

SİNEMA POLİTİKALARI: SÖYLEM, PSİKANALİZ, İDEOLOJİ

Michael Ryan

Çeviri

Hakan Erkılıç

Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Ryan makalesinde, kültür ve sinema kuramlarını genel olarak değerlendirerek söylem, psikanaliz ve ideolojiyi sinemanın politikaları olarak belirler. Yukarıdan aşağıya belirlenen politikaların yerine aşağıdan-yukarıya geliştirilen stratejilerin önemine dikkat çeker. Sinemanın sosyal söylemleri kullanarak ve yeniden üreterek temelde kendiliğinden sosyal bir söylem olduğunu vurgular. Ona göre yapıçözümcü analizlerin ışığında biçimci/sosyolojik karşıtlığı da savunulamaz. Ryan, filmlerin izleyiciler üzerindeki etkilerini açıklamak için psikoanalize, "obje ilişkileri teorisi"ne başvurur. Çünkü insanların dünyayı nasıl algıladığı ve yaşadıkları dünyanın hangi değer ve oluşumlarının bu dünyanın temsilleri ile kısmen belirlendiği ve neleri içselleştirdiği popüler filmler vasıtasıyla desteklenmekte ve sürdürülmektedir. Popüler filmler, sosyal oluşum ve değer modelleri arasında mücadeleyi dile getiren temsillerin rekabet ettiği bir alan olarak karşımıza çıkar.

The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology

Abstract

After a general evaluation of theories of film and culture, Ryan discusses discourse, psychoanalysis, and ideology as the politics of film. He draws attention to the importance of bottom-up strategies instead of currently established top-down politics. He emphasizes that film is basically a social discourse that uses and recreates social discourse. Accordingly, formalism/sociology opposition cannot be defended in the light of deconstructive analysis. In order to explain the impact of films on their audience, Ryan invokes psychoanalysis and "object relations theory." The way people perceive the world and the values ascribed to the world and how these values are internalized and partially determined by representations of the world have been supported and sustained by popular films. Popular films are seen as a space in which representations of the struggle between social formation and other value models meet and clash.

Ryan, M. (1989). *The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology*. C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (s. 477-486). Chicago: University of Illinois Press. Yazarın izni ve bilgisine çevrilmiştir.

Toplumsal kırılma ve radikal değişiklikler geleceğin olayları değillerdir. Bunlar eşitlikçi olmayan toplumların mutlak yapısına kazanmış kalıcı ihtimaller olup, bu ihtimaller halka hitap eden popüler sinema çalışmalarında iş başında olan ideolojik uygulamalarda da teyit edilebilir.

1970'lerin ortalarından 1980'lerin yarısına kadar sinema ve kültürle ilgili Marksist kurama Stephen Heath ve Stuart Hall gibi İngiliz kuramcılarının yol açıcı çalışmaları rehberlik etmiştir. Heath, Fransız düşünürler Roland Barthes, Louis Althusser, Jacques Lacan, Julia Kristeva ve Christian Metz'in çalışmalarına dayanan bir birleşik paradigma üzerinde sinemada "özne konumlandırma" kuramını tartıştı. Hall ise Richard Hoggart, Raymond Williams ve E. P. Thompson'un yerel kültürel çalışmaları ile Althusser ve Pierre Bourdieu'nun Marksist yapısalcılığı ve Gramsci'nin yakın zamanda çevrilen hegemonya kuramını birleştirmiş ve kültürün bir egemenlik ve direnme alanı olduğunu iddia etmiştir. Bu iki kuramın temsilcileri sık sık çatışmasına rağmen, bu iki yaklaşım da benzer özellikler taşımışlardır. Örneğin her ikisi de kendine özgü yollarla, karamsar politik sonuçlar çıkartmış ve popüler temelli politik stratejilerin gelişimini kavramsallaştırmamışlardır. Heath'in kuramı popüler filmin politik olarak okunmasına imkân tanımazken, Hall'un temelde Leninist olan, Gramsci'nin tahakküm kuramına olan bağlılığı popülerin düzeyini kavramsal ve politik olarak öncelik tanınan tahakküme direniş alanından başka bir şey olarak görmesini imkânsız kılar. Sinema kuramının eleştirisi, ideoloji ve hegemonya kavramlarının kültürel çalışmalarda kullanılan haliyle yeniden değerlendirilmesinin gereğini ortaya koysa da bu konuyu da tartışmak üzere kültürel teoriyi başka bir yerde¹ ele alarak burada öncelikle sinema kuramı üzerinde duracağım.

Tüm kuramlar, kendi toplumlarına ve kendi zamanlarına özgüdür. Son dönem İngiliz kuramları edebi, sosyal ve felsefi düşüncedeki Fransız etkisi altındaki post analitik felsefi rönesansın 1970'ler ve 1980'lerde yeniden

¹ Bkz. Michael Ryan, *Political Criticism* (MacMillan tarafından yakında yayınlanacak).

Yazarın belirttiği *Political Criticism* adlı kitap 1989 yılında *Politics and Culture: Working Hypotheses for a Post-Revolutionary Society* adıyla Macmillan yayınevi tarafından yayınlanmıştır (ç.n).

dirilen baskın Troçkist-Leninist hareket ile kesişmesinden doğmuştur. Althusser'in ideoloji ve Gramsci'nin hegemonya kavramları kültürel belirlenimciliğin ekonomizmin yerine geçmesine olanak tanırken, üstten gelen toplumsal hiyerarşi ve egemenliğin Leninist modelini akılda tutmayı da sağlamıştır. Politikanın yukarıdan aşağıya modelleri Sol'da tarihi sebeplerle etkili olmuştur: Toplumların düşük eğitim düzeyi reform veya devrimlerin yegâne gerçekleştirilebilme yolunun entelektüel elitlerin yönetiminde olmasını sağlamıştır. Ancak Paris Komün üyelerinden Anarşistlere, Militan Sanayi İşçilerine, Spartaküstlere ve yakın zamanda İtalyan Otonom'lara kadar aşağıdan yukarıya modeller de aynı zamanda görülmüştür. Bu alternatif politik oluşumlar daima karşıtları tarafından bastırılrsa da bu alternatiflerin geçersiz olduğu anlamına gelmemektedir. Gerçek anlamda toplumsallaşma, eğitim ve kültürel gelişme düzeyleri açısından baktığımızda dünya onlar için hazır değildi.

