrıştırıp çağrıştırmadığı ile ilgili bir soruya, yönetmenin verdiği yanıt da bu tespiti desteklemektedir: “Evet, geçmişte geçmiyor. Ama deyim yerindeyse bir bakıma ‘geleceğin geçmişinde geçtiği’ söylenebilir”. Zamansızlık hissiyatı dediğimiz şey belki de ondan geliyor olabilir (Ceylan, 2012: 174, 175)”.

Ancak, her şey bu kadar basit de değildir. Ceylan'ın sözü edilen ideolojik çelişkileri nedeniyle karakterlerini nesnel zamanlarından koparması, onları zamansız bir mekân içinde kendi dünyalarıyla baş başa bırakması çok da mümkün değildir. Sözü edilen karakterlerin toplumsal rolleri, ister istemez onların toplumsal koşulları ve tabii ki

Anadolu'nun üretim ilişkileri ile ilgili bilgi verir. Belki de Çehov'un da etkisiyle, Türk ruhunu yansıtanın zorunluluğu duyumsanır ve karakterler, sınırlı da olsa, izleri çoğu zaman belirsizleşse de nesnel zamanlarıyla, zamanı olan bir taşrayla ilişkilendirilir. Onları bu ilişkiye zorunlu kılan, bürokratik işlevleridir. Bürokrasi, herhangi bir üçüncü dünya ülkesinde, o ülkeyi kapitalist sömürüye uygun hale getirmeyi sağlayan otoriter ve faşist bir düzendir. Ve Ceylan'ın da kabul ettiği gibi Türkiye gibi bir üçüncü dünya ülkesinin, bundan bağımsız düşünülmesi hiç de kolay değildir. İşte, bütün mesele de burada düğümlenir. Ceylan'ın ana karakterlerini ele alırken, baş başa kaldıkları iç dünyalarını ya da soyut gizliliklerini, bürokrasinin akılcılaştırılmış ahlakının zorlamalarından soyutlayarak değerlendirmek neredeyse imkânsızdır.

Max Weber'in deyimiyle bürokratik örgütlenme çok değişik alanlarda uygulanan, kapitalizme özgü bir akılcılaştırma türüdür. Dolayısıyla kar amaçlı çalışan bir işletmede bürokrasi neyse, kapitalist bir devlette, devlet yetkesinin örgütlenmesi olan bürokrasi de odur. Aslında bürokratlar, meta üretim sürecinin gerektirdiği uzmanlardır ve kapitalist bir işletmede de, devlet örgütlenmesinde de üzerlerine düşen uzmanlık görevlerini yerine getirir. Bu açıdan sistematik bir işbölümünün parçası olarak çalışır ve bu parçanın yükümlülüklerine uygun yetkilerle donatılmışlardır. Çoğu zaman bu yükümlülükleri yerine getirebilmek için zor kullanma araçlarına sahiptirler ve görevlerinin yapılışı bakımından katı ve sistematik bir denetime tabidirler. Tam da bu nedenle, uzmanın görev yeri ve yükümlülükleri, onu gerçekleştiren kişinin kişisel özelliklerine özgü ve bağlı değil, ondan bağımsız ve objektif bir nitelikler taşır. Kişisel ve vicdanî değerlendirmeler yerine, emir zincirinin zorlamaları esastır (Weber, 2006: 45- 53). Söz konusu olan kapitalist bir devletse eğer, bu emir zincirinin zorlamaları meta üretim sürecinin ilişkilerini kolaylaştırmak üzere çalışır. Weber'in, aslında bütün bunları, oldukça geç ve belki de bu yüzden totaliter bir eğilimle kapitalistleşen Almanya özelinde söylemiş olması, dikkat çekicidir. Buna bir de Mike Wayne'nin üçüncü dünya ülkelerindeki bürokrasinin örgütlenme gerekçeleri ile ilgili, Rusya'da gerçekleşen Ekim devrimi sonrası Avrupa'da ve dünyada yaşananlara atıfta bulunarak söyledikleri eklenirse, ortaya küçük bir Türkiye manzarasının çıktığı görülebilir:

İlk kez örgütlenmiş işçi sınıfı, tarih sahnesinin merkezinde yerini almış ve sermayeye karşı emeğin çıkarlarını temsil ettiğini iddia eden (ve başlangıçta

temsil de eden) bir partiyi (Lenin'in Bolşevikleri) iktidara getirmişti. Bu devrim Avrupa'da (ve gerçekten sömürgelerin çoğunda da) bir devrimci mücadeleler dönemini başlattı. İşçi sınıfının ciddi biçimde tehdit ettiği mülk sahibi sınıfların buna yanıtı, işçi sınıfı örgütlerini yok etmek için İtalya'da, Almanya'da ve İspanya'da faşizmin yükselişini kolaylaştırmak oldu. İşçi sınıfının taleplerine bir tepki olarak faşizme bu yöneliş, kuşkusuz İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Latin Amerika'daki durumun habercisiydi. Bu dönemde egemen sınıflar işçilerin, köylülerin, ilerici grupların ve entelektüellerin sosyalist umutlarını ve arzularını yok etmek için –genellikle özgürlük ve adaleti değil, ama tersine Amerikan sermayesinin çıkarlarını koruma endişesi taşıyan Vaşinton (Washington) ve CIA'nın desteklediği- orduya yöneldi. 1980'lerin sonunda ve 1990'larda bu rejimlerin çoğu bir tür seçimle temsili kabul etmek zorunda kaldı. Ancak bu yeni demokratik politikalar çok sık ordunun tehdit edici varlığının gölgesinde kalırken (sakın çizginin dışına çıkma yoksa geri gelirim!), politik olarak onlar kendilerini tümüyle pazar kapitalizmine tabi kıldılar (Wayne, 2009: 38).

Türkiye'deki bürokrasinin, tıpkı Latin Amerika ülkelerinde olduğu gibi dış sermaye ile işbirliği yapan, çoğu toprak getirisi (rantı) ile geçinen ve kapitalistleşmeye başlamış, ticaretle uğraşan toprak sahiplerinin ve dış sermayenin artıklarını işleyen küçük yerli sanayinin yönettiği devlet otoritesinin yetkesinin temsili olarak görmek gerekir. Ve bu ilişkiler ağı, tıpkı Latin Amerika'da olduğu gibi sömürülen işçilerin, köylülerin ve onların sömürülmesini hazmedemeyen aydınların ve ilerici gruplarının üzerinde sürekli ve sert bir şekilde denetim halindedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası, Batı'yla neredeyse 'bütünleşen' Türkiye'de yaşanan tam da budur. Darbeler, özellikle 24 Ocak kararları ertesinde 1980 sonrası yaşananlar, Wayne'nin Latin Amerika Ülkeleri özelinde özetlediklerinin neredeyse aynısıdır. Kuşkusuz buraya gelene kadarki durum, bu kadar net ve açık olmasa da 1980 ve sonrası yaşananlardan çok da farklı değildir. Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal gibi romancıları öbür romancılarının çoğundan farklı kılan da bu ilişkiler ağının geniş halk yığınları üzerinde yarattığı baskıyı, bütün çıplaklığı ile gözler önüne serebilmeyi başarmalarıdır. Bu romancılar eliyle yansıtılan ilişkiler ağı öncesi başlayan ve Cumhuriyetle birlikte hızlanan dönüşümün, kapitalistleşen toplumsal yapının bütün özelliklerini içinde barındırır. Berna Moran, bu romancılar özelinde,

onları öbür romancılardan ayıran özelliklerine dikkat çekerek, durumu şöyle nitelendirir:

Bilindiği gibi Sabahattin Ali'den önce, İstanbul sınırlarını aşarak Anadolu'ya eğilmiş, H. E. Adivar, Y.K. Karaosmanoğlu, R. N. Güntekin gibi yazarlar vardı, ama *Vurun Kahpeye*, *Yaban*, *Yeşil Gece* gibi romanların sorunsal Batılılaşma'nın uzantısıdır, çünkü ideolojik bakımdan gerici-ilerici, yobaz-aydın çatışması üzerine kurulmuşlardır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta ise böyle bir sorun yok. Sabahattin Ali'nin gördüğü çatışma toplumsal yapıdan kaynaklanır; bir yanda bürokrasi ve eşraf bir yandan da ezilen halk (Moran, 2003: 21, 22).

Fethi Naci de, Yaşar Kemal'in romancılığı üzerine konuşurken, Berna Moran ile benzer bir farklılığa işaret eder:

Romancılarımız, Türk köylüsünü ya idealize etmişlerdir, ya köylülerin kimi davranışlarını, düşüncelerini saklamışlar, kentlilere karşı 'kol kırılır yen içinde' havasına girmişlerdir, ya da köylülere 'büyük mal' diye, 'kavat' diye bakmışlardır. Bir Yaşar Kemal vardır romanımızda köylüleri olduğu gibi gösteren; Yaşar Kemal, yaşantısına ve tanıklığına bağlı kalmış, gerçeklikten sapmamıştır. Bunun içindir ki Türk köylüsünü 'olduğu gibi' tanımak için elimizdeki tek kaynak, Yaşar Kemal'in romanlarıdır (Naci, 2008: 8).

Türk köylüsünü ya da taşra yaşantısını tanımak için tek kaynağın Yaşar Kemal romanları olduğu söylemek çok da doğru değildir. Aslında burada özellikle dikkat çekilmek istenen, Yaşar Kemal'in de tıpkı Sabahattin Ali gibi öbür romancılardan farklı olarak, kapitalistleşen toprak ağalarının, onlar ile yakın ilişki içindeki bürokrasinin ve onların elinde ezilen halkın gerçek yaşantısını yansıtmayı başarabilmesidir. Bu yönüyle de bu ilişkiler, Çehov'un yansıtmaya çalıştığı devrim öncesi Rus toplumuyla benzerlikler taşır. Astrov'un söylediklerine bu gözle yeniden bakılabilir. Ceylan'ın bu filminde de, bu ilişkilere ya da bütüne ait bilgiler bulmak mümkündür. Örneğin, özellikle yemek sofralarına yerleşme biçimi, Savcı Nusret, Doktor Cemal ve Komiser Naci ile karmaşık politik ilişkisi ile Muhtar'ın (Ercan Kesal) köy evinde yaşananlar, toplumsal bütünün bütün temsilleri ile tipik karakterler yardımıyla yansıtıldığı önemli ve

neredeyse tek sahnedir. Bu sahne, söylenenler çerçevesinde Rus duygusu ile Türk duygusu arasındaki benzerliğin yakalandığı belki de tek yerdir.

Bu sahnenin bu ilişkileri yansıtmak için yeterli ve filmin asıl meselesinin başka olduğu söylenebilir. Asıl sorun da burada, bürokrasinin bu toplumsal ilişkilerden koparılıp kendi dünyasıyla baş başa bırakıldığı yerde başlamaktadır. Cesedin arandığı yol boyunca yapılan budur. Bu durum, toplumsal bütün ile ilgili gerçekliği parçaladığı için filmi sınırlandırsa da film, taşrada yaşanan ilişkilerin bir bölümünü de olsa yansıtarak, yaşanan üretim ilişkilerinin gerçekliği ile ilişkilendirilmiş olur. Ancak filmin asıl kısıtlılığı, öncelikle bütünün bir parçasını yansıtarak, bu parçayı bütünün kendi gibi sunması ve bunu yaparak da taşıyıcı suçlamasıdır. Sonrasında ise bütünün görülmemesi nedeniyle taşranın suçlanarak, var olan düzen ile ilgili umutsuzluğa kapılınması ve bunun dural bir gerçeklik, insanın kaderi gibi gösterilmesidir. Burada, başka bir noktaya da dikkat çekmek gerekir: Filmin sonu, bu dural gerçeklik ile ilgili film boyunca söylenenlerle çelişkilidir. Bu da ancak yönetmenin yaşantısı ve bu yaşantısıyla bağlantılı şekillenen ideolojik çelişkileri ile açıklanabilir.

İlk olarak, bütünün bir parçasının, bu parçanın karakterleri yoluyla nasıl yansıtıldığının ve bu yansıtma ile taşranın nasıl suçlandığının tartışılmasında fayda var. Filmdeki bürokrasi temsillerinin her biri (burada özellikle Doktor Cemal ve Savcı Nusret kastedilmektedir), kendi ile baş başa kaldığı her yerde, soyut gizliliklerinin, sonsuz isteklerinin, beklentilerinin ve umutlarının gerçekleşmemesinin suçunu taşrada bulur. Bürokrasinin demir kafesine hapsolmuş, kendi vicdani kanaatleri ile görevlerinin zorunlu yükümlülükleri arasında kalmış bu temsiller, bu hapsolmuşluğun ve arada kalmışlığın sorumlusunun, zaman zaman bu sorumluluğu paylaşmak isteseler ve hak vermeye çalışsalar da, tıpkı sözü edilen ‘öbür romancılar’ gibi taşra olduğunu düşünür. Doktor Cemal’e elini çabuk tutup, orali olmasına rağmen, kasabada saplanıp kalmadan gitmesini salık veren Komiser Naci’nin; etrafındakilere küçümseyerek bakan ve karısına dahi kayıtsızlaşmış ve duyarsızlaşmış Savcı Nusret’in ya da hastaneye her girişinde telefonla konuşur gibi yaparak etrafındaki kalabalığı savuşturan Doktor Cemal’in durumu, tam da böyledir. Oraya bir türlü ait olamamış olmanın nedeni, bürokrasinin akılcılaştırılmış ve örgensel olmayan ilişkileridir. Bunlar, işçilerin, köylülerin, ilerici grupların ve sosyalistlerin üzerinden silindir gibi geçen darbelerin eliyle inşa edilmiş

olan ilişkilerdir. Bu ilişkiler, kendi aydınını ülkesine yabancılaştırmış; ülkesinin büyük bir bölümünü oluşturan taşrasında yaşananlara, sadece sözü edilen ilişkilerin gözüyle bakar hale getirmiştir. Ve bu bakış açısı, suçlunun kim olduğu ile ilgili doğru gözlem yapma yeteneğini köreltmış ve sonunda, bütün sorumluluğu ait olunamayan yere ve oranın insana yüklemiştir.

Vicdani kanaatleri yerine darbelerin yolunu açtığı, vahşi kapitalist düzenin sözde akılcılaştırılmış yükümlülükleriyle eylemek zorunda kalan bu uzmanların, kendi aralarında anlaşabildiğini söylemek bile mümkün değildir. Aralarında oluşmuş, sözü edilen örgensel olmayan ve yabancılaştırıcı ilişkilerin aşılmaya çalışıldığı her girişim, duvarlara çarparak geri dönmektedir. Savcı Nusret ile Doktor Cemal'in, savcının karısının ölümü ya da intiharı üzerine yaptıkları uzun sohbetler, bunun yerinde bir örneğidir. Taşraya ait olan ile bürokrasinin içinde bile olsa kurulabilecek ve vicdani kanaatlere dayalı olası ilişkilerin arasında ise daha yüksek ve kalın duvarlar örülüdür. Bunun nedeni de taşranın vahşiliği ve taşra insanının, hayatta kalabilmek için zorunlu olduğu işbirliğidir. Uzun gece yolculuğunun bir anında, Doktor Cemal'in karşılaştığı kabartmalar karşısında verdiği tepkiye ve sonrasında Arap Ali ile yaptığı konuşmaya bir de bu gözle bakmak gerekir. Yönetmen, konuşmanın büyük bir kısmını Arap Ali ile Cemal'in iç sesiymiş gibi verir. Bu konuşma, kentli ile taşralının aralarındaki aşılmaz duvarların, sınırların izini ve bir kentlinin gözüyle taşranın suçluluğunu da izleyiciye hissettirir:

Arap Ali: Size fazla mesai veriyorlar değil mi doktor?

Doktor: Bilmem, verirler herhalde.

Arap Ali: Verirler, verirler, almak lazım. Ölü parası iyidir. Bak Tefik'e hiç kaçırıyor mu? Ölü parası, diri parası derken ikinci katı çıktı evin üstüne. Bir yerlerde acayip yağmur var doktor. Çok kalmaz, buraya da gelir. Bizim buralara çok sık gelirim doktor, severim yani buraları. Atlarım arabaya, cebime doldururum mermileri. En az kırk elli mermi. Gelir burada hepsini yakarım. Av bulamazsam direkt havaya. Nasıl söyleyeyim, içim rahatlar.

Doktor: Silah var, yani sende?

Arap Ali: Burada, silahı olmayan mı var doktor? (iç ses) Silahsız olmaz. İyisi var, kötüsü var, bilemezsin. Gerektiğinde sen de acımayacaksın,

çakacaksın alnının ortasına. Bizim buralarda böyle doktor. Kendi gömleğini kendin kösmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. He, yok ben kösmem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını. Nereden geldiğini şaşırırsın. Yok işte öyle. Hem şoför mahalli olsun hem cam kenarı olsun hem de bedava. Yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmesini çekerler, üstüne üstlük bir de borçlu çıkarırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. He, çember olsa olmaz mı? Olur, o da olur, fakat yerinde ve zamanında. Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin. Hiçbirimiz dünyaya kazık çakacak değiliz değil mi doktor? Hz. Süleyman 750 yaşına kadar yaşamış. Altın, mücevher, dünya ona da kalmamış. Değil mi doktor?

Taşraya ait bir başka bürokratik temsil olan Komiser Naci'ye bakış açısı da Arap Ali'den farklı değildir. Komiser de tam bir taşra kurnazı olarak resmedilir ve bürokrasideki görece yüksek rütbesine rağmen, hem Savcı Nusret'in hem de Doktor Cemal'in gözünde Arap Ali'den bir farkı yok gibidir. Sözü edilen taşralılara zaman zaman hak verilse de, bu ancak kentli aydının istediği kadardır. Bütün bunlara, ilk sahnenin lümpenliği, cinayetin vahşiliği ve cinayetin arkasında yatan ilişkilerin yozlaşmışlığı eklenince, taşra için durum daha da karamsarlaşır. Yapılacak hiçbir şey yoktur. Bu yüzden Savcı Nusret, işine kaldığı yerden devam edecek; Doktor Cemal de ya Arap Ali'yle yaptığı uzun konuşmanın ardından ötelere geçen trenin arkasından bakarak ait olamadığı yerden tıpkı yönetmen gibi, kendini içinde kaybettiği kent yaşamına özlem duyarak kurtulmanın hayallerini kuracak ya da bunun şimdilik mümkün olmadığını görüp fotoğraflardaki geçmişine sığınacaktır. Bu sığınış, aynı zamanda içinden çıkılamayan, bütünün sadece bir parçasını temsil eden, bürokratik ve örgensel olmayan ilişkilerin sonsuz bir kader gibi algılanışının göstergeleridir. Doktor Cemal'in sözü edilen konuşmada, Arap Ali'ye söylediği ya da belki de söyleyemediği budur:

İyi de yağmur yağıyor. Yağsın, yüzyıllardır yağıyor ne fark eder! Fakat bundan sadece yüzyıl sonra bile Arap, ne sen, ne ben, ne savcı, ne komiser... Yani, şairin dediği gibi; 'Gene yıllar geçecek ve geride benden

biz iz kalmayacak; yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak.’ Öyle değil mi Arap?

