

in between- populate Rama's narrative excursion as he writes up and down the continent as well as the literary-generic ladder. This narrative strategy allows him not only to unbind the phenomena of Latin American urbanism to their generic multiplicity in regional politics and (post-)colonial histories, but more importantly, to reconstitute a unitary reading of the space/time he covers on the basis of the archi-textual principle with which the book begins: all cities, in Latin America, that is, are from start to finish lettered cities.

As Rama reminds his readers time and again, lettered cities are built by *letrados*, and traditionally, *letrados* rarely venture outside the city. City is *letrados'* natural birthplace and work environment. Consequently, they write about it and do so from the inside. One of the the things that a reader must not forget while reading the book is that Rama is himself a *letrado* in the classical sense. Although he is one of the few who enjoy the freedom to leave the lettered city and to write from outside it, he, like his predecessors, cannot disown the means of interpreting the city, a privilege that letters impose on those who use them. For this reason, Rama's view on Latin American cities, however angelic, is likely to meet challenges in the future, as letters enable younger generations of *letrados* to take flight over the elder's resting place-their homes, their cities.

Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası

Michael Ryan ve Douglas Kellner
(1997) Çev., E. Özsayar, İstanbul:
Ayrıntı, 474 sayfa.

Semire Ruken Öztürk

Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın 1990 yılında yazdıkları *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* adlı kitap, Elif Özsayar'ın geçen yıl dilimize kazandırdığı en önemli sinema kitaplarından biriydi. Belli ki çok emek harcanmış olan bu çalışma, sanatta ve politikayla ilgilenen herkese sesleniyor. Kitap bittiğinde ister istemez ülkemiz özelindeki sinemayı sorgulamaya başlıyoruz: 1970'lerdeki "sol" filmler, 1980'lerde "12 Eylül" ya da "kadın" filmleri hangi döneme, nasıl denk düştü? Varoluş krizi içinde kendini arayan bireyleri anlatan filmler birdenbire nasıl çoğaldı? Küçük, sıradan insanları gündelik gerçeklikleri içinde -tıpkı 1950'lerin İtalyan yeni gerçekçiliği gibi- anlatan filmleri izleyici nasıl algıladı ve bu filmler nasıl bir toplumsal, siyasal oluşumla örtüştü vb? Bu sorular hepimiz ilgilendiriyor ve sanırım bu sorulara öznel yanıtlar aramak, derinlikli çalışmalar yapmak, bu alanda çalışan akademisyenlerin boynunun borcu. Bu bağlamda *Politik Kamera* sinema alanında çalışanlara yeni açılımlar sağlıyor ve sinemamız

üzerine düşünürken de verdiği ipuçlarıyla yolumuzu aydınlatıyor.

Politik Kamera şu bölümlerden oluşuyor: Karşıkültürden Karşıdevrime, 1967-1971; Kriz Filmleri; Tür Dönüşümleri ve Liberalizmin Başarısızlığı; Sınıf, Irk ve Yeni Güney; Cinselliğin Politikası; Korku Filmleri; Vietnam ve Yeni Militarizm; Kahramanın Dönüşü: Girişimci, Babaerkil, Savaşçı; Fantastik Filmler ve Temsil Politikaları.

Yapıt, dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal yapısı ile sineması arasında koşutluk kurarak, bunların karşılıklı etkileşimlerini inceliyor. Sözü edilen ülke ABD, sineması ise Hollywood. Ryan ve Kellner, sinemadaki temsillerle toplumsal yaşamın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantılara odaklanıyorlar. Çünkü filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Temsiller, içinde yer alan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. Bu yüzden bir kültüre egemen olan temsiller politik önem taşırlar ve sinema günümüzde, bu tür politik savaşımının yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur.

Kanımcı *Politik Kamera* gücünü şaşırtıcı bir argümandan alıyor: Kitapta, muhafazakar temsillerdeki artışın ilerici olma potansi-

yeli taşıyan bir takım güçlere ve değişimlere işaret ettiği öne sürülüyor. Yazarlara göre Hollywood sinemasının 1967-87 arasında Amerikan kültürü üzerinde ciddi politik etkileri vardır. Hollywood için 1967 tarihi bir dönüm noktasıdır. Çünkü 1967, toplumsal reform arayışları ile eşcinsellerin, siyahların, kadınların, uyuşturucu kullanan insanların geleneksel değerlere başkaldırdığı, Vietnam Savaşı'na yönelik eleştirilerin yükseldiği bir yıl olmuştur. 1960'larda gelişen toplumsal hareketleri 70'lerde liberalizmin başarısızlığı ve 80'lerde muhafazakarlığın zaferi izler. 1970'li yılların ortalarının daha karanlık daha karamsar ruh hali sinemada *film noir*' türünün taze bir canlılık kazanması ve yeni bir komplo filmleri tür döngüsünün ortaya çıkmasıyla kendini gösterir. 1970 sonları ve 1980 başları melodramın dönüşünün tanığıdır. 1980'lerde Reagan'ın liderliğindeki muhafazakarlık geçmiş kazanımları altüst eder: Feminizme (*Sevgi Sözcükleri*), savaşa (*Rambo*), ekonomiye (*Risky Business*) ve toplumsal yapıya (*Return of the Jedi*) sağ kanattan bakan filmler artar. 1983'deki en popüler melodram, geleneksel aileyi yücelterek aile bağlarının katlanması güç bir dünyada en kalıcı destek biçimi olduğunu savunan *Sevgi Sözcükleri*'dir. Çağdaş korku filmlerinde merkezi bir rol oynayan motiflerin önde geleni kadına yönelik şiddettir. Yazarlar bu şiddeti kınamakla kalmayıp hem ordunun