İngiliz sinema ve kültürel kuramı, popüler zeminin ayrıcalığının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kadar güçlü olmadığı bir topluma uygun olabilecek yukarıdan aşağıya bir politika modeli ile aynı eksene oturmuştur. İngiliz kültür ve sinema kuramı, popüler temel ayrıcalığının ABD'deki kadar güçlü olmadığı bir topluma uygun olabilecek bir yukarıdan aşağıya politik modelle sıraya dizilir. İnsanların sinemaya Straub/Huillet-Oshima "üç film birden" izlemeye üşüşmeyecekleri ya da yeni bir "hegemonik bloğu" sahiplenmeyecekleri, anti-entelektüel ve sosyal hiyerarşi eleştirisinin yaygın olduğu Amerikan kültürel yaşamının farklılıklarının, bu bağlama daha uygun politik model veya stratejilere yol açabilecek, aralarında pek de fark olmayan sinema ve kültür kuramlarını zorunlu kıldığını söyleyebilirim. Bu yönde ilk adım İngiliz kuramının Leninist veya seçkin yukarıdan aşağıya yöneliminin yerine, çıkış noktasını enerjiden, ihtiyaçlardan ve popüler düzeyde işleyen arzularından alan ve bu enerjileri toplumu oluşturan üretken güç olarak kavrayan bir yönelimin geçmesi olacaktır. Bu farklı kavramsal çerçeve ister istemez herhangi bir muhtemel politik denklemde popüler zemini (genel olarak başarısız olan) birincil şart olarak görerek açık bir "direnc alanı" ya da daha düşük "yanlış tanıma" alanı olarak değil, daha alttan-yukarıya bir politik strateji olarak öngörmektedir.

Söylem

Sinema ve toplum arasındaki ilişkiyle ilgili çalışmalar son yıllarda formalist yaklaşım (Heath ve diğerleri tarafından temsil edilen) ve sosyolojik yaklaşım (Wright, Biskind, Jump Cut ve diğerleri tarafından temsil edilen) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Ancak yapıçözümcü analizlerin ışığında formalist/sosyolojik karşıtlık savunulamamaktadır. Sinema formalizmindeki

söylem kuramı en nihayetinde bir toplum kuramı olmalıdır ve söylemsel ve kültürel formlarla ilgili olmayan bir sinema sosyolojisi mümkün değildir.

Sinema sosyal söylemleri kullandığı, yeniden ürettiği ve zaten kendiliğinden sosyal bir söylemsel eylem olduğu için temelde toplumsaldır. Sinemasal söylem doğası gereği toplumsaldır çünkü filmin en biçimsel boyutu bile seyircinin alımlamasını ve kod açmasını sağlayan algının sosyal kodlarını gerektirir. Dahası sinema sosyolojisinin kurmaca film için varsaydığı dışsal nesne ya da gönderge, daima film söyleminin göstergebilimsel veya retoriksel faaliyetlerinin bir yapısıdır. Toplumsal uyuşmalar bir göndergenin nesnel veya “gerçek” durumunu varsaymak üzere ortaya çıkmasına imkân tanır. Filmlerdeki gerçek göndergeler aktörler ve dekorlardır. Yanılsamayı yaratansa kurmaca izleyerek gelişen izleyicinin hayal gücüdür.² Buna ilaveten filmlerin ürettiği veya varsaydığı tarih ve topluma yapılan atıfların kendileri diğer sosyal söylemler aracılığıyla oradadır; bir filmin en sosyolojik atıfları bile asla işaret sistemlerinin biçimsel boyutlarını terk etmez ve “sağlam bir zemine oturmaz”. Sosyal zeminin kendisi söylemlerle örülüdür (sınıf, ırk, cinsiyet, etnik köken, milliyet, çalışma, kişisel öyküler vs). Film temsillerinin dışında, sosyal hayatın maddeselliğinden ayrılamaz olduğunun çıkarsanabileceği diğer bir dizi temsil mevcuttur. Bu nedenle biçimsel analizler birlikte ele alınan temsilin ve algısal geleneklerin analizi olması bakımından kendiliğinden sosyaldirler. Sosyolojik analizlerin ise filmin sözümona ön veya ekstra söylemsel sosyal bir gerçek açısından ikincil olarak kabul edilemeyecek söylemsel uygulamaları aracılığıyla anlamı açığa vurup ifade etmesi nedeniyle biçimsel olması gerekmektedir. Bu gerçek bizzat söylemler tarafından oluşturulan ve sağlanan bir gerçekliktir.

