

İLK DÖNEM SİNEMA: KİMİN KAMUSAL ALANI?*

Çev.: Murat İRİ**

Özet

Miriam Hansen bu çalışmasında, ilk dönem sessiz sinemanın proleter kamusal alan olarak yeniden ifadelendirilip ifadelendirilemeyeceğini tartışır. Sinemanın kültürel olarak özellikle ABD'deki yeni göçmenlere etkisini araştırır. Kamusal alan paradigmaları çerçevesinde sinema salonlarının 1900'lü yılların başında demografik olarak toplumun hangi sınıflarına ve kesimlerine ev sahipliği yaptığını açığa çıkarır. Bu bağlamda, Almanya'da Wilhelm dönemi sinemasının üzerinde durur. Bu dönemde Almanya'da sinema özelindeki reform hareketlerini tartışır. Kamusal ve özelin erkek egemen ayrımına tehdit olarak kadınların sinema tutkusunun altını çizer. Hansen'a göre ilk dönem sessiz sinemayı proleter kamusal alan olarak yeniden ifadelendirmek, örneğin Dieter Prokop'un da denediği gibi bu tür bir kavramın epistemolojik konumu üzerine kaçınılmaz soruları gündeme getirir. Bu, iddiasını gerçekleştirebilecek herhangi bir görgül yaklaşıma uygun mudur? Ya da, sinemayı 'iyi bir şey' olarak, bulunduğu yerden kurtarmaya dönük umutsuz bir tutku ile motive olan Brecht ve Benjamin geleneğindeki başka bir sol medya kuramı ile mi temas halindedir? Sinema tarihine ayrıntılı bir bakış kuram düzeyinde düzeltmelere gereksinim duyabilecektir, ama kamusal alan kavramı üzerine -eğer bu kategorinin sinema tarihinin eleştirel okunmasında etkisi varsa- daha ayırt edilir tartışmalara gereksinim duyulduğunun altını çizer. Bu soruları İmparatorluk Almanyası sinemasına yöneltmeden önce, Amerikan sineması araştırmalarından kaynaklanan bazı sorunları dönemin geçerli araştırmalarında geliştirilmiş yöntemsel yaklaşımlara yoğunlaşarak tartışır.

Anahtar sözcükler: Kamusal alan, film tarihi, Brecht ve Benjamin.

Abstract: Early Cinema: Whose Public Sphere?

In this article, Miriam Hansen discusses to recall the early cinema as proletarian public sphere. She researches the cultural effects of films on new emigrants to USA and exposes the demography of the economical classes going to movies. She stresses the cinema of Wilhelmian period and discusses reformation in the cinema of the period. She underlines the women's passion of going to cinemas as a threat to patriarchal public sphere. Hansen points that the reclamation of early cinema as a proletarian public sphere inevitably raises questions as to the epistemological status of such a concept. She asks if it responds to any empirical constellation that would substantiate the claim or if we are dealing with yet another projection of leftist media theory in the tradition of Brecht and Benjamin, motivated by the desperate desire to redeem the cinema as a 'good object' in the face of so much evidence to the contrary. A closer look at film history may indeed require revisions on the level of theory; but we may

* Elsaesser, T. (Ed.by). (1990). Early Cinema: Whose Public Sphere?. Early Cinema: Space, Frame, Narrative, London:BFI.

** Araş.Gör.Dr., İ.Ü. İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

also need a more differentiated discussion of the concept of the public sphere if this category is to have any impact on the critical practice of film history, she states.

Key words: Public sphere, film history, Brecht and Benjamin.

İlk dönem sessiz sinemayı proleter kamusal alan olarak yeniden ifadelendirmek, örneğin Dieter Prokop'un da denediği gibi bu tür bir kavramın epistemolojik konumu üzerine kaçınılmaz soruları gündeme getirir¹. Bu, iddiamı gerçekleştirebilecek herhangi bir görgül yaklaşıma uygun mu? Ya da, sinemayı 'iyi bir şey' olarak, bulunduğu yerden kurtarmaya dönük umutsuz bir tutku ile motive olan Brecht ve Benjamin geleneğindeki başka bir sol medya kuramı ile mi temas halindeyiz? Sinema tarihine ayrıntılı bir bakış kuram düzeyinde düzeltmelere gereksinim duyabilecektir, ama kamusal alan kavramı üzerine -eğer bu kategorinin sinema tarihinin eleştirel okunmasında etkisi varsa- daha ayırt edilir tartışmalara gereksinim duymaktayız. Bu sorularımı İmparatorluk Almanyası sinemasına yöneltmeden önce, Amerikan sineması araştırmalarından kaynaklanan bazı sorunları dönemin geçerli araştırmalarında geliştirilmiş yöntembilimsel yaklaşımlara yoğunlaşarak tartışacağım².

Sinemanın Kültürel Etkisi

İkinci on yılında Amerikan sineması sınıf-merkezli, kamusal işlevli kavramlarla tartışılmaya başlanmıştır. Tutucu ya da liberal bir ilgi ile olup olmaksızın, sinemanın yeniliğini çevreleyen retorik, özellikle de nicleodeonların yükseldiği dönemi takip eden bir aşamada, kentli yoksullara ve işçi sınıfına, Güney ve Doğu Avrupalı 'yeni' göçmenlere, denizcilere ve ABD'nin kırsal bölgelerindeki köksüz göçmenlere-yani kitlesel yelpazede daha

önce asla izlerkitle olarak tanımlanmayan insanlara olan çekiciliğini onaylamaktadır. Yenilikçi çağın

yükselen karakterinin sempatisi ile nickelodeonlar, 'demokrasinin tiyatrosu', 'çalışan erkeğin üniversitesi' ya da -daha ılımlı bir yaklaşımla- en azından 'meyhanenin daha değerli bir rakibi' olarak anıldılar (ya da gerçek işlevlerini yerine getirmediği için ayıplandılar)³. Yeni aracın demokratik çekiciliği, herkesle konuşabilen -yoksul ve cahil, kadın ve çocuk, yabancı ve yerli halk- hareketli imgelerin gücüne atfediliyordu. Bu rastgele kurgu bir mit haline geldikçe, yeni bir evrensel dil olarak sinema nosyonu, tasvirin kendisinin maskeleyen ve inkar işlevi edindiği alt sınıf ayırımından meşrulaştırma oluşturarak, sinema üzerine yapılan kamusal tartışmalarda anahtar bir eğretilen haline geldi⁴.

Sonraki on yıllarda sinema tarihçileri, özellikle de The Rise of the American Film (1939) adlı eseri ile Lewis Jacobs, nickelodeon imgesine gerçekten demokratik -ve gerçekten Amerikan- bir kurum olarak süreklilik kazandıracak, böylece de Amerikan kitle kültürünün en güçlü mitlerinin kendi kökenini geçerli kılacaktır. İlk dönem Amerikan sinemasının tarih yazımı, işçi sınıfı izleyicisinin sinema ile ilişkisini bir bütünleşme senaryosu olarak tekrarlamıştır⁵. Ayrıca ucuz apartman hayatı ve kötü şartlarda çalışma koşullarının -etraftaki isimler ve konuşmalar yoluyla İngilizce öğrenme şansı olduğu kadar- sorumluluğundan kaçış önererek seyircisi için sinemanın

işlevi, yeni gelenleri büyük kaynaşma noktasının toplumsal topografyasına sunarak, kültürel bir etki yaratma ajanı biçiminde görülmektedir. Prokop'un 'yapısal ilişkiler' yaklaşımının temsilcisi olarak Jacobs bu görüşü, 'toplumsal temalı öykülü filmler' dediği tanımlama ile destekler. Bu filmler arasında yoksulluk, cinayet, alkolizm, işçi-işveren çatışması, polis ve diğer otoritelerle uyumsuzluk gibi konularla ilgili olanlar bulunmaktadır. Filmlerin konusu her ne kadar genellikle duygusal ve müspet çözümlere yönelse de Jacobs, filmlerde Herhangi Bir Kimse olarak adlandırılanın içinde bulunduğu kötü durumun onaylandığını ve böylece onun için bir kimlik ve cemiyet duygusu sağlandığını belirtir. Toplumsal ilişkilerdeki bu saf durum 1914'te 'kendi taraftarını bile irkilten bir anilik ve kesinlik ile'⁶ sona ermiştir. Uzun metrajlı filmler pazarı ele geçirmiş, şehir merkezindeki salonları ve giriş ücretleri ile birlikte o denli engelleyici bir hale gelmiştir ki sinemanın sözde birincil seyircisi/öznesi olarak işçi sınıfını etkili bir biçimde yerinden etmiştir.

