

İŞÇİ SİNEMASI NASIL YAPILMALI? : EISENSTEİN'İN GREV FİLMİ ÖRNEĞİ

HOW TO BUILD A LABOR FILM? : THE EXAMPLE OF EISENSTEİN'S STRIKE FILM

Deniz TELEK¹

Özet

İşçi sınıfının beyaz perdedeki hikâyesi ile sinemanın hikâyesi aynı tarihsel momenti paylaşır. Lumière kardeşlerin kendi fotoğraf fabrikalarında kaydettikleri ilk film görüntülerinde (İşçiler Lumière Fabrikasını Terk ediyor, 1895) yer alan işçiler hem sinematografi üreten emekçiler hem de filmin ve sinema tarihinin ilk oyuncularındır. Bu bakımdan işçi sınıfının İşçiler Lumière Fabrikasını Terk ediyor filminde yer alan kendi imgelerini kendilerinin ürettikleri söylenebilir. Aristoteles'in ortaya koyduğu üzere her türden imge üretimi ise toplumsal bir işlevi yerine getirmektedir. Sanatın toplumsal bir işlevi yerine getirmesi gerektiği anlayışı ise 1920'lerde Konstrüktivizm akımını doğurmuştur. Bu çalışmanın amacı Eisenstein'ın Grev filminden hareketle işçi sınıfı imgesinin filmde ne şekilde kullanıldığını inceleyerek işçi sinemasındaki biçimsel özellikleri tartışarak amacıyla ortaya koymaktır. Bu sayede işçi sınıfının politik çıkarlarını ön plana taşıyan bir işçi sınıfı film biçiminin nasıl olması gerektiği sorusu cevaplanabilecektir.

Anahtar Kelimeler: İşçi Sineması, Konstrüktivizm, İmge, Montaj, Film Biçimi.

Abstract

The story of the working class on the big screen and the story of the film share the same historical moment. The workers in the first film footage (Workers Leaving the Lumière Factory, 1895) recorded by the Lumière brothers in their photography factory are both the workers who produced the cinematograph and the first actors in the history of film and cinema. In this respect, it can be said that the working class produced their own images in the movie Workers Leaving the Lumière Factory. As Aristotle puts it, every kind of image production fulfills a social function. In the 1920s, the idea that art inevitably fulfills a social function gave birth to the constructivism movement. The aim of this study is to examine how the image of the working class is used in the film, based on Eisenstein's film Strike, to discuss the formal features in labor films. In this way, the question of what a labor film style should be that puts the political profits of the working class at the forefront will be able to be answered.

Keywords: Labor film, Constructivism, Image, Montage, Film style.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hasan Kalyon Üniversitesi, İletişim Fakültesi, deniz.telek@hku.edu.tr. ORCID: 0000-0001-7420-4936

Giriş

Sinema tarihi açısından emekçilerin ya da işçilerin beyaz perdede ilk kez ortaya çıkışı Lumière Kardeşler ile başlar. 1895 yılının Mart ayında çekilen *İşçiler Lumière Fabrikasını Terk ediyor* (Lumière Brothers, 1895) adlı filmde Lumière kardeşler kendi fotoğraf fabrikalarından çıkan işçileri tek bir planda *sinematografa* kaydeder. Film ilk gösterimini ticari ve bilimsel bir toplantının parçası olarak Societe d'Encouragement a l'Industrie Nationale'de yapar. (Thompson, Bordwell, 2002:19) Film Fransız işçi sınıfı açısından modernitenin dayandığı yavanlığa dair bir gönderme olarak görülür. *İşçiler Lumière Fabrikasını Terk ediyor* filmi, işçilerin fabrikayı ele geçirme deneyiminin bir gözlem biçimine dönüştüğü bir aktüalite filmiydi. Fakat film, işçi sınıfı filmi olarak, işçi sınıfının enternasyonal taleplerini yansıtabilecek bir kuramsal arka plana sahip değildi. Amerikalı kadın ve erkek emekçiler *İşçiler Lumière Fabrikasını Terk ediyor* filmi izlediklerinde, Fransız fabrika işçilerinin bisiklet alacak parası olmasına çok şaşırılmışlar ve aynı küreselleşmiş dünyanın parçası oldukları için o işçilerin alım gücünü kıskanmışlardır. (Wagner,2015: 62-63)