“Söylemi” sosyal ve kültürel sistemler ve faaliyetleri stratejik bir gerekçe ile sınıflandırmak için böyle geniş çaplı olarak kullanıyorum. Sinema ve kültür ile içerisinde üretildiği toplumun ayrı iki çerçeve olmadığını vurgulamak istiyorum. Sinema sosyal sürecin (veya sosyal söylemlerin) bir alt kümesidir. Bir filmdeki değerlendirme ve temsil stratejileri asla kendisiyle aynı tür değerlendirme ve temsil stratejilerini kullanmayan “gerçek” dünya ile ilişkilendirildiğinde “hayal ürünü” değildir. Hikâyeler insanlara kendi hayatlarına anlam katabilmeleri için kendilerini anlattığından ve anlatılar belirli eylemleri gerçekleştirirken yaşananları hikâye ettiğinden (romantizm) ve senaryolar (savaş, devrim gibi) nispeten tahmin edilebilir örüntüleri takip ettiğinden filmdeki hikâye ve anlatılar aynı zamanda gündelik yaşamımızda da iş başındadır.³ Sosyal varlıklar olarak insanlar, anlam sistemleri içerisinde

² Bakınız Ryan, M. (1979). Militant Documentary: Mai 68 par lui- meme. *Cinetracts*, 24(3-4), s. 1-21.

³ Bkz. Jhonson, R. What is Cultural Studies Anyway? (Teksir çoğaltma, s. 74).

yaşarlar ve hayatları kendi sosyal hareketlerinin yelpazesini belirleyen değerlendirme kodları ile yapılandırılır (sınırlı/sakin, baskın/baskın olmayan vs). Böylelikle söylem kavramı, kültür (anlamlandırma uygulamalarının alanı olarak) ile toplum (muhtemelen önsöylemsel olan tecrübe veya yaşam alanı, temsili kodlar tarafından şekillendirilmeyen veya anlamlandırma uygulamalarıyla sağlanmayan bir çeşit yapı veya nesnellik olarak) arasında karşıtlığın yapıçözümüne imkân tanımaktadır.

Filmler, kısmen söylemlerdir, çünkü anlamın mevcut sosyal sistemlerinin, egemen sosyal söylemlerin ya da kodlanmış ilişki sistemlerinin içerisinde anlam ve değere sahip unsurlardan (karakterler, roller, sahneler ve diğerleri) meydana gelirler. Bu sistemde her sosyal unsur sosyal sistemde kesin bir konum işgal etmenin avantajıyla ya da sistemdeki diğer unsurlarla (erkek, kadın, zengin/fakir, beyaz/beyaz olmayan ve bunun yanında mükemmelliyetçi/radikal, kapitalist/işçi ve diğerleri gibi karakter türlerinin de dâhil olduğu) farklı bir ilişki kurarak anlam kazanır. Dildeki her bir ögenin farklı biçimde veya ilişki olarak değer kazanmasıyla, yani belirli değerler ile işaretlenmesi veya işaretlenmemesi nedeniyle (dönüşmüş /dönüşmemiş vs.) her bir sosyal öge diğer öğelerden *farklılığı* ile değer kazanmaktadır. Her bir öge belirli özelliklere sahip olması veya olmaması ile kodlanır. Filmler bu öğeleri birleştirir, tekrar kodlar ve bunlara, filmin kodlarına özgü anlam ve değerler verirler; ancak yeni değer ve imajların yapılandırıldığı hammadde zaten anlamın sosyal kodları ile kodlanmıştır her zaman. Örneğin *The Godfather (Baba)* filmindeki mafya babası, ABD’de suça dair sosyal kodlarda olumsuz olarak değerlendirilen bir figürken film söyleminde bir kahraman figürü olarak yeniden değer kazanır. Diğer bir deyişle mafya babası, anlam sahibi bir figürdür ya da Amerikan toplumunda şeylerin düzenlenişinde değerlendirilen bir konum işgal eder. Onun konumu, üstbelirlenimli şekilde kodlanmıştır; yani bu konum belirlenebilir eylemlerde kesin bir şekilde eklenmesini şart koşan, düşünce ve davranış kodları tarafından oluşturulur. Bunun yanı sıra onun yaşamı tarihin bu noktasında ABD toplumunu oluşturan daha geniş sosyal söylemler zincirine uyan bir dizi sosyal söylemin (etnik köken, suç, ataerkillik vs.) birlikte düğümlenmesinden oluşmaktadır. Filmlerin çoğunluğu birleşen, yeniden kodlanan ve özellikle sinemasal söylemlerin bir parçası haline gelen önceden kodlanmış öğelere dayanır.

Sinema söylemlerini sosyal söylemlere bağlayan maddesel çemberlerini tanımlayabilmek için *şifreleme* kavramına başvurduğum. Film söylemi, sosyal

Centre for Contemporary Cultural Studies, Brigham. Metin daha sonra *Social Text* dergisinin 16. sayısında (Kış, 1986-1987, s. 38-80) aynı adla basılmıştır. Gornick, L. (T.Y.). *Turning the Tables: Women Analysts with Men Patients*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Yale University.

söylemlerin şifrelenmesidir. Fikirleri, konuları anlamları ve bunların yanı sıra korkuları, gerilim ve arzuları toplumdan filme yönlendiren gerçek, sağlam bağlantıları adlandırmak için “maddesel çember” metaforunu kullanıyorum. Bu metafor nesne ya da göndergenin gösterenler sisteminin dışında olduğunun varsayılması sayesinde temsilin metafizik doktrinini atlatmamızı sağlar. Maddesel çember kavramı, göndergenin dışsallığının bulunmadığına, film göstereninin objektif bir zemini olmadığına işaret etmektedir. Bu ikisi daha çok tek bir sistemin bölümleri veya sosyal fikir ve duyguları sinema dışı kültürden filme geçirmeye, filmde de kültüre daha fazla dolaşıma girecek şekilde geri döndürmeye dayanan birbirine bağlı sistemlerin çeşitliliğidir. Sinema ile toplum arasındaki ilişki hiçbir noktada maddesel olmayan bir boyutta değildir, ancak tinsel veya bilinçsiz olabilmektedir.