Tiyatro salonlarının sosyografik analizi kadar mesleki dergiler, sergi düzenlemeleri ve program yönergeleri üzerine günümüzdeki araştırmalar, sinemadaki bu açıklamaların yeniden gözden geçirilmesi gerekliliğini belirtmişlerdir. İşçi sınıfı üstündeki himayesi başarılı oldukça sergileyiciler nickelodeonlara daha az önem vermezlik edemezlerdi. Aralarında daha hürsü olanlara -özellikle aynı göçmen arkaplanına sahip ve tek amaçları 'bağımsız' yapımcılar olarak Edison Tröstü ile mücadele etmek olan- 'çalışan erkeğin' desteği sadece sağlık ve disiplin sorunları sunmuyor, aynı zamanda ve tüm bunların üstünde de uzun dönemli ekonomik

hedeflere engel teşkil ediyordu: ödemeleri daha dengeli olan orta sınıf müşteriyi ele geçirmek. 'Zengin'in işgalinin gerçekleşmesi' Russell Merritt'in belirttiği gibi 1905-1912 arasında, özellikle de mavi yakalılar için ayrılmış sinemalarda yaşandı. Merritt ayrıca, ilk dönem sinema tarihçileri tarafından dramatize edilen su havzası mitine de el attı. 1914 ile birlikte orta sınıf izler kitle sinemalarda, çoktandır gülütleri ve film yıldızlarını bekliyordu⁷.

İşgal stratejisinin bir bölümü, sinemayı (yüksek) sanat olarak pazarlamaktı. Griffith'in 'üreten endüstriyi sanata dönüştürme, ve kültürlü bir izlerkitlenin idealleri ile buluşma' tutkusu tamamen, Adolf Zukor'un 'sinemalardaki kenar mahalle geleneğini yoketme'⁸ azminin daha idealleştirilmiş bir anlatıdır. Kültürel saygınlık çabası (edebiyat uyarlamaları, şöhret rollerinin dağılımı, gösterimlerdeki şıklık) anlatı sinemasının hegemonyasının yükseliş dönemi⁹, 18. ve 19. yüzyıl romanına olan borcu, hem gerçekçiliğe hem de evrenselliğe olan talebi, mahremiyete, özel alana, bireyselliğe olan yaklaşması ile çakışır. Sinemanın kamusal statüsündeki bu hareketler, klasik burjuva kamusal alanının karakterlerini, yani, kökeni özel ve çekirdek ailenin mahremiyetinde olan, 18. yüzyıldaki kamusal söylem için bir aracı sağlamış ve böylece siyasal olana zemin hazırlayan edebi kamusal alanı harekete geçirmiş edebi öznellik formlarını sistematik olarak düzenlemeye çabalamaktadır¹⁰.

Kendisini burjuva kamusal alanının kültürel standartları ile yeniden düzenleme çabasındaki sinema, bu paradigmanın soyut kimlik özelliğini ve ret mekanizmalarını tamamen uyarlamıştır. Edebi ve sanatsal hevesin dolambaçlı

yollarından vazgeçen endüstrinin öncü kuvvetleri bu mekanizmaları nispeten daha dobra yollardan tamamlamışlardır. Daha geniş ve karışık bir seyirci kitlesine yönelmeye hevesli olan gösterimcilere ulusal meyilli programlar kadar etnik vodvil gösterilerinden ve yabancı dillerde şarkı söyleme etkinliklerinden sakınmak öğütleniyordu. Film üretimi tarafında, etnik farklılığa uygulanan zorunlu bir baskı vardı: belirgin etnik vasıflara sahip hiçbir aktör başrol oynayamazdı¹¹.

Göçmen ve diğer kentli yoksulların¹² sorunlarına değinir gözüken filmler arasında Griffith'in Biograph'ta çektiği kısa metrajlı Musketeers of Pig Alley (1912) filmi de bulunmaktadır. Bu filmler, dönüşüm sürecinde ortaya çıkmış bazı aykırılıkları barındırıyor gözükmektedir. Kısmen, Alt Manhattan'daki bölgelerde çekilen film, ilk dönem sinemanın işçi sınıfı seyirci kitlesiyle olan ilişkisini örnekleyen konu, çevre ve karakter sunumundaki gerçekçiliği açısından önem taşımaktadır. Olay bir kenar mahalle bölgesinde geçer. Oturma odası, hol, salon ve dış mekan çevrelerde kamera hızla hareket eder. Görüntü dışındaki çevrenin sistematik kullanımı, özel ve kamusal mekanların arasına akıcı, hassas sınırlar çeker. Caddeler ve arka sokaklar orada olanlarca ve oradan geçenlerle, fahişelerle, aylaklarla, çocuk satıcılarla, ve -izlerkitlenin seyrini yakalayacak bir biçimde- Çinli bir temizlikçi ve Musevi bir sokak satıcısı ile doludur. Bu rastgele ihtimalli ve çeşitli arka çevreye karşın kahramanlar -sarışın ve mavi gözlü Lillian Gish'in canlandığı-, rol dağılımı, oyunculuk tarzı ve daha imalı kamera düzenlemeleri ile kurulmakta, ve böylece kimliklendirme, bireysel karakter özelliklerinin esasları üzerine oluşturulmaktadır. Her zamanki gibi romans, rekabet ve

uzlaşımın basmakalıp konuları ile sorun, işçi sınıfı deneyiminin temsiliyetinden uzaklaştırılmaktadır; yoksulluk, şiddet ve yabancılaşmanın sesi, barışan çiftin finaldeki kucaklaşması ile doğallaştırılan toplumsal uzlaşma ile kısılır. Toplumsal ihtilafı belirleyen paranın kaynağı gizlidir - Snapper Kid'e maaş veren bir el çerçeveye girer; görüntü dışındaki çevre, aşırılığını bir bütün olarak sisteme bağlayarak, sözsüz ifade edileni, yani özel olanın tahsis yöntemlerine kamusal göz yummayı gösterir.

Filmin başından itibaren seyircinin pozisyonu iç ve dış arasında, filme ortak olmakla onu tüketmek arasındadır. 'New York'un Diğer Tarafı'¹³ adlı açılış yazısıyla Griffith, filmin temsil etmeye çalıştığı toplumsal çevreden çoktan taşınmış bir izler kitleyi gösterir. Bu kitleye nostaljik ya da turistik bir üstünlük noktasından pitoresk değerler sunar. Görsel hazza mahremiyet illüzyonu ile tamamlar, ama, gösterilen izler kitlesine filmde bir dönüş yolu önerir, ayrılmanın ve kimliklendirmenin dikizci mekanizmalarını devreye sokar ve böylesine temel bir yapıda bile, klasik metin tarafından inşa edilmiş meta-seyirciye dönüştürülen görgül seyircilerin sürecini ilerletir¹⁴. Aynı özellik ile Musketeers'daki göçmen imgesi, dekorun yapılandırılışına yapılan göndermeyle, belli bir toplumsal deneyimi göstermemeye başlar ama yazınsal gerçekçiliğin iyi giyiniş pratiklerini edinerek, bir bütün olarak anlatının 'gerçekliği'nin doğruluğunu ispat etmeye hizmet eder¹⁵.

Eğer sınıf ve etnik farklılığın baskısı sinemanın burjuva kamusal alanı iddiasına uygunsu, bu tür bir farklılığı genelleştirilmiş bir estetik temyize atama çabası, kapitalist

ekonomideki geniş skalalı dönüşümlerle daha ilintilidir. Sinema endüstrisinin amacı, Jacobs'un da belirttiği gibi, işçi sınıfını dışlamak değil, sözde demokratik bir erime potasında, ama daha çok da, kitle kültürünün hem ajan hem nesne olduğu bir tüketim toplumunda onunla bütünleşmekti¹⁶.