Yönetmen, Doktor Cemal’in aşkın diliyle bir anda, bütünün bir parçasını temsil eden bürokrasinin boğucu, yıkıcı, yabancılaştırıcı ve örgensel olmayan ilişkilerinden hareketle taşırayı suçlamaktan vazgeçip; bürokrasi içinden, onu temsil eden kentli aydının gözüyle; ama bütünün temsil ettiğini düşündüğü bürokrasinin yabancılaştırıcı ilişkilerinden hareketle, insanın dural gerçekliği ile ilgili karamsar bir dünya çizer. Bunu; bu dünyadan çıkışın, kaçışın ve kurtuluşun mümkün olmadığını izleyici sonuna kadar hissedir. Yönetmenin, bana, karakterlerimin ana sorunu ‘iletişimsizlik’miş gibi gelmiyor, demesinin nedeni budur. O, bu sorunu, dünyanın kaçınılmaz bir hali, insan doğasının doğal bir sonucu olarak, bir kader gibi görme eğilimindedir. Ana sorunun, dikkatsiz izleyicilerce ‘iletişimsizlik’miş gibi algılanmasının nedeni, karakterlerinin bu duygunun belirgin olduğu bir dünyada devinmeleridir (Ceylan, 2012: 49).

Tam da burada, Weber’in, sözü edilen bürokratik ilişkilere atıfta bulunarak kullandığı ‘demir kafes’ eğretilmesi ya da Lukacs’ın yanlış/sahte bilinç dediği ideolojinin harekete geçtiği görülür. Filmin sonuna kadar da bu ideolojiyi işler. Yönetmenin kurduğu, tek sahneden ibaret de olsa, bütüne ait küçük evren ya da bütünün sadece bir parçasını yansıttığı bürokratik ilişkilerden oluşan ve kısıtlılıklara sahip olsa da gerçek olan somut dünya, yönetmenin sığındığı aşkın gerçekliğin içinde erir. Bu aşkın gerçeklik, bütüne ait küçük evreni göremez hale gelen, yönetmen gibi kentli seçkinlerin melankolik sızlanmalarını gidermenin önemli bir yolu olur. Ceylan, kendi ideolojik çelişkilerini filme yansıtır: Bir yandan insanın içsel dünyası ile toplumsal çevre arasındaki diyalektik etkileşime dikkat çekerek, filmin karakterlerini nesnel zamanla ilişki içinde resmederken; öbür yandan, bu etkileşim sonunda oluşan çatışmayı, sonsuz ve dural bir gerçeklik olarak gösterir. Arap Ali’nin yine sözü edilen konuşmada, Doktor’un aşkın dille söylediklerine karşı verdiği yanıt aynı zamanda, nesnel zamanın ve toplumsal çevrenin geçiciliğini, sezgileriyle görebilen bir taşralının umudunu da içinde taşır:

Ya, yine de şey etme, sen öyle deme! Şimdi sıkılırsın dersin de, belki bir gün gelir, burada yaşadığın şeyler hoşuna bile gidebilir. Çoluk çocuk sahibi

olunca anlatacak bir hikayen olur. Fena mı olur? Bir zamanlar Anadolu’da dersin ücra bir yerde görev yaparken, işte böyle böyle bir gece olmuştu. Anlatırsın ya, ne bileyim, masal gibi ha? Haksız mıyım doktor?

Doktor için masal olan, taşralılar için gerçektir. Ve taşralının gerçeği, bürokrasinin toprak rantı ile geçinir hale gelen kapitalistleşmiş eşrafla ilişkisi karşısında ezilerek, açlıkla ve yoksullukla baş başa kalmasıdır. Bu açlık ve yoksulluk, lümpenliğin, yozlaşmışlığın ve vahşiliğin en önemli nedenidir. Bundan çıkış, buna hazır olan Arap Ali gibi, tuttuğunu koparacak taşralılar eliyle, aynı yağmurların kamyon lastiklerinden, çöpten ve cesetten arındırılmış, ekilip biçilen yemyeşil tarlaların üstüne yağmasını umut ederek mümkün olabilir. Bu romantik bir bekleyiş değildir. Beklemek yerine, üretim ilişkilerinin bütününe görmek, örgütlü bir sınıfsal bilincin oluşturulması için çalışmak gereklidir. Bu da dikkatli ve küçük adımlar atarak ve politik olarak eyleme geçerek mümkün olabilir. Bu koşulların oluşmasına yönelik politik eylemden umudun kesilmesi ve insanın dural kaderi olarak görülen gerçekliğini değiştirmenin mümkün olmadığını düşünülmesi ise koşulların değiştirilmesinin mümkün olamayacağı anlamına da gelir.

Yönetmen, belki de bu nedenle Lukacs’ın sözünü ettiği gizli kimliğe başvurarak, bu durumun yarattığı vicdan azabını Doktor Cemal’in sırtına yüklemektedir. Son sahnede, Doktor Cemal’in insanın değişmez gerçekliğini, değiştirmeye yönelik çırpınışları, bu yüzden film boyunca söylenenlerle çelişir. Doktor bir anda, otopside yüzüne sıçrayan kan lekesi ile suçlu kentli seçkinlerin temsili haline gelir. Otopsi sonuçlarını değiştirmeye yönelik bu girişim, insanın zamanı geldiğinde, koşullara müdahale ederek, o koşulları değiştirmeye yetkin olduğunu ve insan kaderinin, Lukacs’ın sözünü ettiği somut gizlilik ile ilişkisini gösterir.

Görüldüğü gibi, öyküde tipiklik ve bütünlük açısından film, sözü edilen kısıtlılıkları ile yönetmenin ideolojik çelişkilerinden izler taşır. Bu yüzden, bir filmin yönetmenin yaşantısından bağımsız ele alınması neredeyse mümkün değildir. Kimi zaman filmin hem içerik hem de biçim açısından, yönetmenin amaçladığından farklı bir yöne doğru gitmesi bile, yine yönetmenin yaşantısı ve ideolojisi ile ilişkilidir. Dolayısıyla, birini öbüründen ayırarak yapılacak bir eleştiri, sonunda kısıtlılıkları olan bir değerlendirme yapılması anlamına gelir.

- Filmin ele aldığı öyküyü işleme biçimi ve biçimde özgünlük

Yönetmenin, ‘Bir Zamanlar Anadolu’da filminde öyküyü işleme biçimini, öyküde tipiklik ve bütünlük başlığı altında söylenenlerden bağımsız değerlendirmek çok da mümkün değildir. Ayrıca burada, kullanılan biçiminin, bu filme özgü olmadığını ve Ceylan’ın ideolojisinden izler taşıdığı için, onun genel tarzı ile ilişkili olduğuna da değinmek gerekir. Öncelikle, bir önceki başlık altında söylenenleri destekleyecek, Ceylan’ın ideolojisi ve bu ideoloji ışığında şekillenen, film biçimine bakış açısıyla ilgili sözleriyle değerlendirmeye başlamakta yarar olabilir:

Gençliğim yalnızlığın karanlık zindanlarında geçti sayılır. Ama insanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor. Bu nedenle insanın varoluşunu kozmik bir boyutla da ilişkilendirebilmeyi isterim... Sosyal meseleler doğrudan ilgimi çekmiyor. Güncellik de öyle. Zamanın acımasız geçiciliği karşısında hissedilen bir tür eziklik duygusu kendini dayatıyor. Dünyaya uzaktan bakınca, bizi ezen, bir sürü mesele ufalır da, insanı garip bir duygu kaplar ya, sanki her şey başka bir bütüne bağlıymış gibi bir şey. Sanki bütün bunlardan, tüm yaşananlardan çok daha hayati, çok daha başat bir şeyler varmış gibi. Sanırım, ben de bu tür duyguların normalden fazla oluşu, beni ideolojik, güncel ya da zamana bağlı meselelerden biraz uzak tutuyor (Ceylan, 2012: 107).

Filmlerinin temel sorununu ve içeriğini de oluşturan bu bakış açısı, filmlerinin biçimine de yansır. Ceylan’a göre, bir konuyu ikna edici kılan, onun ruhumuzda yer etmesine neden olan unsur, yorumlama biçimidir. Her anlatıcı, karşısındakinde belli bir etki yaratmak amacıyla belli bir biçim yaratır (2012: 81). Onun biçimi de, sözü edilen bakış açısının, insanın varoluşunu kozmik bir boyutla ilişkilendirme isteğinin izlerini taşır. Kamerası, onun sözleriyle, yüzeydeki gerçeklik yerine daha derinde olan ve ortaya çıkarılması daha zor olan bu gerçek ile ilgilenir (2012: 79). Ticari sinemanın hızlı ritmini, çabuk değişen kamera ölçeklerini ve açısını ya da büyük kamera hareketlerini kullanmak yerine, bu içerikle uyumlu, oldukça yavaş bir ritimle ilerleyen kurgunun, uzun planların, kameranın ve tekniğinin iyice görünmez kılındığı, kamera hareketlerinin olabildiğince az kullanıldığı bir biçimin tercih edilmesi söz konusudur (2012: 38).

Bütün çerçeve düzenlemeleri de sözü edilen içeriğe uygundur. Bir tarafta insanı çaresiz ve savunmasız kılan doğal ayrıntıları ya da daha çok zaafıları, öbür tarafta ise fiziki çevrenin uçsuz bucaksız ve dokunulmaz görkemi, çerçeve düzenlemelerinin kaçınılmaz unsurlarıdır. Genel ile yakın çekim karşıtlığı da, bu insan ve fiziki çevre karşıtlığını yansıtmak amacıyla kullanılır. Bütün bunlara, bir de, insanın dural gerçekliği karşısındaki çaresizliğinin ve umutsuzluğunun bütün mimiklere ve jestlere sızdığı, abartıdan uzak oyunculuğu da eklemek de yarar var.

Bu biçimin izlerini, ‘Bir Zamanlar Anadolu’da filminde de aynen görmek mümkündür. Ceylan’ın bir söyleşisinde, filmin ilk bölümü ile ilgili söyledikleri, yapılan tespitleri destekler niteliktedir:

Filmin ilk bölümünde, bir bozkırın sonsuz karanlığı içinde devam eden ve sanki hiç bitmeyecekmiş gibi görünen, seyirciyi de bu duyguya ortak eden biraz boğucu bir atmosfer içinde devam eden bir yolculuk yaratmak istedik. Bu nedenle bu bölümü, günümüzün film izleme alışkanlıkları ile kıyaslandığında epey zorlayabilecek bir uzunlukta tuttuk (2012:175).

Aslında genel olarak da filmde egemen olan, sözü edilen bu boğucu atmosferdir. Filmin genelinde egemen olan bu boğucu atmosfer, karanlık sahnelerle ve bu sahnelerde, bu karanlık ve boğucu atmosferi pekiştiren, taşraya ait fiziki çevrenin yıkıntıları ile desteklenir. Bütün bunlar, doğalcı betimleme yöntemi ile birbirinin yerine geçebilecek fiziki çevreye ait ayrıntılara odaklanması ile mümkün hale gelir. Bozkırda, hastanede, Muhtar’ın evi ve evinin avlusunda, bütünün en karamsar ayrıntılarının, insanın değişmez gerçekliğini vurgulamak üzere kullanıldığı söylenebilir. Oyunculuğu, bunlardan ayrı değerlendirmek ise doğru değildir. Hemen bütün oyuncuların, olup bitenleri kabullenmiş ve hiçbir eylemin olup biteni değiştiremeyeceğini hissettiren bir olgunlukla, oldukça az devinerek ve abartıdan uzak oynadığı görülebilir.

Ticari sinemanın anlatı kalıplarının dışında kalan bu biçim, bu sinemanın anlatı kalıplarına alışmış izleyici için, oldukça zorlayıcı ve bu yüzden de devrimci olarak nitelendirilebilir. Özellikle, kültürel açıdan bu tür filmlerle çok da karşılaşmamış Türk izleyicisi söz konusu olduğunda, bu tespit daha da doğru olabilir. Özellikle 1970 sonrası, politikliğin içerikte değil de, bu tür ticari sinema karşıtı biçimsel ayrıntılarda

gizli olduğunu söyleyen film kuramlarının önermeleri, bu açıdan dikkate değerdir. Ceylan sinemasını, ‘Üç Maymun’ filmi özelinde böyle değerlendiren, Angelos Koutsourakis’in Adorno’ya atıfta bulunarak söyledikleri oldukça önemlidir (Koutsourakis, 2012: 181). Ancak, dünya sinemasındaki benzer örnekler düşünüldüğünde, Ceylan’ın bu biçiminin yeni ve özgün olduğunu söylemek çok da doğru değildir. Benzer ideolojik bakış açısını taşıyan, Tarkovski, Bergson ve Antonioni gibi, ticari sinemanın kullandığı anlatı kalıplarının dışında film yapan ikinci sinema yönetmenlerinin filmlerinde de benzer kullanımları görmek mümkündür. Adorno’nun kitle kültürünü tek tipleştiren ve böylelikle kitleyi, sömürüye daha açık hale getiren düşünme biçimini, sürekli yeniden üreten meta üretim sürecinin anlatı kalıpları karşısında biçimsel yenilikleri savunurken bunu, içerikten bağımsız yaptığını söylemek doğru değildir. Ayrıca meta üretim sürecini yeniden üreten tek tipleştirici anlatı kalıplarını ve buna dayalı kitle kültürünü eleştirirken, Adorno’nun kültür yönetimine de dikkat çektiğini görmek gerekir. Adorno, içerikle uyumlu, ondan bağımsız ele alınmaması gereken biçimsel yeniliklerin, kitleye rağmen kitle için yapılması gerektiğini söylemektedir. Dolayısıyla onun, bütün elitist bakış açısına karşı, kitlenin, sözü edilen tektipleştirici anlatı kalıpları çerçevesinde, kültürel araçlar kullanılarak kabul ettirilen düşünme biçiminin dışında düşünmesi gerekliliğini savunur. O zaman, bu tür eserlerin her şeye rağmen kitleyle buluşturulması, o eserleri devrimci kılar. Ceylan’ın amatör oyuncularından vazgeçip, ‘Uzak’ filmiyle başlayarak profesyonel ünlü oyunculara yer verir hale gelmesini, kendisi farklı gerekçeler ileri sürse de, bu niyetle okumak mümkündür. ‘Bir Zamanlar Anadolu’da filminde de neredeyse tamamen profesyonel bir kadroyla çalışıldığı görülür. Özellikle, güncel komedi filmlerinin yaratıcısı ve oyuncusu Yılmaz Erdoğan gibi bir oyuncuya, filmde önde gelen rollerden birinin verilmesiyle, belki de filmin ilk bölümünün uzun süren boğucu atmosferi karşısında kitlenin, sinemayı terk etmesi engellenmek istenmektedir. Ayrıca, bir cinayet soruşturmasının, filmin sözü edilen asıl temasına fon olarak kullanılmasını, bu temanın boğucu etkisi karşısında izleyicilerin ilgisini çekebilmenin, birinci sinemaya özgü yollarından biri olarak da görmek mümkündür.

Ancak yönetmenin, filmlerini, festivaller ve festivaller aracılığıyla daha çok kentli seçkinlere, entelektüel eleştirmenlere ve pazarlamacılara sunuyor olması, filmleri biçimsel de olsa devrimci olmaktan uzaklaştırır. Festivaller eliyle filmlerin kitleden

uzaklaştırılması, Adorno'nun söylediği anlamda kitlenin dönüşmesinin önünde büyük bir engeldir. Festivallerin meta üretim süreci ile karmaşık ilişkisi ve onun başka bir üretim, dağıtım ve tüketim bandı haline gelmesi ise, filmlerin söylenilen dönüştürücü etkiden giderek daha uzaklaşması anlamına gelir. Aslında, filmlerin içeriği ile uyumlu olduğu için bu, anlaşılabilir de bir tercihtir. Çünkü 'Bir Zamanlar Anadolu'da filminin içeriğinde olduğu gibi filmlerin genel içeriği, insanın değişmez kaderi karşısındaki çaresizliğidir. Öyle ki Ceylan'ın 'Uzak' filminin dağıtımı ile ilgili söyledikleri göz önünde tutulduğunda, bu içeriğin etkisi ve sözü biçimin devrimci olarak nitelenen etkisinin kısıtlılığı açık bir biçimde görülebilir:

Bir yanlışlığı düzeltmek istiyorum. Bu filmin sadece beş kopyayla dağıtıma girmesi sanki dağıtımcıların suçuymuş gibi bir tablo çiziliyor. Oysa bu bizim seçimimiz. On beş kopyayı kabul etmiyorlar diye bir durum yok. Beş kopyayı ben tercih ettim, çünkü beş kopyayı tahmin ettiğim seyirci sayısı üzerinden düşündüğümde daha optimum buluyorum. Çünkü o kopyaların parasını seyirci veriyor. Dolayısıyla, onun belirli bir kâr-zarar saptamasını yapıp kendin saptıyorsun kaç kopya gireceğini, dağıtımcının bir suçu yok. Yoksa dağıtımcı, daha fazla kopyayla girmeyi tercih eder, bunu önerdi de (Ceylan, 2012: 79).

Politik olarak dönüştürücü etkisi düşünüldüğünde, bir tek izleyici bile olsa, bazen para kaybetmek tercih edilebilir. Ancak Ceylan'ın bu dönüştürücü etkiye inanmadığı, filmlerinin ve bu filmin içeriği değerlendirildiğinde kolayca görülebilir. Ayrıca, hem söylenenler hem söylenildiği gibi benzer içerik ve biçimle yapılan filmler hem de festivallerin sözü edilen yapısı dikkate alındığında, bu biçimin büyük oranda özgünlüğünü yitirdiği ve ticari sinemanın anlatı kalıpları gibi tanımlanabilir ve tahmin edilebilir hale geldiği, dikkatli bir festival izleyicinin gözünden kaçmayacaktır. Melankolik sızlanmalarını giderici ve vicdan azaplarını dindirici aşkın gücü nedeniyle bu tür filmleri önemseyen kentli festival seçkinleri (özellikle yurt dışında) için, böyle bir filmin Türkiye'de yapılabilmiş olması, onu ilgi çekici kılabilir. Dolayısıyla, Ceylan filmlerine ve bu filme verilen değere, gerçekçi bir kuşkuyla bir de böyle bakmak yararlı olabilir.

- Filmin politik bağlanımı ve bu bağlanımın eleştirisi

Wayne, her filmin politik olduğunu söylerken dikkat çektiği nokta, tıpkı Said'in söylediği gibi ne sanatta ne de eleştiride artık politikadan bağımsız bir alanın olabileceğidir. Dolayısıyla, bu önermeden hareketle Ceylan'ın bu filmini de politik olarak nitelemek mümkündür. Bunun, yönetmenin yaşantısı ile ilişkili ideolojisi, filmin üretim koşulları, filmin öyküsünde tipiklik ve bütünlük ve son olarak da yönetmenin öyküyü işleme biçimi ve filmin biçemi, gibi başlıklardan hareketle sırayla değerlendirilmesi uygun bir başlangıç olabilir.

Yönetmenin yaşantısı gereği, insana ait bütün sorunları, onun değişmez kaderi ile ilişkilendirmeye meyilli olduğu söylenebilir. Bu açıdan, bu filmi de varlık felsefesinin yönetmeni etkileyen bu temel önermesinden bağımsız ele almak çok da mümkün değildir. Yönetmen, güncel sorunları, bu sorunların yaşandığı toplumsal çevre ile ilişkili olarak verse de sonunda insanı nesnel zamandan kopararak, içsel dünyası ve kendi zamanı ile baş başa bırakmayı tercih etmektedir. Bu bakış açısı, güncel sorunların çözümü için herhangi bir politik eylemin işe yaramayacağı ön kabulünü de içinde taşır. Dolayısıyla, insanın sınırlı olanakları ile yapabilecekleri, sadece içsel olarak olan biteni kavramaktan ibarettir. Bu bakış açısı da ideolojik olarak, yanlış/sahte bilinç olarak tanımlanabilecek meta üretim sürecinin düşünme biçimine özgüdür.