“Söylem” kavramının sinema/toplum ilişkisini tanımlamak üzere kullanılıp kullanılmaması önemli değildir. Burada önemli olan, ilişkinin popüler filmlerin görünüşteki en biçimsel veya estetik öğelerinin sosyal karakterlerini vurgulama biçimidir; yani sosyal dünya, gruplar arasındaki sosyal güç için mücadele alanı (temsil rekabeti) olan bir değerlendirme ya da anlam sistemi olarak algılanabilir. Burada temsillerin, temsil ve stratejileri ikincil olmaktan ziyade bu değer biçme ve mücadele açısından esas olarak görülmekte ve sinemaya özgü bazen bir tarafa bazen diğerine ayrıcalık tanıyan, bazı değer ve menfaatleri diğerinin üzerine çıkaran değer biçme eylemleri olarak bu mücadelelere bağlanmaktadır. Söylem kavramını kullanan çağdaş sinema kuramı, filmin seyirciyi dünyayı belirli bir biçimde algılamaları için konumlandığı seslenme konusuna vurgu yapmaktadır. Bu söylem modeli dilbilimseldir; film ve algılanan özne, öznelarası iletişimin dilbilimsel modeli üzerinden tasarlanır. Kuram, film izlemenin bilinçli, spontane, olağanüstü alanını vurgular. Söylem kavramının kültürel formları, sosyal hareketleri ve psikolojik yapıları içeren hem bilişsel hem davranışsal anlam sistemini ifade edecek şekilde genişletilmesi ile sinema/toplum kesişiminin bilinçsiz, maddi, olağanüstü olmayan, sistematik ve kollektif karakterini vurgulamak istiyorum.

Popüler filmin “anlamı”, onun politik ve ideolojik önemi, tek başına izlemenin perdeden özneye fenomenolojisinde saklı değildir. Onun boyutları açıkça bir döngüdeki tek bir an, daha geniş belirlenim zincirinin bir etkisidir. Sinema temsilleri, insanların nasıl yaşadığını belirleyen daha geniş sosyal temsillerin (görüntüler, anlatılar, inançlar vs.) bir alt kümesidir ve bunlar sosyal değer biçme ya da sınıflar, ırklar ve cinsiyetler arasındaki farklılaşma ile yakından bağlıdır. İzleyiciler, filmler tarafından tek sesli olarak “konumlandırılmazlar”; bundan ziyade dünyanın sinemasal temsillerini kabul eder veya reddederler. Ancak bunları içinde yaşadıkları sosyal kodlara göre yaparlar. Filmin izleyiciye yönelttiği sinemasal söylem, sosyal konuları, erkek

veya kadın, emekçi sınıf ya da yönetici sınıf olarak belirleyen değerlendirme, anlamlandırma sistemleri ile daha geniş sosyal söylemler tarafından belirlenir. Bu nedenle, filmin psikanalizinin, belli bir filmin farklı izleyicilere nasıl hitap ettiğini ve farklı bağlamlarda değişik anlam etkilerini nasıl yarattıklarını, farklılaştırılmış ve durumsal bir kavrayışa imkân tanıyan sosyal söylemlerin sosyolojisi olmaksızın tamamen kavranamayacağını iddia edebilirim.

Psikanaliz

Söylem kavramının genişletilmesi, film ile izleyiciler arasındaki psikanalitik ilişkinin formüle edilmesini mümkün kılar. Bu ilişki daha sosyal ve bilinç ötesi veya kolektif olan bilinç, bireysel özdeşleşme ve bilinçsizlik gibi, sistematik ve önemsiz yapıların örüntüleri arasındaki ilişkiye yönelmiştir. Filmler, sosyal söylemleri yeniden kodluyor ise ve eğer izleyiciler pasif alıcılar değil de film metinlerini algılamaları kısmen yaşadıkları sosyal kodlara göre belirlenen aktif okuyucular ise o zaman hem filmler hem de izleyicilerin sosyal dönüşümlerden etkilenmeleri ve değişimleri muhtemeldir. Diğer bir deyişle filmler, tek boyutlu izleyiciler üzerinde daima aynı etkiyi yaratmaz ve izleyiciler farklı film temsillerine, içinde yaşadıkları, sosyal yapılara bağlı olan ve bu yapılardaki değişimlerle farklılık gösteren sembolik kodların koşullarına bağlı olarak farklı şekillerde tepkiler gösterirler. Film, film seyretme edimi ve filmin anlamı bu nedenle indirgenemez biçimde tarihi ve toplumsaldır. Bu sebeple film aynı zamanda sadeleştirilemeyecek kadar politik olup özne için bir konumlandırma değil, ancak toplumsal iktidarın sürdürülmesi veya edinimi açısından esas teşkil eden belirli değerler veya fikirler için veya bunlar karşısında öznel özdeşleşmeyi sağlama mücadelesidir.