¹ Fransız film eleştirmenlerinin 1940-55 yılları arasında Hollywood'da ortaya çıkan film türüne verdikleri ad, "kara film." *Film noir*, karamsar bir anlatıyla ve tek ışık kaynağına dayalı olarak güçlü siyah-beyaz karşıtlıkları veren tekniklerle betimlenir.

hem de kapitalist ekonominin belkemiğini oluşturan temsil ve toplumsallaşma biçimlerini içeren yaygın bir kültürel sistem içine oturtulması gerektiğini ileri sürerler. Televizyonlarımızda kısa aralıklarla gösterilen Brian De Palma filmlerinde kadınlar genellikle zeka yoksunu seksi yaratıklar, kesilip biçilebilir kurbanlar ya da tehlikeli cadılar olarak temsil edilir. Bu filmlerde kadın cinselliği erkeğe yönelik bir tehlikedir. Bu arada Romero ve Hooper'ın başını çektiği sömürü filmleri akınu kapitalizmin canavarca doğasını metaforik olarak ortaya koyarken, "mutasyon ürünü canavarlar" ya da "doğanın intikamı" başlığı altında toplanan bir diğer akım, kapitalizm ve bilimin doğa ve insanlar üzerinde zararlı etkileri olabileceğini dile getirir. Örneğin yapıbozumcu bir bakışla *Yarıtlık*, kapitalist normalliğin canavarca olduğunu bildirmektedir. 1980'lerde toplumsal adaletsizliğe, nükleer silahlara ve ABD dış politikasına karşı çıkan sinemasal tezler (az da olsa) *Savaş Oyunları*, *Kayıp*, *Ateş Altında*, *Salvador* gibi filmlerle sürer. Yazarlara göre 1987 de tıpkı 1967 gibi bir dönüm noktasıdır. Hem sinemasal hem de politik olarak kahramanın dönemi sona ermiş, eleştirel-liberal filmler artmış, *baby boom* kuşağı bu filmlere ilgi göstermiş, politik olarak da sağın katı değerleri yumuşamak zorunda kalmıştır. Reagan dönemine yönelik eleştiriler ve rahatsızlıklar artmıştır.

Ancak dünyaya "sol" perspektiften bakan yazarlar, bu yeni gelişmeyi çok abartmasalar da önemli bulmakta ve Birleşik Devletler'de solun sesini duyurabilmesi için en azından o değerlerin temsillerinin gerçekleştirilmesini zorunlu görmekteyler, çünkü ona arzu duyulması için temsil edilmesi gerekir. Sosyalizm, sol tarafından popüler arzuları en çok cezbeden alanlarda (sinema, müzik, TV) temsil edilmelidir. Etkili bir kültürel temsil politikası olmadan yalnızca siyasal oluşumlarla ve ekonomik programlarla dünyayı değiştirmek olanaksızdır. Yazarlar solun, popüler kültüre duyduğu geleneksel güvensizliğin üstesinden gelmesi gerektiğini öne sürerken en az politik görünen korku ve özlemleri bile politik anlamıyla okurlar ve bunu, yürürlükteki tahakküm sistemi içinde karşılanamayan arzular olarak yorumlarlar. Örneğin Spielberg filmlerinin büyük popülaritesi, kamusal dünyadan karşılanamayan cemaat ve eşduyuma dönük güçlü arzu ve gereksinimlerin belirtisi olarak da okunabilir. Bu filmlerdeki kaçışçılık ve özel alana sığınma eğilimi, özünde Amerikan kültüründeki ilerici güçlerin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Kitapta, yakından tanınan bir çok filmin değişik bakış açılarıyla çözümlenmesi yanında, ideoloji ve eğretileme üzerine yapılan tartışma da Türk okuru için yararlı kavramsal açılımlara işaret ediyor.