Filmin üretim koşulları, yönetmenin, zamanla ve festivaller aracılığıyla değişen bakış açısının izlerini taşır. Oldukça profesyonel bir ekiple ve oyuncu kadrosuyla çalışılan bu filmi, meta üretim sürecinin ayrı bir bandı haline gelen festivallerin üretim, dağıtım ve gösterim mekanizmasından bağımsız ele almak mümkün değildir. Kitle yerine, daha çok kentli seçkinlere, bu seçkinleri besleyen ve bu seçkinlerden beslenen sözde entelektüel eleştirmenlere ve pazarlamacılara sunulan bir filmin, hem içerik hem de biçim açısından politik olabileceğini söylemek; özellikle bunu Adorno'ya atıfta bulunarak yapmak, tam anlamıyla ancak aşırı bir yorum olarak görülebilir. Çünkü bir filmi hem içerik hem de biçim açısından politik ve devrimci kılabilmek, onu kültür endüstrisinin ve yönetiminin zorlamalarının dışında tutabilmekle mümkün olabilir.

Filmin öyküsü ise filmin bütünü düşünüldüğünde, bir zamanlar Anadolu'da yaşananların küçük bir evrenini yansıtmaya şansı, yönetmenin ideolojik çelişkileri

nedeniyle yitirir. Film, öncelikle, tek bir sahneye sınırlı olmakla birlikte bütünü ya da filmin genelinde bütünün bir parçasını, Anadolu'da egemen bürokratik ilişkileri ve bu ilişkiler üzerinden darbeler eliyle yolu açılan vahşi kapitalist düzenin yabancılaştırıcı, örgensel olmayan ve sınıfsal koşullarını yansıtmayı becerir. Ancak yönetmenin, bu sınırlı ama somut gerçeklikle ilişkili öyküyü, bir cinayet soruşturmasını ona fon yaparak, varlık felsefesinin önermelerine feda ettiği görülür. Bütün çıplaklığı ile kavranan gerçeklik, aşkın gerçekliğe, insanın dural değişmez gerçekliğine terk edilir. İnsan kaderinin değiştirilemezliği, dünyanın kayıtsızlığı ve çaresizlik, filmin sonuna kadar işlenir. Öykü, bu çaresizliği duyumsamış yönetmenin, yaşananlar karşısındaki kayıtsızlığın suçluluk duygusunu, bir karakteri aracılığıyla, onun eylemiyle gidermeye çalışması ile bitse de bu bitiş, film boyunca hiçbir şeyin değiştirilemeyeceğini hissettiren boğucu etkinin giderilmesine engel değildir.

Filmin biçemi de baştan sona, öyküdeki karamsar dünyanın boğucu etkisini hissettirir. Ancak Anadolu'nun üretim ilişkileri düşünüldüğünce bu boğucu etkinin, gerçeklere değil; daha çok yönetmenin ideolojik bakış açısının zorlamalarına dayandığı söylenebilir. Dolayısıyla bu zorlamalar, öykü kadar kendini biçimde de hissettirir. Öncelikle, bu boğucu etkinin yaratılmasında kullanılan ve ticari sinemanın anlatı kalıplarının dışında kalan film tekniklerinin, daha önce de değişik yönetmenler tarafından kullanılmış olması, bu biçimin yeni ve özgün olmasının önünde büyük bir engeldir. Ayrıca filmin içeriği ile bu içeriğe uygun biçimin, politik ve devrimci olabilmesi için yönetmenin duyduğu iç sıkıntısı, bu sıkıntı aşkın gerçeklikle giderilmek istense de, festivalin kentli seçkinlerine, sözde entelektüel eleştirmenlerine ya da pazarlamacılarına değil kitleye, özellikle içinden çıktığı topluma yönelik olması gerekir. Çünkü bu sıkıntı, aşkın gerçeklik içinde eritilmeden önce, yönetmenin içinde yaşadığı ya da gözlemlediği toplumsal çevre ile ilişkilidir. Dolayısıyla, öncelikle bu topluma yönelik olması gerekir ki içeriği ve biçemi ile bir film, kültür endüstrisinin ve yönetiminin, meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda kitlede oluşturduğu düşünce biçiminin alışkanlıklarını kırabilsin. Böyle olmadığı sürece, bir filmin politik olarak etkili olabileceğini söylemek neredeyse mümkün değildir. Ayrıca, hem içerik hem de biçim açısından filmin söyledikleri, kitleyi sınıfsal olarak bilinçlendirmeye, birleşmeye ya da politik eyleme değil, karamsarlığa, umutsuzluğa ve kaderciliğe yöneltir. Bu da meta üretim sürecinin egemen düşünme biçiminin ya da ideolojisinin,

yeniden üretilmesi anlamına gelir ki, buna inanan bir yönetmenin de filmiyle sahte/yanlış bilincin içinden konuştuğunu söylemek gerekir. Bu durumun karşısında Paul Eluard'ın 'Asıl Adalet' şiirinin dizelerini hatırlamamak mümkün değildir. Sahte/yanlış bilincin yönelttiği karamsarlığa karşı, gerçeğin bütününe bakıldığında onun umuda yönelik yüzünü hissettiren bir şiir:

İnsanlarda tek sıcak kanun
Üzümden şarap yapmaları
Kömürden ateş yapmaları
Öpücüklerden insan yapmalarıdır

İnsanlarda tek zorlu kanun
Savaşlara yoksulluğa karşı
Kendilerini ayakta tutmaları
Ölüme karşı yaşamalarıdır

İnsanlarda tek güzel kanun
Suyu ılık yapmaları
Düşü gerçek yapmaları
Düşmanı kardeş yapmalarıdır
Hep var olan kanunlardır bunlar
Bir çocukcağızın ta yüreğinde başlar
Yayılr genişler uzar gider
Ta akla kadar (Eluard, 1992: 125).

Çev. A. Bezirci

4.2.2. Neşeli Hayat⁹⁸

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan
Yapımcı: Necati Akpınar, BKM.
Senaryo: Yılmaz Erdoğan
Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak
Genel Sanat Yönetmeni: Yılmaz Erdoğan

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan (Rıza Şenyurt),
Büşra Pekin (Ayla Şenyurt)
Ersin Korkut (Yusuf Lokman Bal)
Erdal Tosun (Sırrı)
Rıza Akın (Ahmet Bal)
Sinan Bengier (Duran Abi)
Cezmi Baskın (Ali Usta)
Ayberk Attilla (Av. Hüsnü Çetin)
Fatma Murat (Meryem)
Caner Alkaya (Kahveci Köksal)
Tonguç Oksal (Tonguç)
Murat Eken (Promosyon Şirketinin Sorumlusu)

Süre: 108 dakika
Tarih: 2009

Yılmaz Erdoğan, kendisiyle yapılan bir söyleşide filme, adını, çekimler sırasında rastladığı Ömer Hayyam'ın, şu dörtlüğünden esinlenerek verdiğini söylüyor (yilmaz-erdogan.net, 8 Eylül 2012):

Yarım somunun var mı,
bir de küçücük evin,
kimsenin kulu kölesi değil misin,
en neşeli hayat senin

⁹⁸ Filmle ilgili yazılan eleştiri yazıları için bkz:

[http://gundem.milliyet.com.tr/yilin-adami--riza/can-
dundar/guncel/gundemyazardetay/01.01.2010/1180682/default.htm](http://gundem.milliyet.com.tr/yilin-adami--riza/can-
dundar/guncel/gundemyazardetay/01.01.2010/1180682/default.htm);
<http://www.tersninja.com/varoslu-rizanin-zoraki-noel-baba-acilimi-neseli-hayat>;
[http://www.tersninja.com/sinema-yazarlari-yilmaz-erdoganin-son-filmi-neseli-hayat-hakkinda-ne-
dusunuyorlar](http://www.tersninja.com/sinema-yazarlari-yilmaz-erdoganin-son-filmi-neseli-hayat-hakkinda-ne-
dusunuyorlar);
http://aksam.medyator.com/2009/12/22/yazar/15653/oray_egin/kapitalizm_yilmaz_in_ask_hikayesi.htm
l

- Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi

Ünlü Avusturalyalı oyuncu Russell Crowe'un, yetmiş üçüncüsü düzenlenen Oscar Töreni'nde (2000), yönetmenliğini Ridley Scott'un yaptığı 'Gladyatör' ("Gladiator"-2000) filmiyle aldığı en iyi oyuncu ödülü sonrası yaptığı konuşmanın, üçüncü dünya ülkelerinde ya da birinci dünyanın, üçüncü dünyayı andıran gettolarında yaşayan insanların zihinlerinde, Amerikan rüyasının hâlâ canlılığını koruduğunu göstermesi açısından oldukça etkileyici olduğunu kabul etmek gerekir. Crowe, konuşmasına böyle bir başarının Sidney, Newcastle, Auckland gibi şehirlerde ya da bu şehirlere benzer herhangi bir yerin gettolarında yetişmiş biri olarak, gerçekleşmesi imkânsız görünen bir hayal olduğunu söyleyerek başlar. Ancak, bu sözlerin hemen ardından bunun tamamen insanın çocukluğunda kurduğu hayaller ile ilgili olduğuna ve istenirse başarılabileceğine de dikkat çeker (collections.oscars, 10 Eylül 2012). Böylece, bir anlamda konuşmasını, Amerikan rüyasının yaratıcılarına, kendini oraya taşıyan kâşiflerine göz kırparak bitirmiş olur.

Amerikan rüyası denen şey, aslında meta üretim sürecini ve burjuva ideolojisini sürekli yeniden üreten ideallerdir. Ve şimdiye kadar bu rüyanın ya da ideallerin, 'meritokrasi'⁹⁹'nin ya da egemenliğini sürekli yeniden üretebilmek ve bu nedenle kitlelerin rızasını kazanabilmek adına burjuvazinin etkili bir silahı olduğunu gösteren yüzlerce örnek vermek mümkündür. Bunu görmek için, yaşamın kendisini bırakıp bu konuşmadan neredeyse altmış yıl önce Lukacs'ın, Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza' romanı üzerine yazdıklarına şöyle bir göz gezdirmek bile yeterli olabilir. Lukacs, bu yazısında kısaca, romanın on dokuzuncu yüzyılda henüz egemenliğini sağlamlaştırmış burjuvazinin iktidarının ve iktidarını sürdürebilmek için ortaya attığı ideallerinin sıradan insanın üzerinde yarattığı yıkımın fotoğrafını bütün çıplaklığı ile çektiğini söyler. Kuramcıya göre, Dostoyevski'nin bu romanda yaptığı, Raskalnikov'u sıradan herkesin Napolyon gibi yükselebileceğini söyleyen burjuva ideallerinin bir deneyi haline getirmektir. Ortaya çıkan sonuç, burjuvazinin idealleri ile çelişir (Lukacs, 2001: 212-216). Yirminci yüzyıl boyunca sıradan insanın yıkımına neden olmuş, burjuvazinin idealleri ile çelişen çok daha fazla; hatta belki de binlerce örnek gösterilebilir. Ancak

⁹⁹ Meritokrasi, "kişilerin yetenek ve bireysel üstünlüğüne dayanan yönetim biçimi (tdkterim.gov.tr, 1 Ekim 2012)".

burjuvazinin ideolojisine ya da ‘meritokrasi’ye göre bu çelişkili durumun suçlusu yine, önüne çıkan ve herkese eşit bir şekilde sunulan fırsatları değerlendirme becerisini gösteremeyen sıradan insandır. Crowe gibi insanların yaşam öykülerine bakınca, başarabilmenin mümkün olduğuna ve hatta başaramamanın, insanın kendi beceriksizliği ile ilgili olduğuna inanası da gelebilir.

Yılmaz Erdoğan’ın yaşam öyküsü de, bunlardan sadece biridir. 1967 yılında Hakkari’de doğan ve nüfusa, doğumundan bir yıl sonra yazdırılan yönetmenin, erken çocukluğu burada geçer. Babası öğretmen olan Erdoğan, ailenin üç erkek çocuğundan biridir. Ancak aile Hakkari’nin ileri gelen aşiretlerinden birine mensuptur ve oldukça da kalabalıktır (Kızılkaya, 2001: 21, 47- 65). Hakkari’de geçen erken çocukluk döneminin ardından, okumak için Ankara’ya gelinir. Kendi sözleriyle akrabalarının yanına taşınılır ve ilk, orta ve lise eğitimi yılları burada, Aydınlıkevler semtinde, babaannenin veliliği altında geçer. Liseyi bitirdikten sonra babası ile birlikte, İTÜ inşaat mühendisliği bölümünde okuması kararını alırlar ve yine kendi sözleriyle, “1985 yılının Eylül ayında İstanbul’a, tıpkı ileride meşhur olacak herkes gibi Haydarpaşa Garı’nın merdivenlerinden girilir (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012)”. Erdoğan, Eminönü’ne geçmek için bindikleri vapurdan gördüğü İstanbul’a o anda âşık olduğunu da söyler (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012). Belki de o an, aynı zamanda, bilinen rüya gerçekleşmeye başlar. Belki de çoktan başlamıştır bu rüya; çünkü Erdoğan’ın, İstanbul’da yaklaşık yedi yıl kadar aynı evi paylaştığı yakın arkadaşı, Muhsin Kızılkaya’nın yazdığı ‘Yılmaz’ adlı kitapta, ilk İstanbul yolculuğuna Ankara Otogarı’ndan bindiği otobüsle başladığı ve yolculuğunun Harem Otogarı’nda bittiği yazılıdır (Kızılkaya, 2001: 67, 134). Dolayısıyla da Boğazi, canlı canlı ilk kez buradan görür. Erdoğan’ın özgeçmişinde söylediği ise bilinen bir Türk filminin zihinlere kazınmış bir sahnesinin tekrarlanmasından ibarettir. Ya da taşı toprağı altın İstanbul’a, zengin ya da kendi sözleriyle başarılı olmak, doğduğu toprakların kendine biçtiği gömleği üstünden çıkarabilmek için gelmiş, sıradan bir insanın umudunun ya da hayalinin bir yansımasıdır:

Güne erken başlayan işçi semtlerinden geçerek, trafik sıkışıklığından otobüs hız keserek Harem Otogarı’na girdi. Önünde Boğaz vardı şimdi masmavi sularıyla. Dikkatini çeken ilk şey, kentin göklerine mızrak başı gibi

yükselmiş minareler... Karşı kıyıları pus içindeydi. Rutubet vardı İstanbul'da; yapış yapış. İyi bellemişti gideceği yeri, 'karşıya' gidecekti. Fakat 'karşı' neresiydi. Bineceği vapur, onu hangi karşıdan, hangi karşıya götürecekti? Yeşilçam filmlerinde gördüğü, o meşhur Haydarpaşa merdivenleri... Şimdilik İstanbul onun için bu merdivenlerden öte bir şey değildi. İstanbul'u buradan tanımıştı. Gördüğü hemen hemen bütün filmlerde kahraman, buradan giriş yapıyordu İstanbul'a; kimisinin omzunda sazı, kimisinin elinde çıkını, kimisinin sırtında denkleri... Buradan giriyorlardı İstanbul'a ve filmin yirminci dakikasından itibaren meşhur oluyorlardı. Ve buradan giren hemen hemen bütün kahramanlar, 'sıkı dur İstanbul, ben geliyorum' diye seslenirdi İstanbul'a (Kızılkaya, 2001: 134).

İstanbul'a öyle ya da böyle gelir, üniversite okumak için. Ancak üniversite eğitimi planlandığı gibi gitmez. Zamanının çoğu, kantindeki devrimci eylemlerin hemen tümüne katılmakla geçer tıpkı lise yıllarında olduğu gibi, solcu düşler vardır zihninde ve bu yüzden de derslere girmez. Tam da bu sırada, nedenini bir türlü anlayamadığı bir girişimle, tiyatro faaliyetlerine de başlar. Herhangi bir tiyatro bilgisine sahip olmasa da, 'YÖK'ümüz Bir Günü' adlı oyunu yazar. Bir de kantinde, devrimci eylemlerle geçen kısa üniversite yaşamı süresince, arkadaşlarıncı oldukça komik bir adam olduğu keşfedilir. Ve bu keşfin motivesiyle de Ferhan Şensoy'un 'Nöbetçi Tiyatro' topluluğunun sınavlarına girer. Sınavlarda başarısız olur; fakat değişik isimler aracılığıyla Şensoy'a ulaşır ve neredeyse İTÜ'de geçirdiği zaman kadar bir zamanı burada tiyatro öğrenerek geçirir. Cevat Kudret'in öyküsü, ekipçe oyunlaştırılır. Bu oyuna yazdığı skeçlerin, izleyiciyi çok güldürdüğünü söyler (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012).

Buradaki eğitimi de kısa sürer ve 'Nöbetçi Tiyatro'dan arkadaşlarıyla 1988 yılında, 'Güldüşündürü Tiyatro'sunu kurarlar. Bu tiyatro için yazdığı, 'Kanuni Sultan Süleyman' ve 'Rambo' oyunları, Ortaköy Sanat Merkezi ve Baro Han'da Dostlar Tiyatrosu'nda on üç kez oynanır. Oyunlara gelenler çok gelse de, izleyici sayısı çok azdır. Erdoğan, tiyatroya para yetiştiremeyince iş aramaya başlar ve yetenekli mizah yazarları arayan Levent Kırca'nın Hodri Meydan Ajans'ına başvurur. Burası da onun için iyi bir okul olur. Burada oynanan, Aziz Nesin'in 'Toros Canavarı' ve Oktay

Arayıcı'nın 'Nafile Dünya' adlı oyunlarında oyuncu olarak görev alır ve böylece tiyatrodan ilk parasını da kazanmış olur. Ardından bir televizyon programı olan 'Olacak O Kadar'da yazar olarak çalışır ve burada yazdıklarıyla çok beğenilir. Bu başarı öyküsüne, bir de Muzaffer Abayhan ve Levent Kırca ile birlikte yazdıkları 'Gereği Düşünüldü' müzikali eklenir. Müzikalin provaları sırasında, bu okuldan da ayrılır. O yaz, İzmir Fuar Açık Hava Tiyatrosu'na girer. Burada, arkadaşları ile birlikte yazdıkları 'Muhsin ve Met-Üst' oyunu, oldukça ilgi ile karşılaşılır ve oyun yazarlarına, 'İsmet Küntay En İyi Oyun Yazarı' ödülü verilir (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012).

Kendi sözleri ile İzmir'deki en önemli olay, bu oyun değildir. Burada daha sonraki yıllarda hep birlikte çalışacağı ve çok iyi dost olacağı isim, Necati Akpınar ile tanışır. Önce, birlikte Yasemin Yalçın Tiyatrosu'nda çalışılır. Yasemin Yalçın'ın isteği üzerine 'Kadınlık Bizde Kalsın' adlı kabareyi yazar ve bir süre sonra da oyuna, oyuncu olarak katılır. Oyunla birlikte Anadolu ve Avrupa turnelerine gider. Yalçın Tiyatrosu'ndaki serüven de kısa sürer (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012).