Sosyal söylemlerin yeniden kodlanmasında filmler gerek eski değerlerin gerekse yeni değerlerin tanımlanması ve içselleştirilmesini önermektedir (bağımsız bir kadının ya bir cadı ya da takdir edilecek ve taklit edilebilir bir model olduğunun söylenmesi gibi). Film söylemleri mevcut sosyal söylemlerin veya anlam sistemlerinin yeniden kodlanmasına yardımcı olur (gerçekten de birçok filmde feminizm kaynaklı yeniden kodlanmanın bir sonucu olarak bağımsız kadına egemen yapı tarafından biçilen değerlerin tekrar kodlanarak dönüşmesinde görüldüğü üzere). Örneğin sinemasal sözcelemenin temelini algılananın çerçevesi ile uyumlu olması gerekmesine rağmen filmlerin birçoğu izleyici özdeşleşmesini, algının çerçevesini bir şekilde değiştiren figürler, hikâyeler veya dramatik mizansenler sunmak için sağlamış görünmektedir. Sıklıkla görüldüğü gibi bu bağlamda en büyük avantajı sağlayan en hassas noktayı (melodram diyelim) film şekillendirir. Bunların biçimsel tutuculuğu seyirciyi yeni değerler sunan ya da eskisini değiştiren seslenme konumuna teşvik eder. Bu nedenle klasik türler sık sık değer ve

ideoloji açısından önemli değişimler ile karakterize olmaktadır (Amerikan yerlilerinin western filmlerinde örneğin düşmandan sempati unsuruna yerleşmesi [*Stagecoach*'dan *Cheyenne Autumn*'a] veya bağımsız kadın cinselliğinin melodramlarda lanetlenmekten daha esnek seçeneklere doğru [*Peyton Place*'den *The Turning Point*'e kadar] gitmesi gibi). Bu nedenle film temsilleri, izleyici özdeşleşmesini veya sempatisini sosyal tartışma ve sosyal mücadelelerin farklı tarafları ile sağlamaktadır. Bu sosyal mücadelelerdeki hareketler kısmen ne tür temsillerin perdede görüneceğini belirlemektedir. Toplumdaki değişiklikler ne tür temsillerin görüneceğini ve izleyicilerin bunlarla nasıl ilişki kuracağını etkilemektedir.

Günümüzün sinema kuramının bireysel algı üzerindeki öznenin konumlandırılması olarak ele alınabilecek vurgusu, filmin egemen sosyal değerlendirmeleri yeniden kodlamaya yardım edebilecek kolektif özdeşleşmenin nesnesi ve bir toplumu bir araya getirecek daha geniş anlam ya da söylem sistemlerinin eklemlenmesi olarak kavramsallaştırılması aracılığıyla kolektif düşünce ve davranışı kapsayacak şekilde değiştirilebilir. Bu süreci tümüyle tanımlayabilmek için psikanalistlerin “nesne ilişkileri kuramı”⁴ olarak adlandırdıkları şeye başvuracağım.

Nesne ilişkileri kuramı, bir kişinin kendi veya kişilik duygusunun sosyal nesnelere, içselleştirilen imajlarla özdeşleşmeler yoluyla oluştuğunu söylemektedir. Bu tip nesnelere ebeveynler gibi figürler veya ulus, aile, sınıf veya etnik gruplar gibi kurumlar, sosyal değerler ve normlar olabilmektedir. Nesnelere içselleştirilmesi id'in en “ilkel” veya içgüdüsel düzeylerinde gerçekleşebilmekte ve bunun sonucunda insan ruhunda sosyal olmayan hiçbir şey bulunmamaktadır. İçgüdünün sosyallik öncesi alanı da dâhil olmak üzere her tür ruh hali düzeyi sosyal nesnelere ile olan ilişkiler yoluyla şekillenmektedir. Nesne ilişkileri kuramı, Freud'un, tüm sosyal hareketleri davranışlar üzerinde hâkim olan iç dürtülerin veya içgüdülerin dışavurumu olarak anlayan ve topluma girildiğinde Oedipal geçiş yoluyla bastırılması gereken geleneksel libido teorisinden farklılık göstermektedir. Yenilikçi Freudyan analist Jacques Lacan'ın çalışmasına dayanan psikanalitik sinema kuramı, bu nedenle cinselliği ve cinsel farklılık sorununu (esasen Oedipal sorun) film analizlerinin odak noktası olarak görmektedir. Kuram, kolektif sosyal süreçlerden ziyade bireysel izleyicilerin algısı veya bireysel öznelere konumlanmasıyla ilgilenmektedir ve normal algısal kodları alt üst etmek isteyen sinemacılara radikal olarak ayrıcalık tanımaktadır. Popüler sinema, rahatsız etmekten çok pasifize ettiği, izleyiciyi filmin gerçeğin temsili olarak varsayımsal konumunu eleştirip sorgulamaya kışkırtmaktan çok

⁴ Bu kurama genel bir bakış için bakınız: Guntrip, H. (1971). *Psychoanalytic Theory, Therapy, and the Self*. New York: Basic Books.

şeylerin gerçek doğasını narsistik bir şekilde yanlış anlamasını beslediği için gerilemenin bir belirtisidir. Gerçekçilik aldatıcı veya hayalidir çünkü filmin gösterenleri ile gösterilenleri arasındaki farkı kapatmaktadır. Lacancı sinema kuramı, popüler düzeyde sosyal değişim sorunu açısından Freudyen/Lacancı görece değişmeyen içgüdüsel tahrikler nedeni ile karamsar olmaya meyillidir. Yapılabilecek en iyi şey kaçınılmaz yanlış anlamayı temsilin radikal şekilde süreksiz sinemasal stratejileri vasıtasıyla yeniden düzenlenmesini ummaktır.⁵