'Aynı amaçların peşinde olan homojen bir nüfus imgesi'¹⁷ öneren tüketicilik, sadece tam bir Amerikan vatandaşı olmanın bileti olmakla kalmadı, aynı zamanda, özellikle göçmenler ve aileleri için kamusal ve özel alan ilişkilerini derinden etkiledi. Judith Mayne'nin dediği gibi sinema, kitlesel ve kamusal bir skalada özel tüketimi düzenleyerek, bu ilişkiyi yeniden tanımlamak için hizmet etti. Sinemanın özel ve kamusal alanlar arasındaki arabuluculuğu bağlamında Mayne, göçmen seyirciler için seyirciliğin işlevini, kapitalist gelişime bir başka kültürel tepki ile karşılaştırmıştır: iki asır önce, İngiltere'de orta sınıf romanının çıkışı ve bu türün baskın bir biçimde kadın okur kitlesine cazip gelmesi ile. Roman, kadın okurlara, domestik mekanın 'özel'liğinde toplumsal katılımın illüzyonunu verirken sinema, aynı aracılığı, ama tersinden yeniden temsil ederek, 'kamusal mekanın ayrıcalıklı tarafından imgesel bir özel alan sunmuştur'¹⁸.

Kamusal Alan Paradigmaları

Yirminci yüzyıldaki seyircilik ile onsekizinci yüzyılın okuyuculuğu arasındaki benzerlik, Mayne'in de belirttiği gibi, tarihsel olduğu kadar kuramsal olarak da sorunlu bir alandır. Kendisini, özel mülkiyet alanına karşıt bir alan olarak kuran burjuva kamusal alanı, ondokuzuncu yüzyıl ortalarından beri bir ayrışma süreci içindedir; Amerikan örneği, Avrupalı prototipi gibi aynı derece özerk-

liğe sahip değildir. Yeni bir tür kamusal alan, insan deneyiminin hammaddesini kapitalist üretimin bir nesnesine dönüştüren modern kitle iletişim araçları içinde şekillenmektedir. Konu ve dayanıklılık eksikliği içindeki bu yeni 'üretim kamusal alanları' -Negt ve Kluge'nin analizindeki gibi¹⁹-, kendilerini klasik kamusal alanın tutarlık ve meşruluğunun sürekliliğine eklemleyerek klasiğin artıklarını absorbe etme eğilimindedir. Sinema endüstrisinin orta sınıf geleneğine yöneliminde görülebileceği gibi, bu tür bir eklemleme, reddedici ve soyut kimliğin formel mekanizmalarının, kamusal ve özelin yapay bölünmelerinin bir idamesini gerektirir. 'Üretim kamusal alanları', kendi ürünlerinin maksimum satılabilirliğine bağımlı oldukları için, insan gereksinimlerinin ve niteliklerinin dolaysız ve toplu kullanımını burjuva öncellerinden daha çok amaçlamaktadırlar. Bu aykırı yönelimler, yine de, bir odak değişimi önermektedir; sinemanın egemen kamusal alan ile bütünleşmesindeki tarihsel paralellikleri vurgulamaktan çok, tarihsel olarak değişen seçkinci gruplaşmaların yarattığı gediğin potansiyeli üzerinde durulabilir, örneğin ilk dönem sessiz sinema -ticari yönelimi nedeniyle ve ona karşı olarak- radikal bir biçimde farklı bir kamusal alanın öğelerini barındırma olasılığına sahip olabilir.

Negt/Kluge'ye göre tezat bir kamusal alan yaklaşımının olasılığı, klasik kamusal alanın eleştirel bir analizinden türetilemez, ama üretimin geç kapitalist kamusal alanlarının aykırı yapılanmasında aranmalıdır. İnsan gereksinimlerinin ve niteliklerinin asalaklı ve asılsız idraklarında bile bu yeni kamusal alanlar, geneldeki kamusal alanın aslında farklı işlevlerini görünür kılar, örneğin günlük

yaşamın maddi alanı, üretimin toplumsal koşulları ile -klasik modelde olduğu gibi, bir ayırmadan çok- bir ilişki içinde insan deneyiminin²⁰ düzenlenmesi için bir aracı sağlarlar. Burjuva kamusal alanına tarihsel bir karşı-yaklaşım olarak Negt/Kluge bu tip kamusal alanın, aykırılığın karmaşıklığında ve doğrusal olmayan toplumsal ve siyasal süreçlerde, gelişmemiş bir şekilde -ve 'kamusal' olarak adlandırılmadan- çoktan meydana çıktığını öne sürmektedir. (Örnekleri arasında, 19. yüzyılın ilk döneminde İngiliz işçi sınıfı tarafından geliştirilen bağımsız iletişim medyası; parti propagandasına karşıt, Lenin'in 'kitlelerin kendilerini ifadesi' yaklaşımı; 1919'daki İtalyan Maximalizmi; 1960'ların protest hareketlerindeki belli gruplaşmalar, bulunmaktadır.) Kamusal alanın hem pazar-yönelimli hem de klasik temsili tipine karşıt yeni bir yapı olarak bu karşı-yaklaşım, dahil etme ve çeşitlilik ilkelerini, somut ilgilere ve düzenlemelere vurguyu, en önemlisi de, belli tıkanmaların ve parçalanmışlığın deneyimini kapsayan, kamusal ve özeline egemen bölünmeleri etrafındaki insan deneyiminin bağlanmışlığı üzerinde durmayı gerektirir.

Eğer Negt/Kluge bu tip kamusal alanı 'proleter' olarak adlandırıyorsa, klasik burjuva modelinden sapmaları sadece 'pleb kamusal alanın baskılanmış bir örneği'²¹ olarak ele alan Habermas'a karşıt bir yerdedir. İşçi sınıfına üretimin tarihsel öznesi olarak odaklanılmasına karşın 'proleter' kavramı, geleneksel işçi hareketlerinin siyasal alanını ilgilendirmeyen görgül referans noktalarına üstün gelecektir. İşçi sınıfının yaşam koşulları ve tarihinde proleter kamusal alana tekabül eden bir şey olmamasına rağmen, Negt/Kluge, bu

kategorinin kendi negatif determinasyonlarında geliştirilmesi gerektiğini -ve geliştirilmiş olabileceğini- savunur: olası bir proleter kamusal alanın formasyonunu sindiren, baskılayan, tahrip eden, izole eden, bölen ya da asimile eden ve özel kar-maksimizasyonu çerçevesindeki maddi özünü, deneyimini düzenleyen hegemonik çabaların temelinde²².

İlk dönem sinema, Negt/Kluge'nin deyiimi ile, onu eğer sadece sınıf-özelliği kurumundan çıkararak geniş çabalar için demokratik meziyetlerinin gelişmeye başlamasındaki kamusal heyecanını ölçme ile benzerlik gösteriyorsa bir proleter kamusal alan örneği olarak nitelendirilebilir. Sinemanın bozuk bir kulübe endüstrisinden Amerikan işi tekeli bir sektöre dönüşmesi, yine de, nihai başarısında görüldüğü kadar modernleşmeci değildir; üretici ilişkilerin, seyirciliğin ve bireysel yazarlığın eşitsiz gelişimi filmlerde direnme izleri bırakmıştır. Bu izler Prokop'un 'yapısal referanslar' kavramına başvurarak tanımlanabilirler. Kavram, sinemasal temsiliyetin yapısına önem vermez. Böyle bir temsiliyet mekanizmasında proleter yaşamın imgesi, demokratik mitolojiye ve estetik tüketiciliğe giderek artan bir biçimde atandırılmıştır. Süreç, 'imge' haline gelmesiyle neredeyse eşzamanlıdır.

Daha radikal bir biçimde, kamusal deneyimin farklı düzenlenmesinin bir aracı olarak sinemanın potansiyel direnci seyircilik düzenlemelerine dayanmaktadır. Seyircilik üzerine araştırmalar Noel Burch ve Ben Brewster tarafından geliştirilmiştir²³. Bu seviyede, görece özerk bir kamusal alanın evrensel, homojen bir kitle kültürüne entegrasyonu, seyircinin doğrusal anlatının

imgesel akışıyla ve filmin kurmaca dünyasıyla içselleşmesini sağlayan sinemasal tekniklerin sistematik ilerlemesi; perde mekanının ve tiyatro mekanının mutlak ayrımı; kamusal bir mekanda özel dikizciliğin kurumsallaşması bağlamında gerçekleştirilebilir. Tam tersine, 'ilkel' sinemanın -bir anlatıcıya gereksinim duyan tablo tarzında, kurguda sürekliliği önemsemeyen- görece kusurları, perde karşısındaki deneyimin en az perdede anlatılan olaylar kadar önemli olduğunu belirtir.