Necati Akpınar ile birlikte 1994'te 'Beşiktaş Kültür Merkezi'ni kurarlar. İlk oyunları ise beş yüz beş kez oynanan, 'Otogargara'dır. Ardından, Necati Akpınar ve Demet Akbağ ile birlikte 'Fahriye Abla' filminin paradosu olarak adlandırdıkları 'Ne Şirin Komşumuzdun Sen Lütfiye Abla' oyununu yazar ve oynarlar. Ve televizyon programı olarak izleyicilerin karşısı çıkan 'Bir Demet Tiyatro' adlı oyunda, oynadığı 'Mükremin Çıtır' karakteri ile ünlü olur. Bu ününü, ilerleyen günlerde 'Cebimde Kelimeler' adlı tek kişilik oyunu ile de taçlandırır. Şöhret basamakları yavaş yavaş çıkılırken, tiyatro da aynı şekilde devam eder. O sıra askerliğini de yapar ve askerliği sırasında, önemli bir ödül olan 'Cevat Fehmi Başkut Ödülü'nü alacağı, 'Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?' oyununu yazar. Ödülün yankısı sürerken kendi sözleriyle, bir anda aklına inanç konusu gelir ve Şeyh Hilmi Duran Efendi'nin başından geçen olayları anlattığı, 'Bana Bir Şeyhler Oluyor' oyununu kaleme alır. Askerdeyken Aktüel Dergisi'ne yazdığı diyaloglar, 'Haybeden Gerçeküstü Konuşmalar' kitabına, sonra da bu kitap, 'Haybeden Gerçeküstü Aşk' oyununa dönüşür ve oyun üç sezon oynanır (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012).

Bu arada 2000’li yıllar, Erdoğan’ın sinemaya da el attığı yıllardır. BKM’nin yapımcılığında tiyatro oyunlarının yanı sıra, filmler de ardı ardına gelir. İlk filmi, ‘Vizontele’nin (2001) senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenir. Başrolünü de üstlendiği bu film, o yıllarda en çok izlenen Türk filmi unvanını kazanır. Ardından 2004 yılında ‘Vizontele Tuuba’ çekilir ve Erdoğan, bu filmde de aynı görevleri üstlenir. Yine yapımcı BKM’dir. 2005 yılında yine senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği ve başrolde oynadığı ‘Organize İşler’ adlı filmi çeker. 2009 yılına gelindiğinde ise senaryosunu, uzun süre Amerika’da senaristlik kursuna giderek yazdığı filmi ‘Neşeli Hayat’ı yönetir. Başrolde yine kendisi vardır. Ayrıca, bu yıllarda kurulan hem tiyatro gösterisi hem de televizyon programı olarak hazırlanan ‘BKM Mutfak Çok Güzel Hareketler Bunlar’ ekibinin oyuncularını da, bu filmde ona eşlik eder. BKM’nin bir tiyatro okulu olarak işlevlerinden biri de, bu tür oyunculara okul olmaktır ve Erdoğan, bu oyunculara filminde de yer verir (biyografi.info, 8 Eylül 2012).

Erdoğan’ın bir başka meziyeti ise şiidir. “Başka hiçbir çare kalmamışsa, hiçbir şekil şifa olmuyorsa o zaman şiir yazılır (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012)” diyerek, şiirler yazan ve bunları kitaplaştıran yönetmen, senarist, oyuncu ve şair için 2000’li yıllara gelindiğinde, “‘şiir, 'tüketilen' -ki iyisi tüketilmekle tükenmez- bir şey değil de sanki artık çoktan unutulmuş bir yaz aşkıydı artık. Ortalıkta görünmeyen ama bahsi geçince kıymeti hatırlanan eski bir artist gibi... (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012)”. Ancak o zamana kadar ‘Kayıp Kentin Yakışıklısı’, ‘Anladım’ adlı iki şiir kitabını çoktan çıkarmıştır. Ayrıca bunlara ek olarak, ‘Hüzünbaz Sevişmeler’ adlı öykü kitabıyla, kendini kültür ortamına öykücü olarak da not ettirir (biyografi.info, 8 Eylül 2012). Ve son olarak da 2009 yılında ‘Sahiller Düş Düşler Sahi’ şiir kitabının basımına karar verildiğini duyurur (tr-tr.facebook.com, 8 Eylül 2012).

Görüldüğü gibi Erdoğan’ın yaşam öyküsü, fırsatların doğru bir şekilde değerlendirildiğinde, nasıl başarıya dönüştüğünü; ‘meritokrasi’nin gerekliliklerinin gereği gibi yapıldığında, insanın yaşam tarafından ne olursa olsun nasıl ödüllendirildiğini gösteren bir ibret öyküsüdür. Ve bu öyküye, dışarıdan birinin inanmaması belki mümkündür; ancak bu öyküye, onun mimarı ve içeriden biri olarak Erdoğan’ın inanmamasını beklemek çok da doğru değildir. Özellikle BKM’nin bugün geldiği nokta düşünüldüğünde, Erdoğan’ın yaşam öyküsünün, sonu benzer mi bilinmez

ama ‘Yurttaş Kane’ özelinde, bütün Amerikan rüyasını ya da burjuva ideallerini temsil ettiğini söylemek, hiç de abartılı olmayacaktır. BKM’nin kurumsal tanıtım yazısı okunduğunda ve internet sitesi incelendiğinde, İstanbul’da gerçekleştirilen hemen bütün kültür, sanat, sinema, televizyon ve reklam işlerinde yer alan bir kurum olarak, nasıl büyüdüğü görülebilir:

11 Kasım 1994’te Yılmaz Erdoğan ve Necati Akpınar tarafından kurulan BKM, bu yıl, 17. Yaşına giriyor. BKM, filmleriyle sinema sektörüne 25 milyon seyirci armağan ederken, Türkiye’nin en çok bilet satan tiyatrosu ve organizasyon şirketi oldu. Yepyeni TV, sinema ve organizasyon projelerinin yanı sıra, ses getiren reklâmlarıyla da markalarla uzun süreli işbirlikleri kuran, dijital platformlarda milyonlarca kişi tarafından takip edilen BKM, Yılmaz Erdoğan ustalığındaki atölyesinde onlarca gence eğitim veriyor (bkmonline.net, 11 Eylül 2012).

Bu büyüklüğün içinde, buna olanak tanıyan sisteme inanmamak mümkün değildir. Dolayısıyla Erdoğan’ın meta üretim sürecine, onun bütün çelişkilerine rağmen -ki bu çelişkilerin kendi içinde onarılabileceğini de düşünerek- inanmasını da olağan karşılamak gerekir. Bir anlamda, çoğu birinci sinema yönetmeninin liberal düşüncelerini içeren bir inançtır bu ve burjuva ideolojisini her şeye rağmen bir kurtarıcı olarak görür:

Çok para kazanması, kazandığı paralarla pahalı ciplere binmesi, yaşamak için yeni kentlilerin yarattığı ‘steril siteleri’ seçmesi, şiir kitaplarını tüketen, onun dizelerini cep telefonları aracılığıyla sevgililerine aşk mesajı olarak gönderen yeni şehirli gençlere olağan şeyler olarak geliyordu. Bu hayat biçimi ve Televolelere malzeme oluşundan tutun da, arada ‘ben bir solcu değilim’ yollu demeçleri, zamanında benzer hayatı paylaştığı, aynı kulvarda yüzdüğü, aynı inançlar uğruna tehlikelere atıldığı ‘solculara’ biraz tuhaf gelse de, Cumartesi Anneleri’ne para bağışlaması, Manisalı gençler davasına katılması, düşünce özgürlüğü konusunda takındığı tavrı, Kürtlüğünü her fırsatta dillendirmesi, ülke meseleleri karşısındaki demokrat

duruşu, onu o insanların gözünde de ‘saygın’ bir konuma yükseltiyordu (Kızılkaya, 2001: 32).

İnsancıl bütün demeç ve eylemlere rağmen, Lukacs’ın söylediği gibi yanlış/sahte bilinç nedeniyle, meta üretim sürecinin çelişkileri hâlâ devam etmektedir. Bu süreçte, serbest piyasanın koşulları işler ve ister istemez, bu koşulların gerekliliklerini yerine getirebilen önceliklilerin ya da daha eşit olanların çok daha şanslı olduğu söylenebilir. Bu gerçekliğe rağmen, sıradan insanlara, ne kadar iyi niyetli olunursa olunsun kırk yılda bir görebilecekleri tiyatro oyunları ya da filmler yoluyla, bireysel öyküler üzerinden, başarabilmenin kutsallığını ve kazançlarını anlatmak; onları zaman zaman ağlatıp zaman zaman da güldürerek kandırmak ve bu öykülere öykünmeleri istenerek, yaşamlarına kaldıkları yerden örgütsüz bir şekilde, sömürülerek ve çaresizce devam etmelerini salık vermektir. Bunun karşısında, Ömer Hayyam’ın karşılaşılan dörtlüğü oldukça anlamlıdır. Örgütsüz ve sınıf bilincinden mahrum kalmış kitlenin, meta üretim sürecinin içine sokuşturulmuş bir nesne gibi kaderine boyun eğmesinden başka da çare yok gibidir. Hiç olmazsa, başkasına boyun eğmediğini düşleyerek, yaşadıklarını sömürünün değil de kaderinin bir zorunluluğu olarak görüp, neşeli olmayı ve kalmayı deneyebilir. Bugünün kişisel gelişim kitaplarının hemen hepsi de bu ideolojinin şarkısını söylemiyor mu?

Yarım somunun var mı,
bir de küçücük evin,
kimsenin kulu kölesi değil misin,
en neşeli hayat senin

- Filmin üretildiği üretim koşulları ve üretilme biçimi

Bir filmin yüksek bütçeli olması ve birinci sinemanın bilinen üretim sürecine özgü bir süreç içerisinde üretilmesi o filmi, kuşkusuz, daha az politik ya da değerli yapacak değil. Eğer böyle olsaydı, birçok birinci sinema örneği film ya da birinci sinemanın yapım ve dağıtım olanaklarını kullanan ikinci sinema örneği film, bugün sinema tarihinin en etkili filmleri arasında gösterilemezdi. Ancak çoğu zaman filmin yüksek maliyetlerini karşılayabilmesinin ve tabii ki eğer amaçlanıyorsa, filminden şu veya bu gerekçe ile para kazanabilmenin, birinci sinemanın üretim sürecinde yer almayı

gerektirdiği de bir gerçektir. Öncelikle bir filmin yapım sürecinin ve tabii ki sonrasında çok fazla sayıda kopyayla dağıtımına girebilmesinin yüksek maliyetlerinin karşılanabilmesi, çoğu zaman yönetmenleri zorlayabilmektedir. Çünkü bu maliyetlerin karşılanabilmesi, harcanan paradan daha fazlasının kazanılabilmesine bağlıdır ki bu da, hiçbir belirsizliğe yol açmayan, izleyicinin alışık olduğu anlatı kalıplarının kullanılmasını gerektirir. Bu da birinci sinema için klasik anlatının, meta üretim sürecini yeniden üreten kalıplarını kullanmak ve nitelikli ya da değil, filmde bütün meseleyi bireysel öyküler üzerinden anlatmak anlamına gelir. Kendisine şu veya bu nedenle öykünülen kahramanlar yaratarak, izleyicinin sinema salonundan arınmış ve rahatlamış bir şekilde çıkmasını ve hayatına kaldığı yerden devam etmesini sağladığı için bu anlatı, çoğu zaman meta üretim sürecini yeniden üreten ideolojik bir mekanizma olarak da işlev görür.

Kuşkusuz, bu anlatı kalıplarına başvurarak oldukça politik ve nitelikli filmler yapan yönetmenler de yok değildir. Bazı kısıtlılıklara sahip olsa da geçmişte ya da bugün, alegorik anlatımın özellikleri kullanılarak, burjuva ideolojisinin zorlamaları aşılabilmektedir. Ancak sinema tarihi, daha çok, sözü edilen ideolojinin ideallerine inanan ve onun gereklilikleri doğrultusunda hareket eden yönetmenler ve filmlerle doludur. Bu yüzden genellikle, birinci sinemanın üretim sürecinden geçen filmler, sözü edilen eleştiriler ile karşı karşıya kalır.

Bütün bunlara rağmen, yine de temkinli olmakta yarar vardır. Peşin bir hükümle aynı süreçten geçen filmlere, benzer eleştiriler yöneltmeden önce yapılması gereken, o filmleri, kendi koşulları içerisinde yeniden, dikkatle incelemektir. Çünkü söylenildiği gibi filmler, içerik ve biçemleriyle, yetenekli yönetmenlerin elinde her tür zorlamayı aşabilmektedir. ‘Neşeli Hayat’a gelince, onun öncelikle BKM yapımı bir film olduğunu söylemek gerekir. BKM, kendi internet sitesinden duyurduğu gibi kuruluş yılından bugüne, birçok filmin yapımını gerçekleştirmiş büyük bir şirkettir. Erdoğan’ın ‘Vizontele’, ‘Vizontele Tuuba’ ve ‘Organize İşler’ gibi öbür filmlerinin de yapımcılığını üstlenmesinin yanı sıra, Cem Yılmaz’ın ‘G.O.R.A’, ‘Hokkabaz’ ve Ata Demirer’in ‘Eyyvah Eyvah’ filmlerinin de yapımcısıdır. Bu filmlerin çoğu, Türkiye’de en çok izlenen yerli yapım olma başarısını göstermiştir. Örneğin, ‘Vizontele’nin toplam seyirci sayısı 3.308.097, ‘Vizontele Tuuba’nın 2.591.216 kişidir (film.com, 13 Eylül 2012).

‘Organize İşler’in (228 kopya) 2.618.244, ‘G.O.R.A’nın 4.001.71, ‘Hokkabaz’ın (2006/225 kopya) 1.710.212; ‘Eyyvah Eyvah’ın (2010/256 kopya) 2.459.815 ve ‘Eyyvah Eyvah 2’nin de (2011/355 kopya) 3.947.988 kişidir. ‘Neşeli Hayat’ filmini de seyirci sayısı açısından bu filmlerden ayrı tutmamak gerekir. 251 kopya ile gösterime giren film, 12 hafta içinde 1.125.601 kişi tarafından izlenmiştir (boxofficeturkiye.com, 13 Eylül 2012).

Veriler göz önünde tutulduğunda, BKM’nin Türkiye film piyasasında oldukça etkin bir film yapım şirketi olduğu ve Amerika’daki örneklerini aratmayacak profesyonellikte bir çalışma sistemine sahip olduğu söylenebilir. Filmlerin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarının, yapım maliyetlerini karşılayacak ve yüksek kâr sağlayacak biçimde planlandığı görülebilir. Pazarlama stratejilerine yakından bakıldığında görülecektir ki kitle, BKM’nin yapımcılığını üstlendiği filmlerden, gösterime girmeden çok önce, neredeyse yapım öncesi süreçte; hatta fikir aşamasındayken haberdar olabilmektedir. Özellikle yönetmenlerin çoğunun komedi oyuncusu ve TV figürü olarak bilinirliği, kitlenin filmlerden haberdar olmasını kolaylaştıran etmenler olarak gösterilebilir. Ayrıca, filmler genel gösterime girmeden hemen önce düzenlenen ve birçok tanınmış yüzün katıldığı ön gösterimlerin (gala), bu tanıtımlardaki payını unutmamak gerekir. Bunları, çıtası oldukça düşük olsa da birinci sinemanın pazarlama yöntemlerinden ayırmak neredeyse mümkün değildir. ‘Neşeli Hayat’ filmini de bu süreç içerisinde değerlendirmek mümkündür. Filmin, 12 hafta sonunda getirdiği 9.661.267,75 Türk Lirası hâsılat düşünüldüğünde, bu film için de sözü edilen sürecin oldukça iyi işletilmiş olduğu anlaşılabılır.

Bir başka unsur ise, meta üretim sürecinin küçük bir evreni olarak birinci sinemaya özgü üretim sürecinin önemli aşamalarından biri olan dağıtımdır. Dağıtım, filmin kaç kopya ile gösterime girebileceği; dolayısıyla izleyici sayısı üzerinde de etkilidir. Erdoğan’ın ilk iki filminin ve BKM’nin yapımcılığını üstelendiği öbür filmlerin birçoğunun dağıtımının bir Amerikan şirketi olan ‘Warner Brothers’ tarafından yapıldığı görülür (boxofficeturkiye.com, 13 Eylül 2012). Burada, birinci sinemanın dağıtım ve gösterim tekelleriyle boğuşan üçüncü dünya ülkelerinin kendi sinemalarını yaratabilmeleri için gerekli olan koşulları hatırlamamak mümkün değil ki bunlardan biri de, dağıtım ve gösterimin yerleştirilmesidir. Ancak böyle bir girişim, birinci sinemanın

hem içerik hem de biçem açısından, yüksek kâr hedefi doğrultusunda her türlü belirsizliği giderebilmek için yaptığı baskıları ortadan kaldırabilir. Belki de bu nedenle ya da bu sürecin yüksek getirilerinden yararlanabilmek için ‘Organize İşler’ filmi öncesi ‘KENDA’ (2004-Kendin Dağıt Film Yapım Dağıtım Ticaret ve Sanayi Anonim Şirketi) adında bir dağıtım şirketi kurulduğu ve bu filmin de, bu dağıtım şirketi eliyle gösterime girdiği görülür (boxofficeturkiye.com, 13 Eylül 2012). Ancak şirketin kapanması nedeniyle ‘Neşeli Hayat’ filmi, başka bir profesyonel dağıtım şirketi olan, ‘Cinefilm’ tarafından dağıtılarak gösterime sokulur (boxofficeturkiye.com, 13 Eylül 2012).

Yüksek bütçesi, profesyonel bir dağıtım ağı üzerinden ve oldukça fazla kopya ile gösterime girmesi, o filmin yüksek kâr için gerekli koşulların büyük bir kısmını karşılaması anlamına gelir. Ancak, bu koşullar bu kadarla sınırlı değildir. Bir filmin hem içeriği hem de biçemi, bilindiği gibi o filmin izlenmesi üzerinde etkili olabilmektedir. Bilinen izlenme alışkanlıklarını devam ettiren birinci sinema örneklerinin anlatı kalıplarını kullanan filmlerin, yüksek kâr amacını gerçekleştirmede bir adım önde olduğu da bir gerçektir. Burada BKM yapımcılığında gerçekleştirilen filmlerin hepsinin böyle olduğu söylenmiyor. Bunun söylenmesi için bütün filmlerin içerik ve biçem açısından tek tek incelenmesi gerekir. ‘Neşeli Hayat’ filmi için de benzer bir süreç gereklidir. Film, yüksek bütçeyle yapılmış, profesyonel bir dağıtım ağı üzerinden ve oldukça fazla sayıda kopya ile gösterime girmiş olsa da, filmin içeriğinin ve biçeminin bu zorlamalardan bağımsız şekilde izleyicinin karşısına çıkması da mümkündür. Ya da mümkün de olmayabilir!

- Filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve bütünlük

Burjuva ideolojisinde biriciklik, bireyin tekliğine ve benzersizliğine verilen önemle ilişkili bir kavramdır ve bu kavram, başından geçen olayların sadece o bireye özgü olduğu ve eylemlerinden, sadece o bireyin sorumlu olduğu anlamına gelir. Kısaca biriciklikte, meta üretim sürecine uyum sağlayan ya da sağlayamayan birey ve onun bu süreç içinde yapıp ettikleri söz konusudur. Oysa Marks’ın da söylediği gibi birey, soyuttur. Dolayısıyla, bireyin somut hale gelebilmesi için onun bütünü ilişkileri içinde, tipikleştirerek tanımlanması gerekir. Zenci, bir zencidir; ama onu köle haline getiren de feodal sistemdir. Ve bu sistemde bireyler değil, sınıfsal ilişkiler ya da üretim ilişkileri

esastır. Burada, bireylerin biricikliğinin sınıfsal olarak üretim ilişkileri içinde tanımlanması zorunludur. Bireysel öyküleri, onları koşullandıran toplumsal çevre ile onların biricikliklerinin çatışması oluşturur ve böylece bu öyküler, üretim ilişkileri içerisindeki kolektif öyküler olarak anlam kazanır.