Nesne ilişkileri kuramı; kolektif davranışı bireysel algının, sosyal kurum ve ilişkileri libidinal ya da cinsel sorunların, sosyal değişim hareketini içgüdünün hareketsizliğinin, popüler arzu ve ihtiyaçlara dayalı bir politika olasılığını da radikal film çalışmalarının popülerlik karşıtı bir biçimine dayalı bir politikası üzerinde gördüğü için farklıdır. İpuçlarını nesne ilişkileri kuramından alarak sinema toplum ilişkisini değerlendirdiğimizde bir toplumun bütün olarak kalması için, onları bilgilendiren sembolik kodlar, film imajları ve temsillerin, toplumda insanların özdeşleştiği nesnelere kopyalaması gerektiği sonucuna ulaşırız. Diğer bir deyişle film temsilleri, sosyalleşme sürecinde imajları içselleştirilen ve kişilere kişisel ve kolektif kimlik duygusu kazandıran sosyal nesnelere gibi olmalıdır. Tüm kişisel kimlikler bu nedenle toplumsal veya kolektiftir ve insanlar belirli kişilik örüntülerini özdeşleşme nesnelere paylaştıkları için paylaşacaklardır: “Kişiliğin paylaşılan yönleri bulunmaktadır ve paylaşımın dayandığı sembolik kodlar toplumda kişiler üzerinde kontrol edici bir etkiye sahiptir. Bu şekilde bir sınıfa ait bireylerin inanılabilir bir düzlemde nasıl benzer erotik ve agresif duyguları veya çekingenlikleri deneyimlediklerini veya nasıl benzer bastırılmışlık, korku ve heyecanın aynı sosyal koşullarla karşı karşıya olan insanlarda benzer biçimde ortaya çıktığını anlayabiliriz.”⁶ Film temsilleri, değerleri şekillendirir, kurumları ve normları betimler ve izleyicideki özdeşleşmenin içselleştirilmiş ve zaten sosyalleşmiş şablonlarıyla tutarlı, özdeşleşmeyi ortaya çıkaracak idealize figürler yaratır.

⁵ Gerçekliğin eleştirisi, şüphesiz daha yüksek gerçeklik veya hakikat adına yapılır ve yanılsamayı tahrir ederek sinematik aygıt çalışmalarını ortaya çıkarır. Toplumsal görev adına bireysel hakimiyetin kirliliğini ortaya çıkaran ve fanteziyi eleştiren sosyalist gerçeklik gibi yeni anti-sosyal gerçeklik, toplumsal hayatın hayali veya kendini düşünen hakimiyetinin bir eleştirisidir. Politik prensibe karşı formal bir taktik çıkarmadaki sorun, politikaların bir kriteri olarak içerik veya karışımı nötrale etmesidir. Bazı tutucu veya liberal filmler –örneğin *The Asphalt Jungle* veya *Knock On Any Door*– radikal olarak tanımlanabilir, çünkü bu filmler kameraya seslenerek yanılsamayı bozan bir otorite figürü ile sonlanır. Elbette sonuç olarak içerik biçime dönüşür ya da tam tersi. Gerçeklik eleştirisi kötü bir biçim değildir, fakat kötü politik içeriğe (ideoloji) sahiptir. Ve toplumsal içerik biçim meselesinin içine çöker ve toplumsal güç için mücadele, toplumun organize edileceği şekle ve alacağı *biçimin* mücadelesine dönüşür.

⁶ Platte, G. & Weistein, F. (1973). *Psychonaltic Sociology*. Baltimore: Jhon Hopkins University Press. s. 23.

Filmler aynı zamanda kolektif olarak hissedilen “bastırılmışlığı, korkuyu ve heyecanı” sunmak üzere yapılabilir. Bireysel ve toplu endişe, kimlik duygusu ve anlamı kuran özdeşleşme yapıları veya sembolik kodlar bozulduğunda ortaya çıkmaktadır. Bu tip bozulma ekonomideki, siyasetteki veya sosyal çerçevedeki krizler ile üretilebilmektedir; çünkü özdeşleşme yapıları bu çerçeveye bağlıdır. Sosyal krizler veya radikal değişikliklerin olduğu zamanlarda insanların özdeşleştiği (ve görmek için para ödediği) görüntüler de aynı zamanda değişecektir. Sosyal krizler yerleşik sembolik kodları ve özdeşleşme örüntülerini altüst eder ve kaybetme, bastırılmışlık ve endişe duyguları yaratır. Bunun sonucunda insanlar ya daha güvenli nesnelere geri çekilecek (otoriter liderler) veya yeni sosyal durumlar, sembolik kodlar ve özdeşleşme nesnelere inşa etmeye girişecektir. Filmler, bu süreçte hem gerici, hem ilerici özdeşleşme nesnelere teminiyle, anlama dair eski sembolik kodları yeniden ileri süren veya yenilerini yaratarak hem kolektif kişilik örüntülerinin yeniden yapılandırılmasına imkân tanıyan ve belirsiz olmayan güvenli tutucu ideolojinin bulunduğu bir dünyayı, hem de yeni değerler, oluşumlar ve normlara ayrıcalık tanınan daha liberal veya radikal girişimlerin bulunduğu bir dünyayı tasvir eden bir rol oynarlar.

Filmler böylelikle kolektif özdeşleşme ve içselleştirilen örnekleme için yeni değer, kurum ve davranış tarzlarının temsillerini önererek yeni bir sosyal söylem yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Film söylemi ile sosyal söylem yalnızca gerçekliğin nasıl sunulacağı üzerinde değil aynı zamanda gerçekliğin ne olacağı üzerinde mücadele konusunda birbirinin içine geçmektedir. Filmler gerçekliğin sosyal yapılanmasında kolektif olarak sahip olunan toplumun ne olduğu veya olması gerektiğine dair fikirleri ya da temsilleri etkileyen bir rol oynamaktadırlar. İnsanların nasıl davranması gerektiği, hangi değerlere ayrıcalık tanınması gerektiği, aile gibi oluşumların neye benzemesi gerektiği ve bunun gibi birçok inancın şekillendirilmesine yardımcı olmaktadır. Bu tip inançlar sosyal normların, davranışların ve oluşumların mevcudiyetinin devamı için esas teşkil etmektedir. Ataerkil aile yapısı insanların bu şekilde var olması gerektiğine inanmaması halinde var olmaya devam etmeyecektir. Bu nedenle eğer kamusal değer ve oluşumların sürdürülmesi veya değiştirilmesi isteniliyorsa psikolojik katılıma gerek duyulmaktadır. Ve sosyal psikoloji kolektif olarak var olan temsiller vasıtasıyla işlemektedir. Bu şekilde gerçek (insanların neyin gerçek veya iyi olduğuna dair inançları ve değerlerinin yanı sıra kamusal alandaki oluşumlar) sosyal olarak yapılandırılmaktadır. İnsanların dünyayı nasıl algıladığı ve yaşadıkları dünyanın hangi değer ve kurumlarına katıldıkları, kısmen o dünyanın sosyalleşme ve eğitim süreçlerinde içselleştirilen popüler filmler tarafından güçlendirilip sürdürülen temsillerce belirlenir. Sosyalleşme sürecine aynı zamanda bazı filmlerdeki