'Soğuktan gelip karanlıkta oturma şansının' da ötesinde, ilk dönem sinema, aynı geçmişe ve statüye sahip insanların arkadaş bulabilecekleri, genç işçi kadınların annelerinin kaderinden kaçmaya çabalayabilecekleri²⁴, domestik ve çalışma alanlarından ayrı toplumsal bir mekan imkanı sağlamaktadır. Bundan da öte, burası, sadece yeni bir kamusal alan (a new public sphere) oluşturan bir mekan değil, yeni bir tip kamusal alan (a public sphere of a new type) meydana getirmektedir: bu, 'seyircinin kafasındaki film' ile perdedeki filmler arasındaki etkileşimin, birbirine eklenenecek olan bireysel deneyime olanak sağlamasıdır, yani katılımcı, toplumsal ve kamusal bir düzenlemedir. Sinemasal deneyim yenilikçi bir şekilde 'diğer görüntü'nün gerçeklik-etkisine tabii kılındığı için filmin anlatı mekanını, seyircinin mekanının gerçekliği gittikçe bozulmuş, özelleşmiş, spekülasyona yönelmiştir. Bu süreç -tüm sessiz döneme değişim momentlerini veren- 1930'lara dek tamamlanmamıştır ve kural koyucu bir eğilim olarak kendisini tamamen başlangıçtan itibaren kabul ettirmiştir: türlerin sistematik eğiliminde, tarif etme tarzlarında ve kamusal deneyimin alternatif bir düzenlemesi için

potansiyel oluşturan periferi etkinliklerde²⁵.

Proleter kamusal alan olarak ilk dönem sinema nosyonunun sorunlu statüsünü açıklayabildiğimi umuyorum. Kuramsal bir inşa olarak bu nosyon, tarihsel referans noktalarının aykırı dinamikleri onaylandıkça yararlı olabilecektir. Bu tarihsel referans noktaları, günümüzde Amerika merkezli tartışma yazılarında belirtildiği gibi görgül araştırmaları ve metin analizlerini kapsamaktadır. Bundan da öte, bir kamusal alan kuramı/politikası için ilk dönem sinemasına yeniden yönelmek, tarihselcilik ve kültürel eleştiricilik retoriğine revizyonist bir yaklaşımı gerekli kılmaktadır: kısacası, kuramsal proje, yüceltme ve bütünleşme adına, ilk dönem sinemanın proleter karakteristiğini belirleyen somutlaşmış mitolojilere yığılmaya hazır bir projedir.

Wilhelm Sineması

Alman sineması, kurumun gelişiminde önemli özelliklerin yerini tutan kendine özgü çıkış mitleri üretmiştir. Bu gelişimdeki en büyük etkenlerden biri yaklaşık 1910'a, yani Alman banka sermayesinin birincil şüphelerinin üstesinden gelmesi ve hareketli resim işine para sarfetmeye başlamasına kadar fiili bir yerli film üretiminin yokluğudur. 1914'ten önce Almanya'nın toplam film dağıtımındaki payı hala sadece yüzde 15'tir; geri kalanın yüzde 30'u Fransa, yüzde 25'i ABD, yüzde 20'si İtalya, Danimarka ve İngiltere'de ise daha çok ithal yoluyla ve buna ek olarak da yerel şubeler (Pathe Freres ve Nordisk gibi) kanalıyla. Bu ülkelerin tümü, iç pazarlarında hegemonya beyanında bulunmadan önce, az ya da çok miktarda yabancı ithalata bağımlıyken (örneğin

ABD, Fransa'dan daha çok), Almanya - ironik bir biçimde-, ilk dönem sinemanın uluslararası profilini bu ülkelerden daha fazla bir süre, 1. Dünya Savaşı ile ulusallaşana dek, korumuştur²⁶.

Üretim sistemindeki bu zayıflığa rağmen - ve en çok da bundan dolayı- sinemasal biçimler, gösterim örnekleri ve ekonomik yapılar, diğer ulusal sinemalarla benzer bir çizgide gelişim göstermiştir. Almanya'nın büyük kentlerinde mutoscope ve kinetoscope binalarının açılışından kısa bir süre sonra kamuya ilk film gösterimi -giriş ücreti karşılığı- Berlin'de bir varyete tiyatrosu olan 'Wintergarten'da, 1 Kasım 1895'te, yani Lumiere'lerin Paris'te Boulevard des Capucines'teki açılışından yaklaşık iki ay önce, gerçekleştirildi. Bu durumda Skladanowsky kardeşlerin gösterdiği filmler daha çok, büyüteçle küçük bir delikten izleme duygusunun klostrofobik mahremiyetinden sakınma düşüncesi ile, Edison'un kinetoscope ile ürettiği filmlerdeki temsiliyet tarzı ve özne sorunu seçimine benzemektedir: 'İtalyan Peasant Dansı' (iki çocuk), 'The Boxing Kanagaroo' (Mr. Delaware), 'Wrestling Match' (Greiner ve Sandow), 'Acrobatic Potpourri' (sekiz kişi), 'Serpentine Dance' (Mlle Ancion), ve 'Apotheosis' (Skladanowsky de dahil olmak üzere) gibi kısa tek-çekim numaraları. Bir platform üzerine kurulmuş ve figürleri beyaz ya da gri bir fondan izole ederek gösteren bu filmler, seyircinin fiziksel hareketler ve düzenli vücut hareketlerine, sıradışı kişiliklere, egzotik manzaralara ve folklorik geleneklere ilgisine yöneliktir, yani sirklerde ve vodvil programlarında olduğu gibi. Sonraki yıllarda, Oskar Messter, kaşif ve öncü film-yapımcısı olarak bu repertuara türlerin bir karışımını ekledi: Lumiere'lerininki gibi kent caddeleri

görüntüleri; seyahat ve haber filmleri (Kaysers'ın ilk kez sinemada görünmesi), sihirbaz filmleri, Edison geleneğindeki sahte afetler, komik kovalamacalar, ve L'Arroseur arrose tarzında mizahi skeçler, ve -1903 ve 1913 arasında- senkronize ses-ime gösteriminin icadından faydalanarak yapılan müzikal filmler.

Alman sinemasının ilk on yılında filmler öncelikle Wanderkino'da (gezici gösterimler) gösteriliyordu; 1904 civarında daimi tesisatların kuruluşu moment kazandı ve Laden -ve/ya da Vorstadt kino (nickelodeon ile kıyaslandırılabilir) en popüler gösterim klübü haline geldi. 1910'u takibeden yıllarda salt hareketli resim gösterimleri için tasarlanan salonlar Berlin ve çevresinde yayılmaktaydı. Bunların yayılması ABD'deki küçük vodvil evlerindeki değişim ve çarşılardaki resim sergi saraylarındaki dönüşüm ile paralellik taşımaktadır²⁷. Gösterim sektörünün genişlemesi endüstriyi bir bütün olarak birleştirme çabasındaki artış ile karşılaştı, Alman pazarındaki yabancı kontrolüne karşı bir strateji tasarlandı ve sonuç olarak 1917'de UFA kuruldu. Amerika'daki gelişmeden farklı olarak dikey bütünleşmeye yönelik bu etki ilk etapta yapımcılardan geldi, önemli bir istisna da bir tiyatro zinciri olarak başlayan Produktions-A.G. Union (PAGU) şirketi oldu.