Klasik Marksist kurama ait ideoloji kuramının genişletilmesi gerektiğini ileri süren yazarlara göre, ideoloji; toplumsal gerilimleri yaştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık verme çabasıdır. Yazarlar, ideolojiyi basit bir tahakküm aracı olarak ele almaktansa, bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, alt üst edecek güçlere bir tepki olarak kavramayı daha yararlı bulmaktadırlar.

Yapıtın en önemli sorunu kuşkusuz yazarların da dile getirdikleri gibi kullandıkları sormaca tekniğinden kaynaklanmaktadır. *Politik Kamera*'da tartışılan filmlerin bazılarına ilişkin soruların yer aldığı bir sormaca ile izleyicinin bu filmlere tepkisi değerlendirilmeye çalışılıyor. Çeşitli ırk, cinsiyet ve sınıftan 153 kişilik bir örneklem grubuna uygulanan anket ve 22 derinlemesine görüşme ile araştırma destekleniyor. Amaçları, rastlantısal olarak seçilmiş bir grup insanın filmleri zihinlerinde nasıl işlediğini anlamaktır. Yazarlar bunu, bu tür çalışmaların içerdiği tüm tuzakların tümüyle bilincinde olarak gerçekleştirdiklerini belirtiyorlar. Yazarlara göre anketler tepkileri ölçmenin ideal yolları sayılamaz çünkü, bilinçdışının rolünü sonuçlara yansıtma imkansız gibidir. Yani sorun, sormaca tekniğinin kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, özellikle

bundan sonraki çalışmalar için derinlemesine görüşmeleri önerirler. Tüm olumsuzluklarına karşın, farklı toplumsal grupların (siyahların, kadınların ve işçi sınıfının) diğerlerinden nasıl ve nerede farklılaştıklarını göstermesi açısından bu anket sonuçları da oldukça ilgi çekici. En önemlisi herhalde izleyicinin aynı film için hem tutucu hem de özgürlükçü yorumlarda bulunmuş olmasıdır.

Kitapta, *Kramer Kramer'e Karşı* filminin yorumuna katılmadığını belirtmek isterim. Pek çok kişiye ulaştığı için filmi anlatma gereği duymuyorum. Yazarlara göre, *Kramer Kramer'e Karşı* filminde, "babaların gerçekten de her şeyin (anneliğin bile) en doğrusunu bildikleri gösterilerek feminizme haddi bildirilir" (33), "Babaerki, bir erkeğin hem annelik edip hem de işinde başarılı olabileceğini göstererek, örtük olarak şu soruyu sorar: Neden kadınlar da aynı şeyi yapamıyor?" (251). Bu yorumlara üç noktada itirazım var: Öncelikle hiçbir feministin "iyi bir baba"ya karşı çıkacağını düşünmüyorum. Çünkü çocuklar annenin tekelinde değildir ve kadınlar da kendilerinin "annelik" süreciyle özel alana hapsedilmelerinden dolayı mutlu değildir. İkinci olarak, filmin sonu herhangi bir Hollywood yapımıyla karşılaştırıldığında ilginçtir. Çünkü annelikten ve evkadınlığından sıkılıp evini terkederek kendisine iş bulan, bağımsız olarak yaşamaya başlayan ve boşan-

ma davası açan kadın kahraman (Meryl Streep), bu eyleminden pişmanlık duymaz ve filmin sonunda evine dönmeyi. Filmin sonu yönetmen tarafından açık bırakılmıştır, ama kadının eve dönmeme kararını alması bile Hollywood sinemasında kolay rastlanacak bir şey değildir. Kadının bağımsızlık uğraşları kanımca filmi ilerici bir konuma yerleştirir. Üçüncü olarak filmdeki kadın ve erkeğin cinsiyet rollerinin ters çevrilmesi de (Vlasopolos, 1988) izleyiciyi herhalde ister istemez bu konu üzerine (örneğin annenin niçin doğal olarak çocuğuna bakan ebeveyn konumunda olduğunu) düşündürmektedir. Ted'in çocuğuna bakması, kendisini kurban etmesi, toplumdan ve sonuçta aşk alanından dışlanması onun acıklı durumunu gösterir. Sinemada yeni (ve iyi) babalara ilişkin temsiller kuşkusuz topluma, kadınların ağır yükünü birazcık hafifletecek örnek babalar olarak geri dönecektir.