alternatif temsillerle de meydan okunmaktadır. Bunun neticesine popüler filmler, sosyal kurum ve değerlerin alternatif ve gerici modelleri arasında bir mücadeleye eklenilen, çarpışan temsiller alanı haline gelir.

İdeoloji

Söylem kavramı aracılığıyla formalizm/sosyoloji karşıtlığının yapışökümü ve Lacancı modele karşı nesne-ilişkisine dayalı psikanalitik bir alternatif koymak film politikasının avangart yapaylıklar yaratmakla sınırlı kalmamasını önerir. Egemen sosyal söylemlerin yeniden kodlanmasında işe yarayacak popüler film formlarının politik kullanımını tahayyül etmek mümkündür. Ancak sinema kuramındaki mevcut ideoloji kuramı, böyle bir olasılığa karşı yürürlüğe girmektedir. Bu kuram, ideolojinin tüm popüler kurgusal filmlerin genel bir özelliği olduğunu ve bunların tümünün eş biçimde izleyicide gerçek durumlarla ilgili hayali yanlış anlayışlar ürettiğini savunmaktadır. Bu anlamda ideoloji tahakküm açısından farklılaşmamış bir uygulamadır.

İngiliz sineması ve kültürel çalışmalarda hâkim olan genel ideoloji kuramı, dinamik ve ilişkişel değildir. Bu kuramın baskılanmış olana izin verdiği tek olası eylem, bir güce (tahakküme, hegemonyaya) verilen öncelikli, kendi kendine yeten ve dolaylımsız cevaptır (dirençtir). Buna uygun olarak bu ideoloji kuramından türeyen kültürel kuramda, iktidarın tek alternatifi başka bir “hegemonik blok” olup yukarıdan aşağıya bir yaklaşım ile iktidarın iktidarla (gücün güçle) yer değıştirmesidir. İdeoloji kavramı (Leninist-Althusser ve Gramsci'nin daha da geliştirdiği) ile yukarıdan aşağıya hegemonik blok politikaları veya bundan türetilen elit filmler arasında olması gereken bir ilişki bulunmaktadır. Alternatif alttan yukarı politikaların formülasyonu ideoloji kavramının yeniden kavramsallaştırılmasını gerektirmektedir.

İdeolojiyi direniş besleyen bir tahakkümün uygulanması olarak düşünmektense, onu “direnış” bir tepki olarak tanımlamak daha doğru olur. Çünkü direniş güç grupları devrim potansiyeline ve kuvvete yönelirler ki bu da direniş dendiğinde yanlışlıkla ikincil ya da karşılık veren bir konumun akla gelmesine neden olur. Herhangi bir “dirençin” bulunmadığı yerde veya mevcut düzene karşı bir yapısal tehdit olmadığı yerde ideolojik bir egemenlik söz konusu olamaz. İdeoloji bu anlamda zoraki bir kapanıştır, sonsuza kadar açık çatışma olasılığında uyumun empoze edilmesidir; fakat güce duyulan bu ihtiyaç ve dayatmanın kendisi ideolojinin reddetmeyi umduğu bir şeyi kanıtlar; o da farklılığın ilkselliği, düzeni önceleyen ve belirleyen ideolojik düzenin bozulmasının yapısal olasılığıdır. Farklılığın birleştircisi ya da çatışmanın olduğu yerde birliğin temsili olan ideoloji, eşitlikçi olmayan toplumların

yapısal bir parçası olan kuvvet farklılıklarını ortak arzu ve çıkarların yapay kimliğine indirgeme teşebbüsünün belirtisidir. İdeoloji sosyal sistemin yapısal bir ihtimali olarak, direniş potansiyeli, indirgenemez ve tehditkar farklılıkların bulunmadığı durumlarda gerekli olmayabilir.

Örneğin kadınların bir filmde konumlandırılması temsil vasıtasıyla tahakkümün uygulaması olarak tümüyle ideolojik olabilir. Fakat bu tür uygulamalar toplumda farklılıklara ve arzuya verilen cevaptır. Eğer bu cevap saptırılmamış, kanalize edilmemiş ve sınırlandırılmamışsa baskın ırksal, cinsel ve ekonomik grupların gücünü güvenceye alan düzenin radikal biçimde inşası ile sonuçlanır. Bu nedenle ideolojik filmler toplumun ilerici veya radikal açığa çıkmamış güçleri açısından iyi birer barometre olabilirler. Bunlar toplumda saptırma, kanalize etme ve sınırlandırmaya reaksiyon göstererek potansiyel radikal enerji ve gücün kaydı gibi hareket ederler.