Köleliği, zencilerin koşullara uyumsuzluğuna bağlayarak tek tek bireysel öyküler üzerinden açıklamak ise burjuva idealleri açısından bir zorunluluktur. Çünkü bu ideallere göre, bu idealler yaşanan gerçekle uyuşmasa da bütün insanlar hem ekonomik hem politik açıdan eşittir ve özgürdür. Dolayısıyla bireylerin isteklerini ve umutlarını gerçekleştirememelerinin nedeni olarak, onların bu fırsatları kullanma becerisini gösterememeleri görülür. Bir zenci akıllılık ederse, kölelikten kurtulabilir. Bir işçi isterse, daha iyi koşullar içinde yaşayabilir ya da bir köylü isterse, şehre göçüp hatırı sayılır bir esnaf; daha da ötesi zengin bir girişimci olabilir. Eğer olamıyorsa, bu, onun beceriksizliğidir. Bu beceriksizlik öyküsü de, ona özgü bir öyküdür. Çünkü bir başkası, bu fırsatları gördüğü için başarılı olabilmıştır. Örnekler çoktur.

Rıza Şenyurt'un (Yılmaz Erdoğan) öyküsü de bu örneklerden sadece biridir. Rıza, öncelikle bir beceriksizdir. Meta üretim sürecinin gerekliliklerini yerine getiremeyen, kapitalizmin rekabet koşullarına uyum sağlayamamış ya da gözü henüz açılmamış, bu yüzden de başarısız olmaya zorunlu bir Orta Anadolu'dur. Aslında yönetmenin de söylediği gibi, "derinine inersek, Rıza statü peşinde... O da yıllarca başkasının yanında çalışmış, iyi-kötü bir yerimiz olsun derdinde bir ağabeyimiz (yilmaz-erdogan.net, 8 Eylül 2012)". Dolayısıyla, öykü zaman zaman hüznü, zaman zaman da komiktir. Çünkü yönetmenin, Rıza'nın başarısız her girişimini, onun orta Anadolu'luğu ile ya da gözü henüz açılmamış, İstanbullu olamamış bir adamın saflığı olarak yansıttığı görülür. Başarısız girişimleri sonunda içine düştüğü çaresiz durumlarda ise kendini hissettiren duygu, hüznüdür.

Belki de bu hüznü durumlar nedeniyle 'Neşeli Hayat'ı, kapitalizmin acımasız işleyişi karşısında, ezilen ve sömürülen sıradan insanın çıkışsızlığının filmi olarak nitelemek mümkündür. Sıradan izleyicide yaratacağı duygu büyük bir olasılıkla budur. Böyle algılandığı zaman da Rıza, ezilenlerin ve sömürülenlerin ya da onların yaşantısının tipik temsiline; Rıza'nın öyküsü de kapitalist üretim ilişkilerinin küçük evrenine dönüşür.

Oysa filmin bütüne ilişkin düşüncesi, ona uyum sağlayamamış Rıza'nın bireysel ilişkilerinden ibarettir. Film, Rıza'nın kaybetmesine ve başarısızlığına neden olarak onu sömüren, ezen ilişkileri değil; bu ilişkilere onun uyum sağlayamamış olmasını gösterir. Bu yüzden, batmasının nedeni kriz değildir; krizi fırsata çevirememesidir. Terlik ya da Noel Baba olarak, bir özendirme (promosyon) nesnesi haline dönüşmemesinin nedeni, yeteneksizliği ve isteksizliğidir. Ne krizlerin büyük sermayenin küçükleri kendi içinde eriterek, tekel haline gelmesi ne de patronlarının insanlık dışı, yalana dayalı istekleridir, onun başarısızlığının nedeni. Bunların da payı olmakla birlikte asıl sorun, Rıza'nın kendindedir ve Rıza'nın gözleri, biraz iyi niyetli patronlarının zorlamalarıyla biraz da kayınçosu Yusuf'un (Ersin Korkut) uyanıklığının yardımıyla, yavaş yavaş açılır. Başarısızlıklardan ders alınır ve meta üretim sürecinin gerekliliklerine uyum sağlayan Rıza'nın, yeni yılla birlikte şansının da döndüğü görülür. Artık ne yapması gerektiğini bilen bir adam vardır. Ve yaptıklarının da karşılığını alır. Böyle olunca da herkes kazanır. Özendirme (promosyon) şirketinin sorumlusunun (Murat Eken) işe çıkmadan hemen önce söylediği gibi, "...biz bir takımız. Herkes iyi oynarsa, takım kazanır".

Bu sözleri duyunca, Amerikan rüyasının ya da burjuva ideallerinin söylediklerini hatırlamamak ne mümkün ve tabii ki bu filmde yıllarca önce çekilmiş, 'Amerikan Çılgınlığı' (American Madness/1932), 'Bir Günlük Hanımefendi' (Lady for a day/1933) ve 'Bir Gecede Oldu' (It Happened One Night/1934) gibi bazı filmleri ve bu filmlerin yönetmeni Frank Capra'yı. Başkan Roosevelt'in Amerika'yı yaşadığı büyük ekonomik bunalımdan çıkarmak adına, yeniden anlaşılarak (New Deal¹⁰⁰) toplumun 'sözde' yeni idealler çevresinde kenetlenmesini (Dorsay, 1997: 148) ve aslında kapitalizmin bilinen rüyasını tekrar görmesini sağlama çabalarına karşılık gelen filmlerdir bunlar. Ve Capra'nın kendisi de bu ideallerin doğurduğu bir yönetmendir:

... Capra, yavaş yavaş toplumun üst kademelerine giden basamakları tırmanmasına karşın, kendini uzun zaman (belki de her zaman) yabancı kökenlilerin oluşturduğu bir tür 'getto'nun sakini gibi görmüştü. Bu gettodan çıkmak, diğer Amerikalılara karışmak, yükselmek kadar en alt

¹⁰⁰ 'New Deal', İngilizce'de oyun kartlarının oyuna başlamadan önce yeniden karılması anlamına gelir. Ancak, burada, Başkan Roosevelt'in büyük bunalım sonrası Amerika'yı ekonomik olarak yeniden canlandırmak için söylediği ve toplumun yeniden bir araya gelerek aynı hedefler doğrultusunda hareket etmesi gerekliliğini vurgulamak için kullanılan bir kavramdır. Bu yüzden İngilizce sözlüklerde, yeni düzen, yeni anlaşma gibi anlamlarıyla yer almaktadır (tureng.com, 1 Ekim 2012).

katlara düşmenin de kolay olduğu bir büyük toplumda yerini korumak için, inanması gereken şeylere inanmayı ve onları filmler aracılığıyla kitlelere ulaştırmayı denemişti. Neydi bunlar? Kuşkusuz öncelikle, gerçek bir halk demokrasisine olan inanç, siyasette ve başka şeylerde ‘dürüst’, namuslu olmanın gerekliliği, bireyin hala sesini duyurabildiği bir toplumsal mekanizmanın varlığı, ‘iyilikle’, iyi olmak ve herkese iyi davranmakla ‘kötülük’ denen şeyin, (o her neyse) yenilebileceğine olan güven... Dorsay, 1997: 148).

Yılmaz Erdoğan da böyle düşünüyor olmalı ki 2000’li yılların Türkiye’sinde, demokratik dönüşüm ve serbest piyasa ideallerinin birlikte harmanlandığı sözde yeni egemen tartışma ortamından etkilenmiş bir karakter yardımıyla bu tartışma ortamına katılır. Erdoğan’ın yaşam öyküsü yakından incelendiğinde de başka biçimde düşünmek zordur. İdeolojik olarak tıpkı Capra’nın düşündüğü gibi (Dorsay, 1997: 148) dünyaya baktığı için, Rıza’yı, bireyciliğin gerilmiş bayrağını toplumsal çıkarlar yönünde kullanarak kazanan iyi bir insan olarak yansıtır. Böylece Rıza’nın öyküsü, bireysel bir öyküden hareketle topluma iletilen bir mesaja dönüşür: İyi niyetli çabalar, serbest piyasanın idealleriyle çelişmez ve bunların hepsi demokratik dönüşümle örtüşür.

Sonuç olarak film, sınıfsal ilişkiler üzerinden kapitalist üretim ilişkilerinin çelişkilerini yansıtmak yerine, Rıza’nın bireysel öyküsü (ona özgü, biricik öykü) üzerinden, ‘serbest’ piyasanın gerekliliklerinin yerine getirilip getirilememesi durumlarında yaşanabilecekleri resmetmeyi tercih eder. Böylece kitleye, meta üretim sürecine uyum sağlamanın yollarını gösterir. Mutluluğun ya da neşenin en olası yolunun, bu sürece uyum sağlamak olduğu mesajını verir.

- Filmin ele aldığı öyküyü işleme biçimi ve biçimde özgünlük

Adorno, birinci sinemanın anlatım dilini tanımlarken, “film gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir (Adorno: 2008: 55)”. der ve ekler: “yapım teknikleri ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını

yaratmak da o kadar kolay olur (2008: 55)”. Özellikle hedef kitlesi, sıradan izleyici olan böyle filmlerin hemen hemen hepsinin başvurduğu bu yöntemde, meta üretim sürecinin hayatın tümünde kendini gösteren yapısının aynen beyaz perdeye yansıtılması, bireysel öyküsü anlatılan sıradan karakter ile özdeşleşmesi için kuşkusuz oldukça etkili bir yöntemdir. Burada aynen aktarımla anlatılmak istenen, meta üretim sürecinin olağan görülmesini pekiştirecek, bir betimleme biçiminin kullanılmasıdır. Adorno’nun söylediği gibi, ampirik nesnelerin yoğun ve boşluk bırakılmayacak biçimde kopyalanmasının nedeni, çelişkilerin görünürlüğünü en aza indirmek; hatta tamamen engellemek ve böylece meta üretim sürecinin olağanlığını pekiştirmektir. Süreç ile ilgili kuşkuları gidermek, eğer küçük de olsa bir kuşku varsa, onu kişiselleştirmektir. Bunun için izleyici kitle aynı zamanda, bilindik bir çevrede, bireysel öyküsü anlatılan kahramanla özdeşleşerek ne yapması ya da ne yapmaması gerektiği ile ilgili de bilgilendirilir. Dolayısıyla özdeşleşme, burada sadece bir rahatlama aracı olarak değil, ideolojinin bilgilendirme aracı olarak işlev görür.

‘Neşeli Hayat’ filminin de izleyicinin, sözü edilen bildik deneyiminin kullanıldığı görülür; ancak bu kullanım, sıradan insanın sözde yoksulluğunu konu edinen ucuz haber programlarını andıracak kadar amatördür. Bunun için, sadece film mekânlarının görselleştirilme biçimine bakmak yeterlidir. Film, öyküye uygun olacak şekilde İstanbul’daki bir gece konu mahallesinde geçmektedir. Bu yüzden, bu gece konu mahallesine ait mekânların çok fazla ayrıntılandırılarak resmedilmeye çalışıldığı söylenebilir. Doğal çevreye ait bu resim o kadar ayrıntılıdır ki, dikkatle bakıldığında bir film platosu izlenimini verir. Sokaklar, Rıza’nın dokunsan duvarları yıkılacak evi, meyhane, kahve ve cami gibi mekânların hemen hepsi böyledir. Öyle ki, büyük bir olasılıkla bu mekânlar, tek tek bulunarak, özellikle seçilmiştir. Filmde, bu mekânların birbiri ile bağlantısını gösteren çekimlere yer verilmemiş olması, bu olasılığı kuvvetlendirmektedir. Kısaca, ana karakterle özdeşleşmesini kolaylaştırabilmek ve sözü edilen ideolojik mesajı daha da güçlü hale getirebilmek için, öykünün bütününde egemen olması istenen hüznü-komik durumların abartılmasına olanak sağlayacak bir çevre ve mekân betimlemesi söz konusudur.

Filmin anlattığı öykü, söylenildiği gibi birinci sinemanın anlatı yapısına uygun bir öyküdür. Dolayısıyla filmde, birbirine neden sonuç ilişkileri ile sıkı sıkıya bağlı bir olay

örgüsü, bu olay örgüsü içinde eyleyen bir karakter ve bu karakterin çözmesi gereken bireysel bir de ana sorun, asıl çatışma vardır. Bu sorunun, Rıza'nın başarısızlığa neden olan beceriksizliği olduğu ve olay örgüsünün bu bireysel durumu vurgulamak için kurgulandığı görülür. Filmde geriye dönüşlere başvurulmasının nedeni de büyük bir olasılıkla budur. Böylece, yönetmenin sözleriyle hayat acemisi (yilmaz-erdogan.net, 8 Eylül 2012) Rıza'nın beceriksizliğinin nedenlerinin geçmişi ve şimdisi gösterilerek, izleyici kitle tarafından teşhis edilmesi sağlanır. Bunun yanında, Rıza'nın ne yapması gerektiği de söylenmiş olur. Bu hazırlık sonunda da izleyici, bunların yapılışını ve nasıl başarılı olunduğunu görür.

Adorno'ya göre, “a ve b filmleri arasındaki... keskin ayrımlar, gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılmasına, örgütlenmesine ve kayda geçirilmesine hizmet ediyorsa (Adorno: 2008: 51, 52)”, tüketicilerin sınıflandırılmasının temel nedeninin de, sinemaya gelen kitle üzerinde yaratılan etki yoluyla, hedef kitlenin ve dolayısıyla filmin olası hâsılatının artırılmak istenmesi olduğu söylenebilir. Bir şair gibi yazmak isteyen Erdoğan'ın, hem komik hem de hüznü (yilmaz-erdogan.net, 8 Eylül 2012); bir başka deyişle, trajikomik bir film yaparak birinci sinemanın bilinen bu biçimsel yöntemlerinden birini kullanmış olduğu görülür. Özellikle hüznü ve komik durumların etkisinin, sözü edilen abartılı ve amatör denebilecek çevre ve mekân düzenlemelerine müziğin de eklenmesiyle daha da artırılmaya çalışılması, birinci sinemanın yapım amaçlarıyla örtüşür niteliktedir. Erdoğan'ın “bir duyguyu önceden hesap eden ve seyirciyi tezgâha çeken bir anlayışım yok (yilmaz-erdogan.net, 8 Eylül 2012)” demesine karşın, filmin yarattığı etki budur.

Filmin bir başka biçimsel ayrıntısı ise, oyunculardır. Erdoğan'ın bir komedi oyuncusu olarak ününü ve BKM Mutfak Oyuncuları'nın birer TV figürü olarak güncelliğini, kolektif ve samimi bir iş gibi görünen filmin (yilmaz-erdogan.net, 8 Eylül 2012) izlenirliğini artırabilecek unsurlar olarak, olası etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Kuşkusuz burada söz konusu olan, Erdoğan'ın ve BKM mutfak oyuncularının bir araya gelişi değildir. Söz konusu olan, bu ünlü oyuncuların hangi amaçla biraya getirildiğidir. Birinci sinemada ünlü oyuncuların kullanımının ya da yıldız sistemi denilen yapının temel amacı, kendisiyle özdeşleşilecek karakterleri kullanarak daha fazla izleyiciye ulaşmaktır. Bu karakterlerin, kendi bireysel öyküleri içinde eyleyerek ve filmin sonunda

önüne çıkan sorunları çözmüş, hayatlarına kaldıkları yerden mutlu bir şekilde devam ettikleri görülür. Bu filmde de benzer bir karakter ve öykü söz konusudur.

Söylenilenlerden hareketle filmin, birinci sinemaya özgü, bilinen anlatım özelliklerini kullandığı söylenebilir ve bu yüzden de biçiminin özgünlüğünden söz etmek mümkün değildir. Film, kitlenin alışık olduğu sinema dilini ve dolayısıyla meta üretim sürecinin düşünme biçimini yeniden üreten bir biçime sahiptir denebilir.

- Filmin politik bağlanımı ve bu bağlanımın eleştirisi

Her filmin politik olduğu iddiasına geri dönersek, ‘Neşeli Hayat’ filminin de politik bir film olduğu söylenebilir. Bunu söylerken de, bu politikliğin niteliğine de göz atmak gerekir. Bunun için de, filmin politik bağlanımı dikkatle incelenmelidir.

İlk olarak, yönetmenin özgeçmişinin meta üretim sürecin gereklilikleri ile örtüştüğü söylenebilir. Yılmaz Erdoğan’ın yaşam öyküsü, üçüncü dünyanın gettolarından birinci dünyanın merkezine kadar yükselebilmüş bir bireyin öyküsüdür. Dolayısıyla, bu öykünün birinci tekil şahsı olarak, onun burjuvazinin ideallerine inanmamasını ve kuşku ile bu ideallerin çelişkilerini resmetmesini beklemek fazla iyimser bir yaklaşım olur. Çünkü burjuvazinin kabul ettirdiği düşünme biçimi, ortaya çıkan çelişkilerin sorumluluğunu, egemen olan üretim ilişkilerine değil, her zaman bireye bırakır. Bireyin beceriksizliği ya da becerisi, başarısızlığın ya da başarının nedeni olarak gösterilir. Serbest piyasa ve demokratik toplum, hem ekonomik hem de politik açıdan herkese eşit fırsatlar sunduğu için asıl olan, bu fırsatları bireyin nasıl değerlendirdiği ya da değerlendiremediğidir. Erdoğan, önüne çıkan fırsatları öyle ya da böyle, şu veya bu nedenle, doğru bir şekilde değerlendirebildiği için başarılı olabilmıştır.

İkinci olarak, filmin öyküsünün de Erdoğan’ın bu ideolojik kabullerini yansıttığı söylenebilir. Film, serbest piyasa ve demokratik toplumun herkese eşit bir şekilde sunduğu fırsatları, başlarda kendi beceriksizliği yüzünden değerlendiremeyen bir adamın, fırsatları başarıya nasıl dönüştürdüğünü gösteren bireysel öyküsü üzerinden, burjuvazinin düşünme biçimini yeniden üretir. Rıza’nın beceriksizliğine neden olan koşullar, yoksulluk ise Benjamin’in sözleri ile bir tüketim nesnesine dönüştürülür. Böylece, kitlenin alışık olduğu ve yaşadığı bu çevre daha da olağanlaştırılır; çünkü

komedi ya da mizah yoluyla hiç olmadığı kadar sevimli hale getirilir. Mizah, uysallaşır ve sözü edilen yoksulluk içindeki çevrenin, turistik bir mekân, bir eğlence platosu olarak görünmesine olanak verir.

Üçüncü olarak, filmin biçemi bu içerikten bağımsız değildir. Birinci sinemanın bilinen bütün yöntemlerinin, filmin izlenebilirliğini artırabilmek için kullanıma sokulduğu görülür. Ancak bu, oldukça amatör, haber programlarının günlük haber yapma uygulamalarına benzer bir biçimde yapılır. Hüzünlü ve komik durumları daha etkili kılabilmek için her türlü yöntemin son derece abartılı bir şekilde kullanılması, filmi, sözü edilen haber programlarının müptelası kitlenin alışkanlıklarına uygun hale getirir. İlkokul müsamerelerini andıran, kapalı mekân ve çevre düzenlemeleri, dekorların kullanımı, yaşanan duygusal (hüzünlü ya da komik) durumlara uygun müzik tasarımı ve oyunculuklar, dikkatli bir izleyici için gözden kaçıramayacak kadar basit ve amatördür. Bu basitlik ve amatörlük içinde, neden sonuç ilişkisiyle ilerleyen bireysel bir öyküyle ve onun içinde kendisiyle özdeşleşilmesi istenen bir karakterle, karakterin çözmesi gereken ve çözdüğü bir sorunla, birinci sinemaya özgü bütün yöntemlerinin kullanıma sokulduğu söylenebilir.