Amerikan modelinden diğer sapmalar farklı kültür ve kamusal alan dinamiklerinden kaynaklanmaktadır. Demokratik burjuva ideolojisinin gelişimi ve Alman işçi sınıfı kimliğinin eş zamanlı sorunları, sinemaya, varolan kamusal alanlarla ilişkisinde farklı bir konum verdi; bu nedenle Amerikan karşıtından oldukça farklı bir yönde mitolojiler geliştirmeye yöneldi. Endüstrileşme ve modernleşme

etrafında gelişen hiyerarşik sınıf yapıları ile yeni aracın (medium) siyasal/toplumsal eşitliğe inanma çekiciliği, demokratik mitoloji için bir engel olmaktan çok bir tehdit olarak algılanmasıdır. Amerikalı eleştirmenler sinemanın bütünleştirme gücü ve görevi ile meşgulken Alman eleştirmenler sinemanın sosyal, kolektif işlevlerini -bunu onayladıkları ölçüde - kalabalık psikolojisi kavramları ile tartışmaya yönelmişlerdir. Sinemanın sadece tüm hoşgörüsüz düşmanları ona radikal imalarla politik bir potansiyel bahşedeceklerdir. Sinemayı 'hukuk ve düzeni ahmaklaştırma', işsizliği besleme ve grevleri kıskırtma ile suçlayacaklar, ve sonra da sınıflararası kını körükleyebilecek tüm filmlerin yasaklanmasını talep edeceklerdir²⁸.

Sinemada Reform Hareketi

Sinemada reform hareketi, sadece, sinema üzerine kamusal söylemin ilk defa biçimlendiği arenayı temsil etmez, aynı zamanda, kamusal alan olarak ilk dönem sinemanın statüsünü ve yapılanışını ilgilendiren kesin beyanlar da önerir. Wilhelm döneminin sayısız reformundan biri olan, sinemanın yönünü etkilemeye çabalayan -1907 ve takibeden yıllardaki- ilk düzenli gayretler, kendini popüler ve sürekli eğitime adanmış öğretmen birlikleri ve grupları tarafından desteklenmişlerdir. Eğlence sinemasının -özellikle de mizahi skeçler ve, birden türemiş melodramatik anlatının- ahlaki tehlikelerine karşı uyarıda bulunan Kinoreform'cular, özellikle bilimsel ve coğrafik belgeseller üzerinde durarak, bu yeni aracın eğitim potansiyelini vurgulamışlardır²⁹.

Reformkino'ya yönelik bu çabalar zamanın mesleki yayın kuruluşları tarafından (örneğin Der Kinematograph, Licht-Bild-Bühne

gibi) da desteklenirken böylesi bir ilgi git-tikçe artan sansür tehlikesine de ilgisiz kalmamalıydı. 1906'da Prusya polisininin bir emri ile sansür (ve 1908'de bunun iyileştirilmesi), yerel düzeyde gündeme gelmiştir; uygulamada, pek çok durumda vilayetlerdeki ve diğer eyaletlerdeki sansürler Berlin otoritelerinin kararlarını onaylamaktaydı. Gösterimcilerin karşı gelmesi ile polis emri, sonradan üst idare mahkemesi tarafından desteklendi. Sinema aygıtının özelliklerini çözümlemedeki dikkate değer karışıklığı göstermenin ötesinde, sansürü savunan yasal yaklaşımlar sinemanın bir kamusal alan olarak potansiyelini delil olarak ele aldılar. Bu yaklaşımlar, sinemanın, geleneksel anlamda kamusal bir formasyonunun siyasi ayrıcalığını ve statüsünü reddetme yönelimindeydiler. Sansür yanlıları bunun yasallığını meslek özgürlüğünü bozmamasını, ya da toplanma özgürlüğünü ya da basın özgürlüğünü ihlal etmemesini talep ederek öne sürmüşlerdir. Basım ifadesinin kurumsal korunumundan sinemanın hariç tutulması, bireysel alımlama ve gösterim sürecine yönelik ince ayarlanmış spekülasyonları gerektirmiş, selüloid üretimi -ayrı başlıklarla belirtilmiş (yasayla korunan basımın 'vücudu')- ve 'vücudun' kutsallığını yokeden perde üstündeki hareketli imge arasındaki ayrıma yoğunlaşmıştır³⁰. Film gösterimlerini kamusal toplanmanın özel hakkı olarak redderek haklı çıkarmak, 'genel olarak kamunun ilgisi'ne hizmet eden 'ciddi' olaylarla -okul, din, siyaset gibi- karşılaştırıldığında, sinemanın seyirci toplamak için 'kamusal bir nedeni'nin olmaması iddiasına dayanmaktaydı. Eğlence kategorisi olarak sınıflandırılan sinemadaki 'saptırma', 'haz', 'toplumsallaşma', 'salt' özel statüsüne sürülmüştür³¹.

Sansürün yasal savunucuları tarafından çizilen kamusal/özel şekillendirmeler, mesleki basın, bu şekillendirmelerin eğitimsel ('ciddi') amaçlarına verdiği ideolojik destek için bir yanıt olabilir; film işiyle üstünkörü bir ilgisi olan biri bile bilimsel ve eğitimsel belgesellerin gişede ilgi çekici bir yerde olduğunu düşünmelidir. Anlatılı-dramatik filmler pazarı işgal ettiği ve diğer pek çok türü marjinalleştirdiğinde -ki bu durum 1907'de anlaşılmış ama en güçlü durumuna 1910-12 arasında ulaşmıştır³² - kamusal/aleni stratejiler yönlerini, ilk dönem sansür tartışmalarında bariz bir biçimde olmayan bir kategori olarak Sanat'a doğru değiştirmişlerdir. Eğer kurmacanın ve tiyatrallığın hazları sinemasal tüketimi tanımlayacaktıysa, işte o zaman sadece estetik standartlara savlanan arzu, sinemayı 'salt özel' eğlence lekeli -ve yasal olarak yaralı- güç durumundan kurtarmayı umut edebilecekti.

1912 ile savaşın başlangıcı arasında doruğa ulaşan sinema reform hareketinin ikinci dalgası, sanatsal kalite ve kültürel değer konuları etrafında billurlaşmış, ve daha önce belirtildiği gibi, tartışmaya artan sayıda edebiyat entellektüellerini de dahil etmiştir. Sinemaya yönelik kamusal ilgi asla bitmemiş, süreklilik, bireysel yenilikçilerle devam ettirilmiş³³, sinemanın ahlaki ve fiziksel sağlığa (özellikle gençlerin) olan tehdidi gibi basmakalıp yaklaşımlar genel bir ahlaki çerçevede tekrar etmiştir. Öte yandan birkaç yıl içinde, önem verilen konular popüler eğitim misyonundan kültürün daha etik konularına doğru değişmiştir. Sinemanın yüksek sanat alanındaki arayışı, edebi klasiklerin otoritesini ve bütünlüğünü sarsabilirdiği ölçüde takdire layık bulunmuştur.

Öte yandan Marquis Posa ve Prenses Eboli karakterlerinin çıkarıldığı Schiller'in Don Carlos'unun 1910 tarihli uyarlaması, ahlaki öfkeyi ve ulusun kültürel mirasının bozulmasını gündeme getirmiştir³⁴. Farklı bir şekilde adlandırılarak, kültürel değerler üzerindeki kaygı da avant-garde temsilcilerini harekete geçirmiştir. Ekspresyonist dergi Die Aktion'un editörü Franz Pfempfert'e göre sinema, saçmalığın ve dehanın bir harmanını sembolize eder: ' "Edison" kültürü öldüren bir dönemin savaş çılgıdır, barbarizmin savaş çılgıdır' ³⁵.

Kültür ve barbarizm arasındaki ayrım bir kere tartışmaya hakim olmaya başlayınca, yabancı kökenlileri üstündeki standart sinema ücretinin sözde adi kalitesini suçlama eğilimine küçük bir basamak kalmaktaydı. Belki de en saldırgan sinema yenilikçisi olarak sanat tarihçisi Konrad Lange, hareketin milliyetçi-tutucu eğilimini özetlemiştir. Bu eğilim, savaşın patlak vermesiyle, yabancı sinemacıların millileştirilmesine ve ithal yasağının etkilerine ideolojik bir örtü vermiştir: 'Bu ucuz ve sanatsız gürültüden uzak! Alman halkının ruhunu zehirleyen bu iğrenç ilaçtan uzak! Hadi hep beraber, Alman kültürünün ağacını kurutan bu yozlaşımındaki yabancı ve uluslar arası film sermayesine karşı şiddetli bir ekonomik yaptırım empose edelim' ³⁶.