Örneğin *Kramer Kramer'e Karşı*'da kadınların temsili ideolojik ve politiktir. Çünkü kadını erkekler üzerinde erosun ve gücün nesnesi olarak konumlandırmakta, kadınları acizlik ve zayıflıkla özdeşleştirerek, boyun eğmelerini pekiştirecek biçimde ayna tutmaktadır. İdeolojik tahakkümdeki bu uygulama yapısal bir gerilime veya erkek ve kadın arasındaki konum ve güç farklılıklarına verilen cevaptır. Bu tahakküm ile ilgili bir uygulama olup bu tip bir uygulama, boyun eğdirilenler, sistemi yerleşik tutarlılık ve uyumunu bozacak şekilde (yapısal olarak ve kalıcı bir biçimde) tehdit etmiyorsa gerekli olmayacaktır. Kadınlara doğallıkla bunu yapmayacakları için boyun eğmek öğretilmiştir. Bu çeşit bir "eğitime" - ideolojinin film üzerinden kurulması-büyük ihtiyaç duyulması, doğalmış gibi öğretilen şeylerin aslında doğal olmadıklarının bir göstergesidir. Tahakkümün uygulanması aynı zamanda erkeklerin gücüne karşı, 1960'ların sonundan itibaren artan kadın direnişine bir tepkidir. Kadın hareketine karşı bu tarz olumsuz bir tepki, eğer kadınlar erkek gücünü sarsıp *Kramer Kramer'e Karşı*'da tasvir edilenden daha farklı şekilde yaşamayı başarmıyor olsalardı gerekli olmayacaktı. Ancak başardılar ve bu nedenle olumsuz tepkiler ortaya çıktı.

Sonuç olarak filmlerin iki kez okunması gerekmektedir. Bir taraftan ideolojinin çerçevesini, arzu ve korkuları beyaz-erkek egemen kapitalizm hegemonyasını güvence altına almak üzere kanalize etme yollarının çerçevesini çizerken, diğer taraftan hegemonyayı bozan ve bu nedenle etkisizleştirilip, farklılaşmamış birliğin mevcut güç yapısına entegre edilmesi gereken toplumdaki yapısal farklılıklardan türeyen popüler enerjinin bir kaydını sağlar. Hegemonik kanal oluşturma, yönettiği enerji ve farkları yaratmaz; daha çok başkaldırının yapısal potansiyeline ve olası radikal arzulara bir tepkidir. Ancak bu farklılık ve enerji daha ilkel tahakküme karşı ikincil bir

direnç değildir, ırk, cinsiyet ve sınıfı kendi menfaatleri için kontrol eden sosyal yapıyı inşa eden enerjilerdir. Hegemonya açıkça sosyal yaşamı yaratan ve sürdüren enerjilerin kapatıldığı bir kutudur ve bu enerjiler hegemonik grupların, hükmetmeye devam etmek istiyorlarsa yönetmesi, idare etmesi ve kontrol etmesi için gereken gerçek gücü oluşturmaktadırlar. Hegemonya bu nedenle yapısal olarak durağan değildir ve penceresiz bir cezaevinden ziyade üzerine battaniye atılmış bir kaplan gibidir.

Diğer bir deyişle sosyal kırılma ve radikal değişimler gelecekte gerçekleşecek olaylar değildir. Bunlar eşitlikçi olmayan toplumların mutlak yapısına kazanmış kalıcı ihtimaller olup, bu ihtimaller halka hitap eden popüler film çalışmalarındaki ideolojik uygulamaların gerekliliği ile bir anlamda teyit edilmektedir. Filmin ideolojik olduğunu söylemek bu nedenle yalnızca olumsuz olarak güçlülerin gücünü arttırdığı ve olumlu olarak da beyaz ataerkil kapitalist toplumda ideolojiyi gerekli kılan güç ve yapısal farklılıklar bulunduğunu basitçe söylemek anlamına gelmemektedir. İdeoloji bir tahakküm değildir daha ziyade karşı koymaya gösterilen dirençtir.

Bu ideoloji kuramının yeniden formüle edilmesi genel olarak İngiliz Kültürel Çalışmalarına uygulanmaktadır ancak aynı zamanda ABD toplumunda uygulanabilir tek alternatif gibi görünen alttan yukarı politikalarla uyumlu, ABD bağlamına özgü kuramsal formlere olan ihtiyaca işaret eder. Bu yeniden formüleleştirme aynı zamanda filmlerden, hem politik bilgi kazandırma hem de fikirleri değiştirmek için yararlanmayı içeren film yapımı gibi uygulamalar için de kullanılabilir. Bu çerçevede ABD bağlamında politik çalışmalarını sinema aracılığıyla hayata geçiren kişilerin film yapımının alternatif veya avangart biçimleri kadar popüler kurmaca biçimler üzerinde de yoğunlaşmaları önerilir. Bunların değeri ve bağlantısı azımsanmamalıdır. Bu da, popüler filmlerin hitap ettiği toplumun büyük bölümünün ruh halinin okunması veya teşhis edilmesi için kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu tip teşhislerden edinilecek öngörüler, yaygın bir şekilde kullanılacak politik programlar ve politikaların formüle edilmesinde kullanılabilir. Diyelim ki Amerika Birleşik Devletleri'ndeki halk tabanının altkültürleşmesi ve düşük eğitimi, tarihdışı kavramlarla halka özgü olana basit bir biçimde ayrıcalık tanınmasını önlemektedir. Ancak entelektüel gelişmişliğinin artmasına rağmen, ABD Solunun marjinalliğini aşma konusundaki başarısızlığı bir gerçektir ve halk nezdinde bir cazibe kazanmak isteniyorsa bu tip bir strateji zorunludur.⁷

⁷ Bu düşüncelerin ayrıntıları için *Politik Kamera*'nın "Sonuç" bölümüne bakınız. Kellner, D. & Ryan, M. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.