Sonuç olarak politik açıdan film, meta üretim sürecinin gerekliliklerine uygun düşünülmesini sağlayacak bir birinci sinema örneği olarak nitelenebilir. Burjuva ideolojisinin yeniden üretimine katkı sağlayan bir film olarak ‘Neşeli Hayat’, sömürülenlerin ya da ezilenlerin sınıfsal olarak bilinçlenmesine değil, yanlış/sahte bilinç içinde eylemesine hizmet edecek bir tartışma nesnesidir.

5. Sonuç ve öneriler

Bir araştırmaya başlamadan önce, araştırmacının aklında yüzlerce ve belki de binlerce kuşku oluşur. Ancak bu kuşkular zamanla birkaç temel soruya indirgenir ve araştırma genellikle bu sorular etrafında şekillenir. Araştırma ilerledikçe, sorulara uygun cevaplar bulunabilir ya da bulunamayabilir. Hatta kimi zaman, araştırmacı yeni sorularla karşı karşıya da kalabilir. Bu tez çalışmasında da benzer bir süreç işlemiştir. Marksist bir film eleştirisi üzerinde çalışılıp çalışılamayacağının, böyle bir eleştirinin bir filmi hem içerik hem biçim açısından değerlendirirken işe yarayıp yaramayacağı ile ilgili soruların, teze başlamadan önce çokça zihin bulandırdığı; ancak daha sonra böyle bir eleştiri yönteminin oluşturulabileceği ve bu yöntemin işe yarayabileceği düşüncesinin daha baskın hale geldiği söylenebilir. Böyle bir düşüncenin ortaya çıkmasında, Marksizm'in edebiyat ve tiyatro ile ilişkisinin etkili olduğu ise bir gerçektir. Böyle düşünülmesinin bir başka nedeni de özellikle Marks'ın, Engels'in ve Lenin'in Shakespeare'den Balzac'a ya da Tolstoy'a kadar uzanan çözümlemelerinin oldukça etkileyici derinliğidir. Buna, Lukacs, Brecht, Ficscher, Adorno, Benjamin, Althusser ve Gramsci gibi Marksizm üzerine çalışmalar yapan ve zaman zaman birbirinden oldukça farklı tezler öne süren isimlerin dikkate değer olan edebiyat ve tiyatro okumaları da eklenebilir.

Öncelikle, bu isimlerin çalışmalarına yakından bakıldığında, onların bazı ortak noktalara sahip olduğu görülebilir. Bu ortak noktalar içinde en dikkate değer olanı da bu isimlerin çalışmalarında Marksizm'in temel savlarına bağlı kalabilmek için, Marks'ın ve Engels'in bu savları öne sürerken kullandığı ve kuramı oluşturan kavramları birbirinden ayırmadan bir arada ele almalarıdır. Ayrıca, yaptıkları eleştirilerin ve bu eleştiriler için kullanılan ölçütlerin bilimsel olmadığını iddia etmek ise oldukça art niyetli bir davranış olur. Bu isimlerin edebiyat eleştirilerinde kullandıkları ölçütler, bir film eleştirisi yöntemi için kullanılabilir ve işe yarayan ölçütlerdir.

Bunun yanı sıra Marksizm'e ait kavramlar, birlikte kullanılarak tıpkı edebiyat örneklerinde olduğu gibi filmler, hem içerik hem de biçim açısından incelenebilir. Böylece büyük bir sorunun; Marksizm'in sadece ideolojik bir değerlendirmede kullanılabileceği ve bunun da sınıfsal bir bakış açısı sunabileceği suçlamasının da

üstesinden gelinebilir. Aslında bu suçlamalar haksız da değildir. Ancak, ortaya konan eleştiri yöntemi ile yapılan eser eleştirilerinde de görüldüğü gibi filmler, sınıfsal bir yanlılıkla değerlendiriliyor olsa da böyle bir eleştiri yöntemi aynı zamanda, filmlerin toplumsal bağlamla ilişkisini, nesnel bir gözle okunmasına olanak sağlayabilir. Marks'ın, Engels'in, Lenin'in ve sözü edilen öbür isimlerin edebiyat ve tiyatro eleştirilerinde de yaptığı budur ve bu tür eleştirilerin temel amacı da, sömürülen ve ezilenlerin özelinde, sınıfsal bilincin oluşmasına ve kitlenin tümünün daha adil ve eşit bir toplumda yaşama isteğine katkı sunmaktır. Bu amaç, gerçek bir demokrasinin gereklilikleri ile örtüşmektedir. Bu tez özelinde ortaya konan eleştiri yöntemi de bu amaç çerçevesinde kullanılabilir.

Böyle bir bakış açısının, filmlerin sanat eseri olup olmadığının ortaya çıkarılmasına engel olmadığı da görülmektedir. Aksine, böyle bir eleştiri, dünyayı yorumlamakla yetinen ve burjuva ideolojisinin sürekli yeniden üretilmesine ve dolayısıyla kitlenin kültürel açıdan gerilemesine neden olan felsefenin aşkın diline karşı, dünyayı değiştirmekle kendini yükümlü kılan felsefenin gerçekçi dilini kullanabilir. Filmlerin, öz-biçem ilişkisi ve toplumsal yapının hızla değişen yapısı çerçevesinde, diyalektik bir gözle değerlendirilmesini de sağlayabilir.

Eleştiri politik bir eylemdir. Said'in de söylediği gibi politikadan bağımsız bir alan yoktur ve Marksizm söz konusuysa eğer, başka bir biçimde düşünmek zordur. Dolayısıyla da Marksist kuramdan hareketle bir film eleştirisi oluşturuluyorsa eğer, filmlerin politik bağlanımı da ideolojik olarak ortaya konmalıdır ve konabilir. Bu yapılırken, kaba ön kabullerin değil, filmlerin sundukları yaşantı bilgisinin söylediklerinin dikkate alındığı söylenebilir. Ve seçilen örnekler özelinde de görüldü ki filmler, hem içerik hem de içeriklerini sunma biçimleriyle, yaşanan çağın çelişkilerini yansıtıp yansıtmadıklarına ve bu çelişkileri ele alma biçimlerine göre değerlendirildiğinde, bu bağlanım açık bir şekilde resmedebilmektedir.

Böyle bir eleştiri yöntemi, burjuva kamusal alanına karşı muhalif bir alanın yaratılmasında ve daha demokratik bir ortamın oluşmasında, filmleri daha anlaşılır kılarak katkı sunabilir. Bir başka katkı ise, yaratacağı tartışma ile bu tür çalışmaların

daha da artmasına olanak sağlayabilir ki bu, daha demokratik bir toplum için gerçekleşmesi gereken bir temennidir.

Bu araştırma, ucu açık bir çalışma olarak nitelendirilmelidir. Özellikle Marksizm ve sinema arasında bir ilişki kurulacaksa eğer, bunun tek bir araştırmayla sınırlı kalacağını düşünmek oldukça sekte bir yaklaşım olur. Burada, bu tür bir sekte yaklaşıma karşı Marksizm ile ilgili sözü edilen temel kaynaklara, Marks'ın, Engels'in ve Lenin'in tiyatro ve edebiyat incelemelerine başvurarak, sinema özelinde farklı bir eleştiri yönteminin de önerilebileceğine dikkat çekmek gerekir. Dolayısıyla bu tez kapsamında sözü edilen kaynaklardan hareketle önerilen eleştiri yönteminin kusursuz olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu eleştiri yönteminin olası kısıtlılıklarını, öncelikle sözü edilen temel kaynaklar özeline gösterilmesi, bilimsel bir gereklilik olarak görülmelidir. Çünkü her geçen gün bu temel kaynaklara, bulunamayan ve sonradan ortaya çıkan yenileri eklenmekte ve ayrıca yine bu kaynaklarda bulunan kimi eksiklikler, sonradan bulunan kimi ekler yardımıyla giderilmektedir. Bütün bunlara bir de bu temel kaynakların çevirilerinin asıllarına giderek daha da sadık hale geldiği eklenirse, her geçen gün yeni okumalara ve düzeltmelere ihtiyaç olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Bilimin birikimsel olduğu düşünülürse, bu araştırma, ancak ilgili alanda bilimsel birikime katkı sağlayacak küçük bir tartışma olanağı olarak görülmelidir. Bu araştırma ancak, geçmişteki benzer araştırmaların yaptığı gibi bu tür çalışmalar için tartışmaları tetikleyici bir işlev de görebilir ve yapılacak benzer araştırmalar, var olan tartışmaları çok daha genişletebilir. Bunu bir öneri olarak kabul edecek araştırmacılar, var olan çalışmalarla yetinmeyerek, özellikle Marks'ın, Engels'in ve Lenin'in eserlerini çağın 'gereklilikleri' doğrultusunda yeniden yorumlayarak, farklı düşünceler öne süren kuramcıların eserlerinden hareketle sinema üzerine çalışmaları neredeyse bir ihtiyaçtır. Bu tür çalışmaların, sınıfsız ya da hiç değilse daha demokratik bir toplum 'hayalinde' 'zarar' vermekten çok, yarar sağlayacağı da bir gerçektir. Bu yüzden, 'Ortodoks Marksistlerin', 'Frankfurt Okulu'nun değişik kuramcılarının, 'Kültürel Çalışmalar' ekolünün Avrupa'daki ve Amerika'daki seslerinin, özellikle sanat eleştirisi üzerine düşüncelerini ya da düşlerini sinema ile ilişkilendirerek, sözü edilen tartışmanın genişletilmesine katkı sunulabilir. Özellikle bu araştırmanın probleminde de sözü edildiği gibi, Marksizm ile ilgili yapılan ve farklı önerilerin ortaya çıktığı tartışmaların

Türkiye’deki yansımalarına ezber bozar nitelikte bir kuşkuyla yeniden bakılması bir gereklilik olarak görülmelidir. Bu tür çalışmaların, Türk sinemasının keşfedilmeyi bekleyen ya da keşfedildiği düşünülen ‘değerli’ ya da ‘değersiz’ birçok filmi üzerine konuşabilmeyi daha da kolaylaştırabileceği de göz ardı edilmemelidir.

Son olarak ise, bu araştırmada elde edilen bulgular ışığında oluşturulan ölçütler ile sadece iki film eleştirilebilmiştir. Bu ölçütler yardımıyla, daha birçok film eleştiri konusu yapılabilir.

Ekler listesi

	Sayfa
Ek 1. Bir Zamanlar Anadolu'da (Once Upon Time in Anatolia)	239
Ek 2. Neşeli Hayat	245

Ek 1. Bir Zamanlar Anadolu’da (Once Upon Time in Anatolia)

Cemal Süreya ‘şairin hayatı da şiire dahildir’ der. Bu cümleleri ‘yönetmenin hayatı da filme dahildir’ olarak değiştirmenin, onun anlamından hiçbir şey eksiltmeyeceği kesin. Batılıların filmin en önemli yaratıcısı yönetmeni, tanrı-kral olarak nitelendirdiği düşünülürse, bir film eleştirisine, o filmin yönetmenini göz ardı ederek başlamak ne mümkün!

Film eleştirisine dair bir başka çekince de eleştirmenin, eleştirilecek filmin nasıl üretildiği ile ilgili verilerden yoksun bir değerlendirmenin sakıncalarını görememesidir. Bir filmin üretim koşulları en az yönetmen kadar filmin içeriği ve biçemi üzerinde etkilidir. Hatta bu koşullar, çoğu zaman yönetmenin önüne büyük bir engel olarak da çıkabilir. Bu yüzden bir film eleştirisinde yönetmenin hayatı kadar, o filmin üretim koşulları da bir veri olarak değerlendirilmelidir.

‘Bir Zamanlar Anadolu’da filmini eleştirirken de bu çekinceleri dikkate almak gerekir. Bu filmi yönetmeninin yaşamı ve bu yaşam süresince şekillenen düşünme biçiminden yalıtılarak eleştirildiğinde, Çehov’un filmdeki etkisi ile konuşabilmek zorlaşabilir. Özellikle bu etkinin oluşmasında ve Çehov’un yorumunda, varlık felsefesinin yönetimde bıraktığı izler okunamayabilir. Dolayısıyla da yönetmenin söylediği gibi filmin derinliği ile ilgili konuşmak çok da mümkün olamayabilir. Filmin üretim koşulları dikkate alınmadığında da o filmin politik etkisi ya da izleyicide oluşturacağı izlenim hakkında konuşurken zorlanılabilir. Yönetmenin düşünme biçimi kadar üretim koşullarının da bu filmin içeriğinin ve biçiminin üzerinde belirleyici olduğu görülemeyebilir. Öyleyse, bu eleştiriye sözü edilen çekinceleri dikkate alarak başlamak en iyisi.

İstanbul doğumlu Ceylan, çocukluğunun büyük bir bölümünü, ilkokul beşe kadar Ziraat mühendisi olan babasının görevi gereği ve aslında daha çok gönüllü olarak bulunmak istediği memleketi, Çanakkale’nin Yenice kasabasında geçirir. Tam da babasının geleneksel ilişkiler ile şekillenen kasaba yaşantısının boğucu etkisi karşısında ideallerinin yavaş yavaş hayal kırıklığına dönüştüğüne tanıklık ettiği sırada, ablasının okuması için ailece İstanbul’a göçmek zorunda kaldıkları görülür. Babası bir süre daha kasabada kalsa da, Ceylan için Yenice artık yaz tatillerinde gidilecek uzaklarda bir

köydür. Zaman zaman hayıflansa da Ceylan için içinde kaybolduğu şehir, taşraya göre çok daha yaşanılabilir bir yerdir.

İlköğreniminin kalan kısmını ve üniversiteyi İstanbul'da okur. Boğaziçi Üniversitesi'nde geçirdiği yılları, Ceylan'ın yaşamı için bir dönüm noktası olarak nitelendirmek mümkündür. Kendi sözleri ile Batılı anlamda yaşam biçimini dayatan bu üniversite, yaşadığı toplum ile bağının uzun süre kopuk kalmasına neden olur. Bu yaşam biçiminin büyümesine kapılarak, gençlik yıllarının büyük bir bölümünü Londra gibi Avrupa şehirlerinde, tek başına yaşayarak geçirir. Bir süre sonra içinden çıktığı toplumun etkisi ile Batılı yaşam biçimine de uyum sağlayamadığını görür. Bir yere ait olamamanın yabancılaşmışlığını aşmak amacıyla, uzun sürecek bir uzak doğu seyahatine yönelir. Burada da aynı duyguları hisseder. Bir yere ait olamamanın yabancılaşmışlığını ve anlamsızlığını aşamayacağını duyumsar ve askerliğini yapmak üzere Türkiye'ye dönmeye karar verir.

Askerlik, uzun süre ayrı kaldığı ülkesinin insanları ile karşılaşmasını sağlayan iyi bir olanak olur onun için. Ancak Ankara'da geçirdiği yıllar da yalnızlığından hiçbir şey eksiltmez. Bu sırada, Antonioni, Tarkovski ya da Bergson gibi varlık felsefesinin genel savları özelinde film yapan yönetmenlerin oldukça kişisel olarak gördüğü filmleri ile karşılaşır ve sinemanın, bir türlü anlamlandıramadığı yaşamı, elle tutulur hale getirebilecek derinlikte bir mecra olduğunu karar vererek sinemaya yönelir. Bunun için çokça okur ve askerliği sonlanır sonlanmaz da sinema eğitimi almak için önce Londra'ya gider. Buradaki okulların giderlerini karşılayamayacağını düşünerek, Türkiye'de Mimar Sinan Üniversitesi'ne başvurur ve kabul edilir. 30'lu yaşlarını yaşayan Ceylan, sinema için geç kaldığını düşünerek iki yıl sonra okulu bırakır ve kendini fırlatır gibi film çekmeye koyulur. İlk olarak kısa filmi 'Koza'yı (1995) sonra da uzun metraj filmleri 'Kasaba' (1997), 'Mayıs Sıkıntısı' (1999), 'Uzak' (2002), 'İklimler' (2006), 'Üç Maymun' (2008) ve 'Bir Zamanlar Anadolu'da' (2011) filmlerini çeker.

Egemen sinemanın anlatım kalıplarının dışında film yapan ikinci sinemanın yönetmenlerinin filmlerini gösterebileceği en bilinen yerlerin festivaller olduğu düşünülürse, Ceylan'ın hemen bütün filmleri de yurt içinde ve yurt dışındaki özellikle

Cannes gibi büyük festivallerce, kabul edilir, gösterilir ve ödüllendirilir. Bu ödüllerin, küçük bütçelerle, ekiplerle ve amatör oyuncularla film yapan Ceylan'ın film üretim koşullarında da büyük değişiklikler yapmasına neden olduğu söylenebilir. Artık daha büyük bütçelerle, ekiplerle ve ünlü oyuncularla film çekmeye devam ettiği görülür. Bu festivallerde aldığı ödüller sayesinde kazandığı ün, Ceylan'ın filmlerinin dünyanın birçok festivali tarafından satın alınır hale de getirir. Festivallerin, kültür yönetiminin etkisini altına girdiği ve film yapım, dağıtım ve gösterim konusunda meta üretim sürecinin başka bir bandı haline geldiği düşünülürse, egemen sinemanın anlatı kalıplarının dışında film yaparak politik bir tercihte bulunan Ceylan'ın, filmlerinin ve tabii ki bu filminin de etki alanını sınırlandırdığını görmek gerekir. Bu festivallerin, kenti seçkinlerin, onlara 'sanat filmleri' ile ilgili ılık tutan eleştirmenlerin, entelektüellerin ve filmleri kenti seçkinlere, sözü edilen eleştirmenlerin ve entelektüellerin düşüncelerini dikkate alarak pazarlayan pazarlamacıların ilişkileri ile örülü mekânlar haline geldiğini görmemek mümkün değildir. Bu özellikler, bu mekânlarda yapılan film gösterimlerini ve bu gösterimler doğrultusunda yapılan tartışmaları, dünyada yaşanan çatışmalar, adaletsizlikler ve eşitsizlikler ile ilgili duyulan vicdan azaplarını dindirici çabalar olarak nitelendirmeyi de kolaylaştırır. Ayrıca 'Bir Zamanlar Anadolu'da' gibi filmlerin hem içerik hem de biçim açısından kitlelerin alışkanlıklarını kırma, düşünme biçimlerini dönüştürme ve onları daha duyarlı hale getirme güçlerini sınırlandırmış olur. Çünkü bu filmler, sözü edilen çatışmaları, eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri giderme gücüne sahip kitleler yerine, daha çok kentli seçkinlerle hemhal olmaktadır.