Politik Kamera'da dikkatimi çeken bir diğer nokta da sinema tarihine postmodern filmler olarak geçen *Kutsal Hazine Avcıları*, *Something Wild*, *Bıçak Sırtı*, *Mavi Kadife* ve *American Graffiti* gibi filmlerin yazarlar tarafından yorumlanmasıdır. Yazarlara göre Lucas'ın erken dönem filmlerinde (*American Graffiti*, 1973) özgürlükçü ideolojinin içerdiği karma politik olasılıklar açıkça gözlenir. Muhafazakar teknofobi filmlerinde seferber edilen ideolojiye kafa tutan alternatif

teknoloji temsillerinden söz ederken anılması gereken en önemli film olarak Ridley Scott'un *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) gösterilir. Film, muhafazakar teknoloji filmlerinde işlerlik gösteren çeşitli ideolojik karşıtlıkları yapıbozuma uğratmaktadır. *Kutsal Hazine Avcıları* sağ eğilimli bir film olarak kitapta yerini bulurken, *Something Wild*, konformist beyaz profesyonellik taslayıp, altmışları anımsatan alışılmadık bir kadın ressamı övmesi ile liberal filmler arasında yer alır. Eril cinsel şiddete dayalı iktidar sisteminin derinlemesine bir irdelenişi olan *Mavi Kadife* romantik tavrı, küçük taşra kasabası ideali ve kendi içindeki şiddete karşı körlüğü ile Amerikan orta sınıf değerler sistemine yönelttiği eleştiri ile dikkati çeker. Öte yandan filmi, geleneksel kadınsevmeliğin aşırı bir örneği olarak ya da işçi sınıfına karşı aşırı ölçüde aşağılayıcı olarak okumak da olasıdır. *Mavi Kadife*, ironik postmodern bir perspektifi Reagan'ın temiz kalpli, erdemli, taşralı Orta Amerikan yaşamı idealiyle ilişkilendirmiş ve bu dünyanın, Andy Hardy tarzı övünge bayağılığın kendisinden uzak tutmaya çalıştığı şiddet ve sapkınlık dolu alt dünyadan çok da farklı olmadığını göstermiştir. Film eleştirel ve postmodern yeni bir sinema akımının, beyaz orta sınıfın bedelini işçilere, kadınlara ve yoksullara ödeterek kendisini kurtarmasına olanak veren orta sınıf Amerikan yanlısımalarını

yerle bir eden bir akımın oluşmakta olduğunu gösterir. Belki postmodern filmleri Olivier'in (1995) önerdiği gibi "birleştirici" ve "eleştirel-yıkıcı" olarak okumak yararlı olur. Bu anlamda *Kutsal Hazine Avcıları* dışında sözü edilen diğer filmler eleştirel filmler olarak kendilerine yer edinirler. Ülkemizde de geleneksel "sol" perspektif içinde yerleşmiş olan postmodernizm=sağcılık indirgemeciliğinin yanlışlığını bir kez daha gösterdiği için *Politik Kamera* ayrıca önemli bir yerde durmaktadır.

Kaynakça

- Olivier, B. (1995). "Modernity, Modernism and Postmodernist Film: Surfaces in Verhoeven's *Basic Instinct*." *Life in a Postmodern Culture*. J. Rossouw (der.) içinde. South Africa: HSRC. 201-225.
- Vlasopolos, A. (1988). "The Woman's Film Genre and One Modern Transmutation: *Kramer vs. Kramer*." *Women and Film*. J. Todd (der.) içinde. NY and London: HM. 114-129.

Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı

Alphonso Lingis (1997)
Çev., Tuncay Birkan, İstanbul:
Ayrıntı Yayınları, 153 sayfa.

L. Funda Şenol

Kendi kültürünün ve onun pratiklerinin susturmuş olduğu kişilerin seslerini duymak için gezmeye başlayan ve giderek bir dünya *flaneur*'ü haline gelen Alfonso Lingis *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı*'nda' "ben" olarak kendisini gerçekleştirme sevdasıyla bir serüvene dahil olur. Kolektif rasyonalitenin, ilksel kültürlerin yaşam pratiklerini, dini ritüellerini, onları motive eden güçleri "mantıklı" bir nedene (*reason*) bağlamaya çalışması onun temel itiraz noktasıdır. Çinliler, Aztekler ve Khmerler, kolektif yapılarının inşa edilmesini atalarından ya da tanrılarından aldıkları buyruklara bağlarken rasyonel özne, ekolojisi, psikanalizi, siyaset bilimiyle bu buyrukların altındaki nedenleri bulup çıkarır ve onları evrensel insanlık hanesine kaydetmek için yapılarını yeniden inşa eder ve korur (16). Yani, rasyonel özne "öteki," yaban kültürün sokaklarından akıp geçer, bir iz bırakmaz, nüfuz etmez. Çünkü ona göre bir şeyin anlamlı ve meşru olabilmesi için işlevsel ve rasyonel olması gereklidir. Baskın kültürün paylaşılan "hayali repertuarı" içinden düşünmesi ve söz söylemesi gereklidir. Ancak kişi rasyonel ce-

1
Tuncay Birkan, Lingis çevirisinde de Edward Said ve diğerlerini çevirirken gösterdiği mahareti gösteriyor. Lingis'in zaman zaman demir leblebi haline gelen üslubunu Türkçe içinde yeniden kurduğu halde aslından hiçbir şey kaybettirmediğini hissettiriyor.