İhmal ve düşmanlıktan yenilikçiliğe, geleneksel işçi hareketinin kamusal alanından açıkça tüm değerleri kapsayan sinemaya yönelik tutumlar bizi, ahlak, sağlık ve yüksek kültürdeki sosyal ve politik kavramların yerlerinden çıkarılmasına yakınlaştırmaya ve yerinde çıkarma sürecinde baskı altına alınan belli özellikleri düşünmeye kışkırtmaktadır.

Güncelliği her ne ise alt-sınıf himayesi, sinemanın kültürel lekesi olarak ortaya çıkmıştır ya da, tam tersi, edebi entellektüellerin kötü mahallelerde gezme tutkusu bağlamında bohem cazibesi anlamında bir hesap vermiştir. Kamusal alanın, meşru kültürün sınırları dışındaki bu ani oluşumu, tamamen burjuva dışıdır, Amerikan nickelodeon'una teğellenen güçlü bir işçi sınıfı gibi bir profili yoktur. Alman sineması, büyüklük, kültürel farklılık ve sınıf dinamikleri açısından, kesin bir teleoloji ve özel bir sosyal anlam ile rastlantısal bir boş zaman etkinliği ihsan edebilecek Amerikan seyircileri arasındaki göçmenlerle kıyaslanabilen herhangi bir grubu cezbetmemiştir. Amerikan yazarları 'çalışan insanın sineması'nın mitini açıklayabilecekken, Alman yazarlar 'küçük insanların sineması' (Alfred Döblin'in 1909 tarihli yazısının başlığı 'Das Theater der Kleinen Leute') gibi ifadelerle başvurmak zorunda kalmışlardır. Daha da ötesi sinema bağlamında 'proleter' kelimesi, yıldız olmadıkları sürece, endüstride en az ücreti alan oyuncular için kullanılmaktadır³⁷.

Kamusal ve Özelin Erkek Egemen Ayrımına Tehdit: Kadınların Sinema Tutkusu

Alman oluşumunun karakteristiği, ilk dönem sinema kavramını, Amerika'dakinden bir derecede ayrılarak proleter kamusal alan olarak konumlar. Sinemanın kültürel saygınlık (dolayısıyla egemen kamusal alanı onaylaması) aşamasındaki direncinin, birincil derecede sınıf bazlı olmasından çok, cinsel ve toplumsal cinsiyet bazlı olduğunu iddia ediyorum. Eğer radikal olarak farklı bir kamusal alan potansiyeli (Negt/Kluge'nin yaklaşımıyla) onu yaygın ve sistematik çabalar ile gayri meşrulaştırma sonucuna sahipse, ilk

dönem seyircileri olarak kadınların yüksek bir bölümü kamusal deneyimin egemen düzenine, sinemanın herhangi bir sınıfa, en azından geleneksel işçi sınıfına olan çekiciliğinden daha fazla bir tehdit oluşturmaktadır.

Bu, ne ilk dönem sinemadaki Amerikan söyleminin erkek egemen eğilimden bağımsız olduğu anlamına gelir, ne de Amerikan kurumunun gelişiminde kadın seyirciliğinin önemini bertaraf ettiğimin. Sinema üzerine Alman yaklaşımlarında karşılaştırmalı demokratik mitolojilerin olmaması, yine de, özellikle şiddetli ve yaygın tavrılardaki cinsel alt metinleri öngörür. Sınıf bazlılığa olabilecek herhangi bir politik ilgi, pleb farklılığın estetiğine nüfuz etmiştir. Bu da özellikle, seyircinin fiziksel bulunuşunu ve tüm bir ambiansı, gösterilen filmlerden daha önemli bulan edebiyat eleştirmenleri tarafından gerçekleştirilmiştir:

Zifiri karanlık ve alçak tavanlı bir mekandaki dikkörtgen bir perde canavar seyirci için göz çarpıcıdır, monoton bakışlı kitleyi kendine bağlayan beyaz bir gözdür bu. Çiftler, bu karanlıktan öteye taşınır, disiplinsiz elleri geri çekilmiştir. Çocuklar, akşam ateşinin ürpertisi ile hırıltılı bir tüketim içindedirler; kötü kokulu işçilerin patlak gözleri vardır; kadınlar demode kıyafetlidir, ağır makyajlı fahişeler şallarını düzeltmeyi unutarak vücutlarını teşhir etmektedirler³⁸.

Bu pleb toplantı aslında oldukça, okur ve yazar arasındaki ilişki gibidir. Kendinden bilinçli hiperbolik bir metinde bile, burjuva ve solcu reformcular tarafından pleb perdeye yansıtılan cinsel korkuların ekosunu algılamamak mümkün değildir. Edebiyat entellektüellerinin Ötekiliğinin esintilerinden

büyülenmesi bir rastlantı değildir. Bu esinti, seyirci arasında bulunan fahişelerin varlığını ima etmede başarısız kalan filmlerden çıkmıştır. Fahişe imgesi genelde, bir bütün olarak sinema için bir sıfat olarak kullanılmıştır - tam anlamıyla ticari olan ('venal') bir sanata yönelmiş burjuva kültürel davranışını karakterize eden tipik fırsatçı bir çifte standart. Sansürün 'katkısız haz'a yönelik saldırısı, edebiyat entellektüellerinin sinemaya yönelik hor görücü - ve aynı zamanda tatmin edici (sade duygular, egzotik dirilik) ibareleri ile taydaştır. Bu ibareler, cinsel farklılığın erkek egemen çizgilerindeki beden ve ruhun ideal ayırımına dayanmaktadır³⁹.

(Edebiyat entellektüelleri gibi) pek çok reformcunun retoriği - eğer Klaus Theweleit'in ilk faşistlerin biyografileri ve politikalarına ilişkin kaynaklara yaklaşımı gibi belirtirsek ⁴⁰ -genel olarak kadınsılığın, hem pragmatik hem de metaforik düzeyde kadın sunumunun korkusuna dönüşür. Sinemanın imalı çekiciliğini 'kitle'nin irrasyonel eğilimine karşı uyarıcı sinema reformcuları sinemayı bir karmaşa girdabı ve zehirlenme gücü olarak tanımlamışlardır. Sağlık konusunda sinemaya yönelik itirazlar - karanlık ve havasız ortamın sağlıksız etkileri, bulaşma tehlikesi gibi -, farklı yaş⁴¹, sınıf ve cinsiyetten insanların kontrolsüz biraraya gelişlerinden kaynaklanan pek çok histeri oluşturmuştur. Dayanılmaz çekişi ile bir kurum olarak sinema, sadece sınıf ayırımının hiyerarşisini koruyan sınırları değil, aynı zamanda kamusal ve özel arasındaki sınırları, ekonomik durumları doğrultusundaki toplumsal temsillerine yönelen bireyler ve egemen alan ile geleneksel olarak sınırlı bireyler arasındaki sınırları da bulanıklaştırmakla tehdit

etmiştir. Sinema seyircileri arasındaki kadın oranının yüksekliği alarm veren bir fenomen olarak algılanmıştır:

Koltuklar her iki cinsten işçilerle, esnafın genç yardımcıları ve satıcı kızlarla, ücretli çalışanlar ve onların pazardaki kadın rakipleri ile - kısacası ciğerleri temiz havaya, gözleri ile sınırları dinlenmeye hasret insanlarla dolar. Ev kadınları 'komşu'ya uğrarcasına oradadır, eski bir tanıdıkmuş gibi sinema personeli tarafından karşılanırlar. Konuşmalarından hiçbir yeni gösterimi kaçırmadıkları anlaşılmaktadır. Bu kadınlar ailenin yemek sofrasında, çocuklarını ağıla kapatma eğiliminde az görülür.⁴²

Noack gibi sosyal demokrat bir reformcuya göre kadın seyirciler iki kategoriye indirgenmektedir: görevlerini ve evi ihmal edenler ile beyaz yakalı işler için erkeklerle rekabet edenler.

Tüketici olarak ekonomik potansiyellerinden çok⁴³ kadınların geleneksel rollere uygunlukları ile daha az ilgili olarak sinema endüstrisi sonraları, kadın seyirciye belli türler ve yıldızlarla ulaşmaya başladı. Çalışma hayatının cinsel-sosyal ayrımlarındaki değişimlere erkek egemen ideolojiyi uyarlayan sinema, kadınların deneyimi ve 1920'lerdeki egemen kamusal alan arasında önemli bir aracı haline geldi. (Bu bağlantıyı ele alan eleştirmenlerden biri olarak Siegfried Kracauer, etken otorite ile erkek egemen kuralları, satıcı kızı - ya da daktilocuyu- film ve toplum arasındaki hatalı tekabülün çivisi olarak tanımladığında, yine de olağanlaştırır)⁴⁴.