Festivaller ile sınırlı gösterimlerin, 'Bir Zamanlar Anadolu'da' filminde olduğu gibi filmlerin içeriği üzerinde de etkili olduğu bir gerçektir. Aslında bu film gibi filmlerin sadece festivallere yönelik yapıyor hale gelmesi, bu içeriğin oluşmasında etkili olan yönetmenlerin düşünme biçimi ile de ilgilidir. Bu diyalektik bir ilişkidir. Bu ilişkiyi, bu film özelinde görünür kılmak için Lukacs'ın tipiklik ve bütünlük kavramlarına başvurursak eğer, filmin bu kavramlar açısından da bazı kısıtlılıklara sahip olduğu görülebilir. Filmin öyküsü, taşrada yaşamak zorunda kalan bazı üst düzey memurların, bir cinayet soruşturması çevresinde bir araya gelişi ve ilişkileri üzerine kurulu olduğu görülür. Bu ilişkileri, Çehov'un oyunlarından, yönetmeni etkisi altında bırakan bazı karakterler özelinde tartışmak gerekirse, bu memurların çoğu, 'Orman Cini'nin

Voynitski'si, bu oyunun yeniden gözden geçirilmiş biçimi olan 'Vanya Dayı'nın aynı adlı karakteri ve Doktor Astrov'u ya da İvanov'un İvanov'u gibi bütün yaşama arzusu ile birlikte, gelecek ideallerini ve insanlara inancını yitirmiş karakterlerdir. Savcı Nusret ve Doktor Cemal bir de böyle düşünülmelidir ve bu yönüyle bu karakterler, belki de Ceylan'ın 'Mayıs Sıkıntısı' filminde anlatmak istediği babasının yaşamını tekrar etmektedir.

Çehov'un adı geçen karakterin yer aldığı oyunlarını, Ataol Behramoğlu'nun değişiyile Rusya'nın en büyük toplumsal çalkantı ve çatışma dönemlerinden birinde, 1880-1900 yılları arasında yazdığı düşünülürse, bu karakterlerin de bu çatışma döneminin bütününün sadece bir bölümünü temsil ettiği söylenebilir. Tıpkı Tolstoy gibi büyük toprak sahibi ve soylu olarak tanımlanabilecek bu karakterlerin, henüz zamanı gelmemiş daha adil bir dünya hayaliyle yaşayarak ve zamanları ile çelişerek yılğınlığa düşmüş olması, sözü edilen dönem düşünüldüğünde anlaşılabilir. Bu karakterlerin, bu halleriyle böyle bir dünya yerine kapitalistleşen dünyaya uymaya ve yozlaşan toplumsal ilişkiler içinde yer etmeye çalışan öbür karakterler ile kurduğu ilişki ve yaşadığı çatışma da Çehov oyunların trajik temelidir. Dolayısıyla da bu trajik temel oyunları, bütünün tamamını temsil eder hale getirir.

Ceylan karakterleri ise Çehov'un karakterleri gibi bütünün bir kısmı temsil ederek o bütünün oluşmasına yardım etmek yerine, sadece tamamını resmeder görünür. Oysa Türkiye'ye özgü kapitalist dönüşüm içindeki ilişkiler, darbeleri ve darbeler eliyle şekillenmiş bürokrasiyi, bu bürokrasiyle hemhal olmuş taşralı feodal güçleri ve bunlar elinden çeken, ezilen köylüleri de içerir. Filmde bu ilişkileri yansıtan tek yer, Muhtar'ın köy evinde geçen sahnedir. Bu sahnenin tasarlanışı, özellikle sofradaki oturma düzeni, sözü edilen ilişkileri bütün çıplaklığıyla resmetmektedir. Ancak bütünle ilişki, bu sahne ile sınırlıdır ve bu sınırlı durum da filmin en önemli kısıtlılığıdır.

Bu kadar ile yetinilebilir ve bu küçük sahnenin bütününü temsil etmede oldukça etkili olduğu da söylenebilir. Aslında film, bürokratik temsiller ve onların kendi arasındaki ilişkiler ile sınırlı hale getirilse de ve bu ilişkiler, bütünün bir bölümünü temsil ediyor olsa da gerçektir. Hatta bu ilişkiler, bir üçüncü dünya ülkesi olarak kapitalistleşmeye çalışan Türkiye'nin yozlaşmış bürokrasisini, çarpıcı bir şekilde görünür hale

getirmektedir. Bu bürokrasinin üyeleri, darbelerin üzerinden silindir gibi geçtiği toplumsal ilişkiler yüzünden, kendi toplumlarıyla bağlarını ve olan biteni çözümleme yeteneklerini kaybetmişlerdir. Hiçbiri oraya ait değildir ve bu yüzden de yabancılaşmışlık için debelenmektedir. Ancak bu gerçeklik içinde yönetmenin, sözü edilen bürokratik temsiller gözüyle bütün olup bitenlerin suçlusunu olarak taşırayı işaret ettiği görülür. İlk sahnenin lümpenliğine cinayetin vahşiliği ve Komiser Naci ile Şoför Arap Ali özelinde taşralıların hayatta kalabilmek için yaptıkları kurnazlıklar eklenince, taşra koşarak kaçılması gereken bir yere dönüşür.

Buraya kadar, sözü edilen kısıtlılıklara rağmen filmin, bütünden izler taşıdığı ve bütünün gerçekliğine temas ederek, Türkiye'nin yozlaşmış ve görülmek istenmeyen ilişkilerini izleyici için, çarpıcı bir şekilde görünür hale getirdiği söylenebilir. Ancak yönetmenin izleyiciyi, asıl olarak başka temel bir sorun ile karşı karşıya bıraktığı görülür. Filmde, sözü edilen gerçekliğin aşkın gerçeklik içinde etkisizleştirilmesi söz konusudur. Yönetmen varlık felsefesinin genel savlarını öne sürerek, yaşanan ilişkileri ve yabancılaşmayı insan kaderinin zorunlu ve değişmez bir sonucu olarak gösterir. Dolayısıyla eksiltilmiş olsa da bütüne ait ilişkiler, toplumsal bağlarını yitirir. Doktor Cemal'in Arap Ali ile konuşurken şairden yaptığı alıntı ve uzun uzun, kıvrıla kıvrıla giden yol, bu hissi pekiştirir. Çehov'un sözü edilen karakterinin yansıttığı bütünün ilişkileri içinden çekilip alınmasının nedeni de bu kabuldür. Filmdeki Çehov etkisi, bu kabul dikkate alındığında ancak daha anlaşılır hale gelebilir ve bu etkinin, yönetmenin Çehov'u varlık felsefesinin genel savları ışığında yorumlamasıyla sınırlı olduğu görülebilir.

Ceylan'ın bu düşünme biçimi ve hiçbir şeyin değiştirilemeyeceği kabulü, Doktor Cemal'in de tıpkı kentli seçkinler gibi bir vicdan azabı duymasına ve bir şeyler yapmak üzere eyleme geçmesine de neden olur. Oysa bu eylem bile gizli kimlik ile mücadelenin işe yaramazlığını gösterecek biçimde sonlanır. Bütün umutlar, Doktor'un yüzüne sıçrayan kan lekesi ile son bulur. Çünkü kitleyi arkasına almayan ve hiçbir şeyin değiştirilemeyeceği ön kabulünden hareketle girişilen her eylem, ne kadar iyi niyetli olursa olsun başarısı şansını tesadüflere bırakır.

Filmin biçimini, bu içerikten bağımsız ele almak mümkün değildir. Öncelikle bu biçimin daha önce varlık felsefesinin savları üzerine film yapan ikinci sinema yönetmenleriyle benzerliği göz önünde tutulmalıdır. İnsan ile doğal ya da toplumsal çevre arasındaki kopukluğu vurgulayan yakın ve genel çekim karşıtlığı, insanı sadece olası iç aydınlığı ile baş başa bırakan karanlık sahneler, yavaş ilerleyen bir kurgu, çok az değişen çekim ölçekleri ve kamera açıları ile bezeli uzun sahneler, bilinen ve bu filmde de kullanılan biçimsel özelliklerdir. Bu özellikler, filmin içeriğiyle de neredeyse birebir örtüşür. Ancak bu filmin, egemen sinemanın biçimsel özelliklerini de içinde barındırdığı söylenebilir: Ünlü oyuncuların kullanımı ve neden sonuç ilişkileri ile örülü birinci sinemaya özgü bir cinayet soruşturmasının filme konu edilmesi gibi. Bunların kullanımı, ikinci sinema yönetmenlerinin çokça başvurduğu, izleyiciyi sinemada tutma ve çok daha fazla izleyiciye ulaşılarak, onları etkileyebilme çabalarının gereklilikleridir. Bu açıdan daha çok festivallere film yapan Ceylan'ın bu yola başvurması iki biçimde okunabilir. İlk okuma, Ceylan'ın da kimi ikinci sinema yönetmenleri gibi kitlelerin dönüşebileceğine yönelik politik bir umutla hareket ediyor olması olasılığına; ikinci okuma ise, Ceylan'ın da egemen sinemanın daha çok izleyici ile daha çok gelir sağlama amacına uyumlu hareket ettiği olasılığına yöneliktir.

Filmin içeriği düşünüldüğünde, ikinci okuma, doğruya daha yakın gibi görünmektedir. Bu okuma, aşırı yorum olarak nitelenip kabul edilmeyebilir. Ancak filmin içeriğinin söyledikleri ile çelişkili değildir. Çünkü bu içerik film biçiminin, film kitlelerle karşılaşsa da devrimci bir etki yaratması önünde kabul edilmesi gereken bir engeldir. Sözü edildiği gibi film meta üretim sürecinin çelişkilerini, sonsuz ve dural insan kaderinin bir sonucu olarak gösterir. Yakaladığı bütünü yansıtmaya şansını, o bütünü aşkın gerçekliğin eline teslim ederek yitirir. Dolayısıyla, karşılaştığı andan itibaren kitleleri daha duyarlı hale getirmek ya da kitlelerin kültürel olarak meta üretim sürecinin düşünme biçiminin dışına çıkmasını sağlamak yerine, meta üretim sürecinin bir kader gibi algılanmasına neden olarak, bu düşünme biçimini yeniden üretir. Bu yüzden, biçimi ile sağlayabileceği devrimci niteliği de kaybederek, politik olarak kısıtlı bir film haline gelir. Belki de istenen budur: Sadece kenti seçkinlere seslenerek, vicdan azaplarını dindirecek, sınırlı bir tartışma yaratmak.

Ek 2. Neşeli Hayat

Üçüncü dünya ülkelerinin şehirlerinde ya da birinci dünyanın üçüncü dünyayı andıran gettolarında yaşayan hemen herkesin hayalidir, merkezde yer almak. Kapitalizmin kendini yeniden üretebilmek ve bu sağlamak üzere kitlelerin rızasını kazanmak için bu hayali sürekli canlı tuttuğu da bir gerçektir. Bunun için her fırsatı kullanabilir ve elindeki bütün kozları öne sürebilir. Futboldan sinemaya birçok ünlü ismin, gettolarda başlayan ve merkeze uzanan yaşantısının kitlelerin zihinlerine kazınması için ne gerekiyorsa yapılabilir: Küçük çocuklar ünlü futbolcuların isimleri çamur kaplı sokaklarda top oynarken birbirine yakıştırır. Ve bu mizansen, ünlü spor malzemesi üreticilerinin reklam kampanyalarının en etkili silahı olur. Film yıldızlarının, savaş mağduru çocukların gözünde kurtarıcı bir melek olarak görünmesi sağlanır. Böylece daha çocukluk yaşlarından itibaren Amerikan rüyası ya da fırsat eşitliğinin dünyası zihinlere taşınır. Bu deneyden kurtulmak ise çok zordur ve sonunda insanın bu rüyaya inanması kaçınılmaz olur. Tıpkı Yılmaz Erdoğan'ın ve filmi Neşeli Hayat'ın Rızasının kaçamadığı gibi.

Yönetmenin yaşamının filminden bağımsız olamayacağını kanıtlayan başka bir filmidir, Neşeli Hayat. Erdoğan'ın uzun yıllar önce Hakkari'de görmeye başladığı rüyanın bu filmde ve Rıza'da kendini dışa vurduğu görülür. Kısa bir özgeçmiş gezintisi, bu tespitin haklılığını okuyucuya gösterebilir. İlk okul yıllarını Hakkari ve sonrasında Ankara'da geçiren Erdoğan, Hakkarili bir aşirete mensup ailenin üç çocuğundan biridir. Babası ile verdikleri karar sonrası İstanbul'a inşaat mühendisliği okumaya gelir. Kısa bir süre sonra ise içinde tiyatro sevgisinin daha ağır bastığını görür. Ferhan Şensoy'un, Levent Kırca'nın ve Yasemin Yalçın'ın sahibi olduğu tiyatro okullarında çalışarak kendini eğitir. Oyunlar yazar ve birçok oyunu da çok beğenilir. Bir süre sonra 'Beşiktaş Kültür Merkezi'ni kurar (Yakın arkadaşı Necati Akpınar ile birlikte) ve bu merkez, reklâmdan, filme, TV projelerinden konser düzenlemelerine birçok işte kendini gösterir. Neredeyse, Türkiye'nin en önemli yapım ve organizasyon şirketi haline gelir. Bu yapım ve organizasyon şirketi eliyle sahneye koyduğu oyunlar, beklenilenin oldukça üstünde bir izleyici kitlesiyle ödüllendirilir. Ayrıca, özellikle 'Bir Demet Tiyatro' gibi televizyon programı biçiminde hazırlanan oyunlar ile oldukça ünlenir.

2000’li yıllarda, Erdoğan’ın sinema ile ilgilenmeye başladığı görülür. Vizonte ile başlayan bu sinema serüveni, sırasıyla ‘Vizonte Tuuba’ (2004) ve ‘Organize İşler’ (2005) gibi filmler ile devam eder. ‘Neşeli Hayat’ (2011) filmi ise bu serüvenin son filmidir. Bu filmlerin yapımcılığını da BKM üstlenir. BKM bu filmlerin yanısıra ‘G.O.R.A’ (Cem Yılmaz- 2004), ‘Hokkabaz’ (Cem Yılmaz- 2006) ve ‘Eyvah Eyvah’ (Ata Demirel- 2010) gibi bilinen daha birçok güncel filmin de yapımcı şirketidir ve bu filmler, BKM’nin internet sitesinde yazdığı gibi yaklaşık 24 milyona yakın izleyiciyi sinema sektörüne armağan etmiştir.

Oldukça yüksek bütçelere mal olan bu filmlerin pazarlanmasında izlenen yöntemlerin, egemen sinemanın yapım sonrası pazarlama stratejileri ile neredeyse aynıdır. Tanınan ve takip edilen televizyon figürleri haline gelen oyuncuların kullanımı, filmlerin büyük duyurular sonrası yapılan ön gösterimleri ve hemen bütün kitle iletişim araçlarında görünen reklâmları, bu pazarlama stratejilerinden sadece birkaçıdır. Filmlerin çoğunlukla Warner Brothers gibi egemen dağıtım şirketlerince gösterime sokulması ise birinci sinemaya özgü başka bir unsurdur. Burada Kenda gibi yerli bir dağıtım şirketi kurma çabalarına da değinmek gerekir. Ancak bu çabaların, egemen sinemanın içerikten biçime kadar giden değişik dayatmalarının önüne geçme amacından daha çok, egemen sinemanın elindeki kâr olanaklarını ele geçirebilmekle ilgili olduğu söylenebilir. Neşeli Hayat’ da yüksek bütçelerle üretilen, ünlü oyuncuların yer aldığı ve bilinen bu pazarlama stratejilerinin hemen hepsinin uygulandığı bir film ve neredeyse 251 kopya ile dağıtılarak gösterime giren bu film, 12 hafta içinde 1.125.601 kişi tarafından izlenmiştir.

Filminin içeriğinin de egemen sinemanın (birinci sinema) öykülerine benzer bir biçimde işlendiği görülür. İşsizlik, yoksulluk ve yoksunluk gibi meta üretim sürecine özgü çelişkiler, bütünün ilişkileri ve bu ilişkileri yansıtan tipik karakterler yoluyla değil de bu ilişkilerden koparılmış bir birey ile ve bu bireyin yetersizlikleri üzerinden anlatılarak, öyküye dahil edilir. İşsizlik, yoksulluk ve yoksunluk bireyin başarısızlığı olarak gösterilir. Rıza, kendisine sunulan fırsatları değerlendirememesini böyle okumak gerekir. Orta Anadolu’dan İstanbul’a göçmüş Rıza’nın meta üretim sürecinin ilişkilerine ve bu ilişkilerin gerekliliklerine uyum sağlayamamış olması, bir yetersizlik ve yeteneksizliktir. Ve Rıza, filmin sonunda patronlarının ve gözü açık kayınçosunun

(Ersin Korkut) desteği ile meta üretim sürecinin gerekliliklerine uyumlu davranmayı öğrenerek kazanan bir insan haline gelir. Yetersizliklerinin farkına varır ve yeteneklerini görür. Dolayısıyla öykünün kitleye, sorunun meta üretim sürecinde değil, bu sürece uyum sağlayamamış bireylerde olduğu göstererek ve bu sorunun nasıl aşılabileceği ile ilgili öğütler vererek bitirildiği söylenebilir.

Bu içerik, filmin biçemi üzerinde de etkilidir. Aslında bu içeriğin ancak belirli biçimsel özellikler ile birlikte şekillendirmesi bile mümkündür. Bu biçimsel özellikler de egemen sinemanın anlatı kalıplarını içerir. Egemen sinemanın anlatı kalıplarını oluşturan üç temel bileşenden söz edilebilir. *Bunlardan ilki*, birinci sinemaya özgü filmlerde, meta üretim sürecine göre düzenlenmiş ve izleyicinin alışık olduğu gündelik algı dünyasının aynısının, şansa yer bırakmadan büyük bir titizlikle uygulanmasıdır. Mekanlar, dekorlar ve sahne düzenlemeleri bunun için oldukça önemlidir. Özellikle hedef kitlesi, sıradan izleyici olan böyle filmlerin hemen hemen hepsinin başvurduğu bu yöntemde, meta üretim sürecinin hayatın tümünde kendini gösteren yapısının aynen beyaz perdeye yansıtılması, bireysel öyküsü anlatılan sıradan karakter ile özdeşleşmesi için kuşkusuz oldukça etkili bir yöntemdir. Ayrıca bu yöntemle, meta üretim sürecinin olağan görülmesini sağlanır. Bu sürece özgü çelişkilerin görünürlüğünü en aza indirgenir ve hatta tamamen engellenir. Süreç ile ilgili kuşkular giderilir ve eğer küçük de olsa bir kuşku varsa, o kişiselleştirilir. İzleyici, bilindik bir çevrede, bireysel öyküsü anlatılan kahramanla özdeşleşerek ne yapması ya da ne yapmaması gerektiği ile ilgili de bilgilendirilir. Dolayısıyla özdeşleşme, burada sadece bir rahatlama aracı olarak değil, ideolojinin bilgilendirme aracı olarak işlev görür.

Bu film de izleyicinin bildik deneyiminin kullanıldığı görülür; ancak bu kullanımın, sıradan insanın sözde yoksulluğunu konu edinen ucuz haber programlarını andıracak kadar amatör olduğu söylenebilir. Bunun için, sadece film mekânlarının görselleştirilme biçimine bakmak yeterlidir. Film, öyküye uygun olacak şekilde İstanbul'daki bir gece konu mahallesinde geçmektedir. Bu yüzden, bu gece konu mahallesine ait mekânların çok fazla ayrıntılandırılarak resmedilmeye çalışıldığı söylenebilir. Doğal çevreye ait bu resim o kadar ayrıntılıdır ki, dikkatle bakıldığında bir film platosu izlenimini verir. Sokaklar, Rıza'nın dokunsan duvarları yıkılacak evi, meyhane, kahve ve cami gibi mekânların hemen hepsi böyledir. Öyle ki, büyük bir olasılıkla bu mekânlar, tek tek

bulunarak, özellikle seçilmiştir. Filmde, bu mekânların birbiri ile bağlantısını gösteren çekimlere yer verilmemiş olması, bu olasılığı kuvvetlendirmektedir. Kısaca, ana karakterle özdeşleşilmesini kolaylaştırabilmek ve sözü edilen ideolojik mesajı daha da güçlü hale getirebilmek için, öykünün bütününde egemen olması istenen hüznü-komik durumların abartılmasına olanak sağlayacak bir çevre ve mekân betimlemesi söz konusudur.

İkinci bileşen, film içeriğinin farklı gibi algılanmasına yol açacak bazı özellikler üzerinden film anlatısının biçimlendirilmesidir. Burada tüketicilerin sınıflandırılması ve dolayısıyla filmlerin gişe hâsılatının artırılmasının amaçlandığını görmemek mümkün değildir. Gişe hâsılatı, filmlerin komedi ya da dram olarak ayrıştırılmasının birincil nedenidir. Belki de bu ayrışmanın yapaylığı nedeniyle Erdoğan trajikomik bir film yapmak istemiştir. Ancak bu da birinci sinemaya özgü bir yöntemdir. Çünkü bu bileşen de tüketicilerin sınıflandırılmasına yöneliktir. Yine de özellikle bu türe özgü özelliklerin kullanılma biçiminden söz etmek gerekirse, hüznü ve komik durumların etkisinin, sözü edilen abartılı ve amatör denebilecek çevre ve mekân düzenlemelerine müziğin de eklenmesiyle daha da artırılmaya çalışılması, birinci sinemanın yapım amaçlarıyla örtüşür niteliktedir.

Birinci sinemanın anlatısına özgü *üçüncü bileşen* ise oyunculardır. Erdoğan'ın bir komedi oyuncusu olarak ününü ve BKM Mutfak Oyuncuları'nın birer TV figürü olarak güncelliğini, kolektif ve samimi bir iş gibi görünen filmin izlenirliğini artırabilecek unsurlar olarak, olası etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Kuşkusuz burada söz konusu olan, Erdoğan'ın ve BKM mutfak oyuncularının bir araya gelişi değildir. Söz konusu olan, bu ünlü oyuncuların hangi amaçla biraya getirildiğidir. Birinci sinemada ünlü oyuncuların kullanımının ya da yıldız sistemi denilen yapının temel amacı, kendisiyle özdeşleşilecek karakterleri kullanarak daha fazla izleyiciye ulaşmaktır. Bu karakterlerin, kendi bireysel öyküleri içinde eyleyerek ve filmin sonunda önüne çıkan sorunları çözmüş, hayatlarına kaldıkları yerden mutlu bir şekilde devam ettikleri görülür. Bu filmde de benzer bir karakter ve öykü söz konusudur.

Söylenilenlerden hareketle filmin, birinci sinemaya özgü, bilinen anlatım özelliklerini kullandığı söylenebilir ve bu yüzden de biçiminin özgünlüğünden söz etmek mümkün

değildir. Film, kitlenin alışık olduğu sinema dilini ve dolayısıyla meta üretim sürecinin düşünme biçimini yeniden üreten bir biçeme sahiptir.

Sonuç olarak film, politik açıdan meta üretim sürecinin gerekliliklerine uygun düşünülmesini sağlayacak bir birinci sinema örneği olarak nitelenebilir. Burjuva ideolojisinin yeniden üretimine katkı sağlayan bir film olarak ‘Neşeli Hayat’, sömürülenlerin ya da ezilenlerin sınıfsal olarak bilinçlenmesine değil, yanlış/sahte bilinç içinde eylemesine hizmet edecek bir tartışma nesnesidir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve türler* (2. baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adorno, T. W. (2002). *Essays on music* (Trans. S. H. Gillaspie). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2006). *Eleştiri* (2. baskı) (Çev. M. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. (2008). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi* (3. baskı) (Çev. N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2004). *Sanat üzerine yazılar* (1. baskı) (Çev. A. Tümertekin, Z. İlkelen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2008). *Yeniden üretim üzerine* (2. baskı) (Çev. A. I. Ergüden, A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Andrew, J. D. (2000). *Sinema kuramları*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Arık, M. B. (2004). *Top ekranda*. İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- Aristoteles (2006). *Poetika* (13. baskı) (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü dünya sineması ve Batı* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayımevi.
- Barrett, M. (2004). *Marx'tan Foucault'a ideoloji* (Çev. A. Fethi). İstanbul: Doruk Yayımevi.
- Batur, E. (1987). *Estetik ütopya*. İstanbul: B/F/S Yayınları
- Batur, E. (1993). *Şiir ve ideoloji* (2. baskı). İstanbul: Mitos Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayatlar* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (1968) Sinema dilinin evrimi. (Çev. N. Özön) *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı*. (1968-Ocak), 196, 376-380.
- Bazin, A. (2005). *Orson Welles*. (Çev. S. Deniz). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Behranoglu, A. (2012) Büyük oyunlar. İçinde (5. baskı), *Oyun yazarı olarak Anton Çehov* (ss. 7- 16). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Benjamin, W. (1984). The author as producer. In V. Burgin (ed.) *Thinking photography* (ss.15- 32). London: Macmillan Puplicshers.
- Benjamin, W. (2006). *Son bakışta aşk* (4. baskı) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2009). *The origin of german tragic drama*. London, New York: Verso Publication.
- Bertolucci, B. (1983). The poetry of class struggle. In D. Georgakas and L. Rubenstein (ed.). *The cineaste interviews* (ss. 138- 149). Chicago: Lake View Press.
- Bezirci, A. (1996). *Sosyalizme doğru* (3. baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk filmleri eleştirisi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Batton, A d (2008). *Statü endişesi* (4. Basım) (Çev. A. S. Bayer) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brecht, B. (1985). Georg Lukacs'a karşı (Çev. T. Belge). İçinde Ü. Oskay (der.) *Estetik ve politika* (ss.81- 93). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.
- Brecht, B. (2005). *Tiyatro için küçük Organon* (2. baskı) (Çev. A. Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brenkert, G. G. (1998). *Marx'ın özgürlük etiği* (1. baskı) (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Breton, A. (1981) Gerçeküstücülük. (Çev. B. Onaran, A. Emre) *Türk Dil ve Edebiyatı Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*. (1981, Ocak), 349, 280-294.
- Brod, M. (2000). *Kafka'da inanç ve umutsuzluk* (2. baskı) (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bunuel, L. (1968). Şiir ve sinema. (Çev. N. Özön) *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı*. (1968-Ocak), 196, 419-422.
- Bunuel, L. (2005). *Son nefesim* (4. baskı) (Çev. İ. Kurdak). İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Camus, A (2005). *Tersi ve yüzü* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2006). *Sisifos söyleni*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Cemal, A. (1998). *Aradığımız tiyatro*. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

- Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın arkeolojisi* (Çev. H. Aydın). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ceylan, N. B. (2012). *Söyleşiler* (der. M. Eryılmaz). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Comolli, J. L. and Narboni, J. (1976). Cinema/ideology/criticism. In. B. Nichols (ed.), *Movies and methods* (ss. 22- 31). California: University of California Press.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çalışkan, M.H. (2006). II. Richard. İçinde (2. baskı), *Sunuş yazısı* (ss. 5-14). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalışlar, A. (2006). Sanat ve Edebiyat. İçinde (2. baskı), *Çevirenin önsözü* (ss. 9-29). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çapan, C. (1992). *Değişen tiyatro* (3. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çehov, A. (2012). *Büyük oyunlar* (5. baskı) (Çev. A. Behramoğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çehov, A. (2012a). *Bütün öyküleri 7 (1893-1895) Kara keşiş* (Çev. M. Özgül). İstanbul: Everest Yayınları.
- Denzin, N. K. (1995). *The cinematic society*. London: Sage Publications.
- Dobrenkov, V. İ. (2008). *Marksizm ve psikanaliz* (4. baskı) (Çev. A. Özdoğu). İstanbul: Sorun Yayınları.
- Dorsay, A. (1997). *100 yılın 100 yönetmeni* (2. baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Eagleton, T. (1998). *Eleştirinin görevi*. (Çev. İ. Serin). Ankara: Ark Yayınları.
- Eagleton, T. (2003). *Aykırı simalar* (Çev. A. Ş. Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema sanatı* (Çev. N. Şarman). İstanbul: Payel Yayınları.
- Eluard, P. (1984). *Ozan ve gölgesi* (Çev. Ö. İnce). İstanbul: Adam Yayınları.
- Eluard, P. (1992). *Asıl adalet* (4. baskı) (Çev. A. Kadir. A. Bezirci). İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Engels, F. (2006). *Doğanın diyalektiği* (8. baskı) (Çev. A. Gelen). Ankara: Sol Yayınları.
- Engels, F. (2010). *Anti-dühring* (5. baskı) (Çev. K. Somer). Ankara: Sol Yayınları.

- Fedoseyev, P.N., Kosing, A. (1975). *Çağdaş revizyonizmin eleştirisi*. (Çev. E. Tuncalı). İstanbul: Konuk Yayınları.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın gerekliliği* (11. Baskı) (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin ölümü modernizmden sonra tiyatrosu* (Çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitapevi.
- Gasset, O. Y. (1998). *Tarihsel bunalım ve insan* (2. baskı) (Çev. N. G. Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- Geitel, K., Prinzler, H. H, Schlappner, M., ve Schütte, W. (2006). *Luchino Visconti* (Çev. F. Ant). İstanbul: Es Yayınları.
- Godard, J. L. (2008). *Godard Godard'ı anlatıyor* (Çev. A. Derman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gramsci, A. (2010). *Seçme yazılar (1916-1935)* (Çev. İ. Yıldız) D. Forgacs (Ed.). Ankara: Dipnot Yayınları
- İnal, T. (1981). Gerçeküstücülük, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, 349, 262-280.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde müziğin etkisi* (3. baskı). İstanbul: Yirmidört Yayınevi.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *Eleştirinin eleştirisi* (2. baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Karaganov, A. S. (2009). *Sinema ve devrim. İçinde* (Çev. İ. Yergüz). *Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin* (ss. 79- 145). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Ankara: Deniz Kitapevi.
- Kılınç, B. (2007). Modern insanın kurtuluşu, demir kafes içindeki özgürlük: sex and the city dizisi ve postmodern hayatlar. İçinde. M. B. Arık ve M. Şeker (Ed) *İletişim ve Ötesi* (ss. 71- 102). Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.
- Kılınç, B. (2009). Üç roman bir film: Fransız sanatındaki eleştirel gelenek üzerine, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 29-44.
- Kızılkaya, M. (2001). *Yılmaz* (6. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Korsch, K. (2000). *Karl Marx* (1. baskı) (Çev. M. Okyanus). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Koutsourakis, A. (2012). Üç Maymun. İçinde (Çev. B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, G. Gürtunca), *Görünmezlik politikaları üzerine: Nuri Bilge Ceylan'ın Üç*

Maymun'u ve Dardenne Kardeşler'in Lorna'nın Sessizliği üzerine bir tartışma (ss. 181- 185). İstanbul: Doğan Kitap.

Kracuer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De ki Basım Yayım.

Kundere, M. (2005). *Roman sanatı* (2. baskı) (Çev. A. Bora). İstanbul: Can Yayınları.

Lellis, G. (1982). *Bertolt Brecht Cahiers du Cinéma*. Michigan: UMI Research Press.

Lequenne, M. (2000). *Marksizm ve estetik*. (Çev. E. Bener, Y. Bener, A. Aydın). İstanbul: Yazın Yayıncılık.

Lukacs, G. (1985). Gerçekçilik değerlendiriliyor (Çev. T. Belge). İçinde Ü. Oskay (der.) *Estetik ve Politika* (ss. 34- 81). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

Lukacs, G. (1998). *Tarih ve sınıf bilinci* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Lukacs, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı* (5. baskı) (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.

Lukacs, G. (2001). Dostoyevski (Çev. İ. İzgü). İçinde O. Düz (Ed.). *Dostoyevski* (ss. 211- 227). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

MacBean, J. R. (1975). *Film and revolution*. Bloomington and London: Indiana University Press.

Marx, K. ve Engels, F. (1996). *Seçme mektuplar* (Çev. A. Bilgi). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Marx, K. ve Engels, F. (2000). *Basın söyleşileri* (Çev. B. Günüşen). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2001). *Sanat ve edebiyat üzerine* (2. baskı) (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.

Marx, K. (2005). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı* (6. baskı) (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K., Engels, F. ve Lenin, V. I. (2006). *Sanat ve edebiyat* (2. baskı) (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Marx, K. (2007). *Felsefenin sefaleti* (6. baskı) (Çev. A. Kardam). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2008a). *Komünist manifesto*. (Çev. H. İlhan). Ankara: Alter Yayıncılık.

- Marx, K. ve Engels, F. (2008b). *Alman ideolojisi (Feuerbach)* (6. baskı) (Çev: S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2008c). *Gazete yazıları*. (Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marx, K. (2008d). *Ücretli emek ve sermaye* (8. baskı) (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2009). *1844 el yazmaları* (5. baskı) (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, K. (2009a). *Kapital birinci cilt* (9. baskı) (Çev. A. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2009b). *Kapital üçüncü cilt* (6. baskı) (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2010). *Louis Bonaparte'in on sekiz Brumaire'i* (Çev. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Metz, C. (1974). *Film language*. New York: Oxford University Press.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları* (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2003). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2* (11. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (2008). *Yaşar Kemal'in romancılığı* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Niş, N. Ve Eryılmaz T. (1981). Sinemanın çağdaşlaşması: yeni gerçekçilik, yeni dalga. *Yıllık*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu.
- Nutku, Ö. (2011). Romeo ve Juliet tragedyası üzerine. İçinde.W. Shakespeare. *Romeo ve Juliet* (9. baskı) (ss. 5-13). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ollman, B. (2010). Geleceğin ütöpik vizyonu (O zaman ve Şimdi) Marksist bir Eleştiri (Çev. Ç. Çıdamlı). *Bilim ve Ütopya* (2010- Aralık), 198, 40-57.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya cilt 2*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Pasolini, P. P (1991). *Fildişi kulenin dışından* (Çev. F. Özdem). İstanbul: Belge Yayınları.
- Perinçek, F., Duruel, N. (2008). *Cemal Süreya*. İstanbul: Can Yayınları.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada estetik* (Çev. F. Demir). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

- Planck, M. (1996). *Modern doğa anlayışı ve kuantum teorisine giriş* (2. baskı) (Çev. Y. Öner). İstanbul: Spartaküs Yayınları.
- Rodowick, D. N. (1994). *The crisis of political modernism*. U. S. A: University of California Press.
- Roberto, R. (1983). Marx, Freud and Jesus. In D. Georgakas and L. Rubenstein (ed.). *The Cineaste Interviews* (ss. 149- 155). Chicago: Lake View Press.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın öyküsü* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rotha, P. ve Griffith, R. (2001). *Sinema yazıları* (Çev. A. Ovatman). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Said, E. W. (2004). *Entelektüel* (2. baskı) (Çev. T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. W. (2006). *Kış ruhu* (2. baskı) (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, E. W. (2008). *Geç dönem üslubu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sartre, J. P. (2003). *Varoluşçuluk* (18. baskı) (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Schatz, T. (2008). The studio system and conglomerate Hollywood. In P. McDonald and J. Wasko (Ed.). *Hollywood Film Industry* (pp. 13- 43). California-Los Angeles: Blackwell Publishing.
- Shakespeare, W. (2006). *II. Richard* (2. baskı) (Çev. M. H. Çalışkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shakespeare, W. (2010). *Hamlet* (13. baskı) (Çev. B. Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Solanas, F. ve Gettino, O. (2008). Sinema ideoloji politika. İçinde B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (der.) *Üçüncü bir sinemaya doğru* (Çev. E. Yılmaz) (ss. 167-195). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Sontag, S. (2008). *Sanatçı: örnek bir çilekeş* (3. baskı) (Çev. Y. Salman, M.G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Timuçin, A (2004). *Felsefe sözlüğü* (5. baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist estetik* (3. baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Türkçe sözlük* (10. baskı). Ankara.

- Uygur, N. (1975). *İnsan açısından edebiyat* (2. baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Wagenbach, K. (1997). *F. Kafka yaşam öyküsü* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Wallerstein, I. (2006). *Tarihsel kapitalizm* (Çev. N. Alpay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wasko, J. (2008). Financing and production: creating the Hollywood film commodity. In P. McDonald and J. Wasko (Ed.). *Hollywood film industry* (pp. 43- 63). California-Los Angeles: Blackwell Publishing.
- Wayne, M. (2011). *Politik film* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.
- Weber, M. (2006). *Bürokrasi ve otorite* (2. Baskı) (Çev. M. B. Akın). Ankara: Adres Yayınları.
- Weber, M. (2009). *Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu* (Çev. G. Solmaz). Ankara: Alter Yayıncılık.
- Willemsen, P. (1989). Questions of third cinema. In J. Pine and P. Willemsen (Ed.). *The Third cinema question: notes and reflections* (pp. 1- 30). London: British Film Institute.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam* (2. baskı). (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yeres, A. (2006). *Bir Michelangelo Antonioni kitabı*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ideoloji politika. İçinde B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (Der.). *Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine* (ss. 63- 87). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel değişim ve festivalizm: küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, T. (2009). *Eleştiri kuramları* (2. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zavattini, C. (1968). Yeni gerçekçilik üzerine görüşler. (Çev. N. Özön) *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı*. (1968-Ocak), 196, 380-384.

İnternet kaynakları

http://aksam.mediator.com/2009/12/22/yazar/15653/oray_egin/kapitalizm_yilmaz_in_ask_hikayesi.html (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://www.biyografi.info/kisi/yilmaz-erdogan> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://www.bkmonline.net/kurumsal/film> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://boxofficeturkiye.com/film/2010433/Eyyvah-Eyvah.htm> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://boxofficeturkiye.com/film/2010791/Eyyvah-Eyvah-2.htm> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://boxofficeturkiye.com/arama/?aranacak=G.O.R.A> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://boxofficeturkiye.com/film/2006190/Hokkabaz.htm> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://boxofficeturkiye.com/film/2010415/Neseli-Hayat.htm#> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://boxofficeturkiye.com/arama/?aranacak=Organize+i%DELER> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

http://collections.oscars.org/ics-wpd/exec/icswppro.dll?AC=qbe_query&TN=AAtrans&RF=WebReportOscars&MF=oscarsmsg.ini&NP=255&BU=http://aaspeechesdb.oscars.org/index.asp&QY=find+acceptorlink+%3d073-1 (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://film.com.tr/haber/index.cfm?hid=1706> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://gundem.milliyet.com.tr/yilin-adami--riza/candundar/guncel/gundemyazardetay/01.01.2010/1180682/default.htm> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi: 01.10.2012)

<http://www.tersninja.com/varoslu-rizanin-zoraki-noel-baba-acilimi-neseli-hayat> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://www.tersninja.com/sinema-yazarlari-yilmaz-erdoganin-son-filmi-neseli-hayat-hakkinda-ne-dusunuyorlar> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://tr-tr.facebook.com/yilmazerdogan/info?viewas=0> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://tureng.com/search/new%20deal> (Erişim Tarihi: 01. 10. 2012)

<http://www.yilmaz-erdogan.net/Thread-damat-riza-neseli-hayat-in-cekimleri-tamamlanmak-uzere--1107> (Erişim Tarihi: 08.09.2012)

<http://www.yilmaz-erdogan.net/Thread-yilmaz-erdogan-la-roportaj--1033>
Tarihi: 08.09.2012)

(Erişim