İlk dönem Alman sinemasına yönelik erkek egemen söyleme karşı dikkate değer bir istisna olarak, Emilie Altenloh'nun Hiedelberg'de Alfred Weber ile yazılmış

tezi olan Sinema Sosyolojisi (1914) bulunmaktadır. Görgül araştırmalara layık bir şüphecilik ile Altenloh'nun geniş sinema istatistikleri çözümlemesi ve 2400 soruluk anketi, seyirci oluşumları üzerine yapılmış en farklı kaynaklardan biri olarak ele alınmalıdır. Altenloh'nun sosyolojik yaklaşımının büyük avantajı, zamanının ticari/yüksek sanat tartışmasına az bir yöneliminin olması ve kültürel değer yargılarından büyük ölçüde kaçınmasıdır. Bunun yerine, film endüstrisi ve seyircisi arasındaki etkileşim modellerine odaklanır ve her iki kurumu da üretimin kapitalist tarzı ile belirlenmiş olarak ele alır. En önemlisi, Altenloh sinemayı bir kamusal alan olarak kabul eder. Bu kamusal alanı, herhangi bir kapsama derecesinin kamusal gösterimlerine kaygısız kalmış, Almanca 'Publikum' kelimesine uygun anlamda bir seyirci olarak daha önce algılanmamış insanlar oluşturur⁴⁵.

Fırsatçı değil ama büyük ölçüde konu dışı olmakla beraber şairin sinemaya olan hizmetini dikkate almadan Altenloh, bazı etkenlerin bileşimi sonucu 1910'da oluşan dönüşümü anlatır. Bu etkenler arasında melodramatik anlatının ('Sansasyondrama') artması ve büyük kentlerde büyük, konforlu ve lüks sinema salonlarının açılışı bulunmaktadır. Resim sergileri, sinema salonlarının sanki saygınlığına sahip oldukları vestiyerler, barlar, program metinleri, yer göstericiler ve orkestralar, ve bir reklam klişesi olarak 'sosyal' lakabına uygun filmler - Altenloh'ya göre - sinemayı, kentli üst ve üst orta sınıf için bir eğlence yapmada önemli etkenlerdir. Ayrıca bu insanlara moda ve revaçta olan duyguları getirip, onları uluslararası tüketim kültürüne bağlamaktadır.

Altenloh'nun seyirci oluşumu analizinde, yine de, bu yeni izlerkitle görece olarak marjinal bir rol oynamaktadır. Mannheim'da sinemaya gidenlerin kesimi üzerine eğilirken, yaklaşımı sınıf, cinsiyet, yaş ve mesleki tecrübe olarak ayrımlanmaktadır. Tüm yaş gruplarının alt proleter katılımcıları sinema severler arasında en büyük grubu temsil etmektedir. Bu grup genelde kovboy-kızılderili, polis-hırsız, ve diğer macera filmlerini tercih etmektedir. Proleter seyircinin, en çok da metal işçilerinin, benzer bir eğilim ve kendi genç kesimi ile, bir buluşma merkezi olarak sinema salonunun daha pragmatik kullanımı kadar erotik filmlerle de güçlü bir ilgisi vardır. Küçük burjuva ve milliyetçi aile kökenli genç işçiler askeri ve tarihsel filmleri tercih etmektedirler. Toplumsal konumunun bilincinde olan satış asistanları ve ücretli çalışanlar birincil olarak sinema salonunun saygınlığı ve yeri ile ilgilidir ve sinemayı tiyatrodan, operadan (özellikle de Wagner), konser ve eğitim kurslarından sonra ikinci sırada düşünmektedirler. Yukarı doğru devingen ve/ya da siyasal olarak etkin olan mavi yakalılar, alt-proleter sınıfın yetişkinler gibi sinemaya ilgisi devam ederken, daha sonraki yıllarda sinemayı bırakmış gibidir. Altenloh'ya göre, katılımcının işi ve siyasal yaşamı ne kadar anlamlı ve umut vericiyse, boş zamanlarında sinemanın rolü o kadar az anlamlı olmaktadır.

Erkek katılımcıların yanıtları meslek, sınıfsal arkaplan ve toplumsal amaç doğrultusunda farklılaşırken, farklı sınıf ve evlilik durumundaki kadın sinema seyircileri sinemaya yönelik dikkate değer homojen bir davranış eğilimindeydiler. Pek çoğu film izleme hazzını imge ve müzik kombinasyonuna bağlamaktaydı, Altenloh,

bu tercihlerini güçlü opera ilgilerine bağlamaktaydı (erkek işçilerde olduğu gibi özellikle de Wagner, ve öte yandan Mozart, Bizet, Verdi, Flotow ve Massenet). Kadın kahramanlı romanslar ve 'sosyal' dramalar kadın seyircilerin tartışmasız favorileriydi ve bu filmlerin baş oyuncusu Asta Nielsen çok sevilmekteydi. Çok az bir ilgiye sahip tek diğer tür coğrafi belgesel ya da doğal görünçlükler idi. Türün bilgilendirici ve eğitici değeri üstünde duran erkek seyircilerden farklı olarak kadınlar, tabii eğer bu filmlerde şelaleler, okyanus görüntüleri ya da buz kütleleri varsa, öncelikle bu türün 'estetik' -yani devinimsel- çekiciliğini öne çıkardılar.

Kadın seyircilerin estetik düşkünlüğü ve duygusal olarak ele geçirilebilme eğilimleri Altenloh'yu, kadın kafasının işleyişi ve sinemasal temsil teknikleri arasındaki, erkek aklı ve kadın sezgisi muhalifliğini gündeme getirerek, iddialı eğilim ile ilgili temel spekülasyonlara götürmektedir. Bu tür spekülasyonlar, kadınların günlük hayatlarında sinemaya gitme işlevlerinin göz önünde bulundurulması kadar onların sosyal ve ekonomik durumlarına referanslar ile de bağlamsallaştırılmıştır. İşçi sınıfı kadınları, özellikle de işçilerin karıları üzerine olan bölümde Altenloh kadınların, erkek taydaşlarının boş zamanlarında ilgilendikleri eğitimsel ve politik etkinliklerde karşılaştırmalı olarak ilgi eksikliklerden söz eder:

Bu bağlamda sinema, özellikle belli bir işi olmayan kadınlar için önemli bir rol oynamaktadır. Evdeki işlerini bitirdiklerinde, boş zamanlarını doldurabilecek çok az seçenekleri vardır. Genellikle sinemaya gideceklerdir çünkü programlarına dahil edebilecekleri herhangi başka bir şey çok

sıkıcıdır. Erkekler politik toplantılara giderken kadınlar, film bittiğinde eşleri tarafından karşılanacakları ve çok yakınlarındaki sinemaya giderler. Bu geçici etkinlik zamanla hayatlarının önemli bir parçası olur. Çok geçmeden sinema için gerçek bir tutkuyla yanmaktadırlar, ve yarısından çoğu bu tutkuyu haftada en az bir kere tatmin etmektedir. Gösterim sırasında başka bir dünyada yaşamaktadırlar, bu dünya onlara her günün sıradanlığını unutturan lüks ve fantastik bir dünyadır.

Bu öteki dünyaya sosyo-ekonomik statülerinin kuvvetiyle giden üst-sınıf kadınlar için sinema, gündelik tüketici etkinliklerine ahlaksız bir geçici hoşluk vermektedir - Paris ve diğer yerlerden en son modalarla ilgili bir bilgi kaynağı olması kadar alış-veriş sırasında uygun bir duraktır. Her sosyal kesimden evli çiftler bağlamında Altenloh, sinemaya gitmeye genelde kadınların ön ayak olduğunu belirtir. Kadınların beraberinde ya işten yorgun düşmüş ya da perdedeki olaylara karısının duygusal kapılımdan kendini daha üstün hissederek kocalar bulunmaktadır.

Altenloh'nun bağımlılık kavramlı kadın seyircilik yaklaşımı, Noack'inkine benzer yankılara sahip görünürken, sinemanın geriletici ve kaçışçı işlevlerine yönelik çözümlemesi, Noack'da bulunan ahlaki özellikten büyük ölçüde bağımsızdır. Altenloh, sinemanın toplumsal süreç bağlamı ortaya çıkışının, mekanize iş sürecinin neden olduğu yabancılaşmada, sosyal deneyimin parçalanmasında, domestik mekanın izolasyonunda - ve tüm bunlara bağlı olarak - yeni tür bir kamusal alanın inşasında olduğu gibi, kapitalist gelişmenin doğal bir sonucu olduğunu belirtir. Altenloh, pre-endüstriyel popüler kültürün işlevini - romantik anti-kapitalist

tavrı ile- idealize etme eğilimindeyken, sinemaya yönelik ne nostaljik ne de tamamen ütöpik bir perspektif geliştirir. Sinemaya karşı neden yorgun oldukları sorulduğunda seyircilerin yetersiz yanıtlarını işaret eden Altenloh, 'faute de mieux' (kötünün iyisi) diyen bir kadın üzerinde durur. Bu 'mieux' (iyi) Altenloh'ya göre,

seyirci sayısı kadar farklı yüzlere sahiptir. Sinema, her bir seyircinin neyin gerçekten daha iyi olmasını sağlayacak bir bedele gereksinim

duyduğu şeylere hitab etmekte başarılıdır, böylece sinemanın iyi mi ya da kötü mü ya da yararsız olabilme hakkına sahip mi gibi sorularla bağlantılı olarak güçlü bir gerçekliği üzerine alır.

Sonsuz ve heterojenliği ile bu bedel sadece ve basitçe kitlesel pazarlama stratejilerinin bir sonucu değildir. Kapitalist üretim ve tüketim tohumlarına karşı duran ögeleri de barındırır.

NOTLAR

- ¹ Dieter Prokop, *Soziologie des Films* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, rev. ed. 1982).
- ² New German Critique, no. 29, 1983.
- ³ Myron Lounsbury, *The Origins of American Film Criticism, 1909-39* (basılmamış doktora tezi, 1966).
- ⁴ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art* (Boston: Little, Brown & Co., 1976).
- ⁵ Sinemayı bir Amerikanlaştırma aracı olarak gören Jowett'in 4. nottaki yapıtına bakılabilir. Ayrıca 30'ların radikalizmi üzerine, Myron Lounsbury, 'The Gathered Light': history, criticism and the Rise of American Film', *Quarterly Review of Film Studies*, 5/1, Kış 1980, ss. 49-85.
- ⁶ Jacobs, *The Rise of American Film: A Critical History* (1939; New York: Teacher's College Pres, 1968), s. 160.
- ⁷ Russell Merritt, 'Nickelodeon theaters, 1905-1914: building an audience for the movies', Tino Balio (ed.), *The American Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Pres, 1976, ss. 59-70 içinde.
- ⁸ Harry M. Geduld, *Focus on D.W. Griffith*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1971, s. 57.
- ⁹ Robert Allen, 'Film History: the narrow discourse', *The 1977 Film Studies Annual: Part Two* (Pleasantville: Redgrave, 1977) ss. 9-17.
- ¹⁰ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1962; 1967), 1. ve 2. bölümler.
- ¹¹ Merritt, 'Nickelodeon theatres', ss.67, 72.
- ¹² Ibid, s.72.
- ¹³ Konu ile ilgili önemli bir yapıt; Jacob Riis, *How the Other Half Lives* (New York: Charles Scribner's Sons, 1890). Yapıt 1901'de düzeltilerek yeniden basılmış.
- ¹⁴ "Seyirci" kavramını teorik açıdan ilk kez sistematikleştiren çalışma 1916'da yapıldı: Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological study*. Ayrıca seyirciyi sinema aygıtının

- “transandantal öznesi” konumu ile açıklayan önemli çalışmalar da var. Örneğin, Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (Bloomington: University of Indiana Press, 1981), Jean Louis Baudry, *Ideological effects of the basic cinematographic apparatus* (Ed. Theresa Hak Kyung Cha, Apparatus, New York: Tanam Pres, 1980). Tabii ki Stephen Heath’in ‘teğel’/suture kavramını unutmamalı, *Questions of Cinema* (Bloomington: University of Indiana Press, 1981).
- ¹⁵ Roland Barthes, ‘The realistic effect’, çev. Gerald Mead, *Film Reader*, no.3, Şubat 1978, ss.131-5.
- ¹⁶ Stuart ve Elizabeth Ewen, *Channels for desire, Mass Images and the Shaping of American Consciousness* (New York: McGraw Hill, 1982) ve Lary May, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (New York: Oxford University Press, 1980).
- ¹⁷ Judith Mayne, ‘Immigrants and spectators’, *Wide Angle*, 5/2, 1982, ss. 32-41.
- ¹⁸ *Ibid.*, s. 38.
- ¹⁹ Oskar Negt/Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972).
- ²⁰ Knödler-Bunte, ‘The proletarian public sphere’, s.55.
- ²¹ *Öffentlichkeit und Erfahrung*, s.8.
- ²² *Öffentlichkeit und Erfahrung*, s.65.
- ²³ Noel Burch, ‘Narrative/diegesis – threshold, limits’, *Screen*, vol. 23, no. 2, July-August 1982, ss. 16-34.
- ²⁴ Elizabeth Ewen, ‘City lights: immigrant women and the rise of the movies’, *Signs*, 5/3, 1980.
- ²⁵ Allen, 9 numaralı dipnottaki makale.
- ²⁶ Konuyla ilgili uluşçu bir bakış açısı için bkz, Hans Traub, *Die UFA: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens* (Berlin: UFA Buchverlag, 1943).
- ²⁷ Sklar, *Movie-Made America*, s. 45.
- ²⁸ Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (Stuttgart, 1920).
- ²⁹ Gerhard Zaddach, *Der literarische Film* (Berlin: Paul Funk, 1929).
- ³⁰ Hans Müller-Sanders, *Die Kinematographenzensur in Preussen* (Borna-Leipzig, 1912), ss. 57.
- ³¹ Müller-Sanders, *Die Kinematographenzensur*, ss.100-10.
- ³² 1912’de toplam üretimin %58’ini dramatik-anlatı filmleri oluşturuyordu. Bunun %20’si komedi, %5’i haber filmi, %2’si bilimsel film ve %15’ini diğer tür filmler oluşturuyordu.
- ³³ Örneğin *Bild und Film* (1912) dergisinin editörü ve sinema estetiği üzerine *Kino und Kunst* (Mönchen-Gladbach: Volksvereins-Verlag, 1913) kitabının yazarı Hermann Hafker.
- ³⁴ Zaddach, *Der literarische Film*, s.31.
- ³⁵ Pfemfert, ‘Kino als Erzieher’, *Die Aktion*, I, 19 Haziran 1911, ss.560-3.
- ³⁶ Lange, *Natianole Kinoreform* (Mönchen-Gladbach: Volksvereins-Verlag, 1918).
- ³⁷ Viktor Noak, *Der Kino*, (Gautzch b. Leipzig: Felix Dietrich, 1913).
- ³⁸ Döblin, *Kino –Debatte* içinde, s.38.
- ³⁹ Curt Moreck, *Sittengeschichte des Kinos* (Dresden: Paul Aretz Verlag, 1926).
- ⁴⁰ Theweleit, *Mannerphantasien* (Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977/78).
- ⁴¹ Sinemanın çocukların ahlaki hislerine olduğu kadar fiziksel ve ruhsal sağlıklarına etkisi genellikle kalabalık salonun karanlığında cinsel tehlikelere maruz kalmaları ile ilintilendiriliyordu.

⁴² Noack, *Der Kino*, s.8.

⁴³ 1911'de Berlin'deki (Viyana ve Paris'te olduğu gibi) alış-veriş merkezleri filmleri reklam amaçlı kullanıyordu.

⁴⁴ Kracauer, 'Die kleinen Ladenmadchen gehen ins Kino' (1927), *Das Ornanent der Masse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), ss. 279-94 içinde.

⁴⁵ Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, s. 55.