Karl Marx'a göre ekonomi-politik temelinde insanı var eden en önemli unsur insanın emeğidir. İnsan ilişkilerinde yer alan ve bu ilişkileri yeniden yaratma gayesiyle sürekli olarak gizlenen insan emeğinin üretim ve dolaşım ilişkilerinin açığa çıkarılması, siyasal iktisat açısından, işçilerin politik çıkarlarının korunması anlamını taşır. "Siyasal iktisat, işçi (emek) ile üretim arasındaki doğrudan ilişkiyi hesaba katmayarak, emeğin doğasında asli olarak var olan yabancılaşmayı gizler. Emeğin zenginler için harika şeyler ürettiği doğrudur -fakat işçi için yokluk üretir. Saraylar üretir -fakat işçi için barakalar üretir. Güzellik üretir -fakat işçi için çirkinlik üretir. Emeğin yerine makineleri geçirir -fakat bazı işçileri tekrar barbarca bir emek tipine gönderir, bazılarını makineye çevirir. Zekâ üretir -fakat işçi için geri zekâlılık, aptallık üretir. Emeğin kendi ürünüyle doğrudan ilişkisi, işçinin kendi üretim nesneleriyle doğrudan ilişkisidir." (Marx, 2004:27-28)

Bu açıdan bakıldığı zaman iktisadi yapıda ortaya çıkan değişimler, sanatsal anlamda da bazı değişimleri meydana getirmiştir. Siyasal iktisattaki gibi toplumun ezilen sınıflarının politik çıkarlarını ortaya çıkaracak yeni bir sanat anlayışının

geliştirilmesi gerekmektedir. Toplumsal anlamda faydalı bir sanat formu bulma arayışı 1920’lerde *konstrüktivizm* akımını doğurmuştur. Konstrüktivizme göre, sanat kaçınılmaz olarak toplumsal bir işlevi yerine getirir. Sanatçılar yalnızca ilham ile hareket eden birer idealist değillerdir. Onlar sanatsal eserlerini yaratırken bilimsel bir tavır ile eşyaları kullanan birer zanaatkârdırlar. Bu bakımdan sanatçılar konstrüktivizmde genellikle şeyleri bilimsel bir yaklaşımla kullanan mühendisler ile karşılaştırılır. Bu tarz bir yaklaşım, sinema tarihinde ilk olarak Sovyet sinemasında benimsenmiştir. Sovyet sineması konstrüktivizm yaklaşımına referans vermek amacıyla *montaj* teorisi olarak adlandırılan tekniği ortaya çıkarmıştır. Fransızca kökenli bir kelime olan *montaj*, bir filmin görüntü parçalarının birbirine eklenilmesi, birleştirilmesi anlamına gelen mekaniği ifade eder. Bu tarz bir yaklaşım, konstrüktivist sanat anlayışındaki mühendislik yaklaşımıyla birleşir (Thompson, Bordwell, 2002:126).

Konstrüktivizm ve Sinemada Kurgu

1920’lerin ilk yarısına değin, dünya sineması genel anlamda devamlılık kurgusundan faydalanıyordu. Buradaki ana fikir hem Amerika da hem de Avrupa da devamlılık kurgusunu kullanarak film ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmaktır. Fakat 1925’lerde ortaya çıkan konstrüktivizm akımının gelişimi ile birlikte, sanatta devrim niteliğinde bir değişim yaşanır. Bu değişim ile birlikte yeni bir biçimde film yapmak isteyen genç sinemacılarda film tarihine giriş yaparlar. Bu genç sinemacılar için devrim düşüncesi biçimsel anlamda çok önemli bir olaydır. Konstrüktivizmin etkisiyle birlikte yeni sinemacılar, filmleri yeni bir gözle izlemeye başlamışlardır. Bu yeni bakış açısına göre film parçalardan meydana gelir. Bu parçalar filmin birimleridir ve bu birimlerin yan yana getirilerek yeniden düzenlenmesi yeni şeyleri meydana getirir (Thompson, Bordwell, 2002:127).

Bu dönemde film yapmaya çalışan genç yönetmenlerden belki de en önemlisi Sergei Eisenstein’dır. Eisenstein kurguyu bir hikâyeyi daha detaylı anlatabilmek için onun yönetimi altına giren bir model olarak görmek yerine, bu filmlerin kendilerini kurgusal yapılar olarak düşünmüştür. Bu görüş, yeni tarzda bir film anlayışını, Sovyet montaj sinemasını ortaya çıkarmıştır (Thompson, Bordwell, 2008:257). Eisenstein, Moskova Sanat Akademisi’ne girmeden evvel makine

mühendisliği bölümünü bitirmiştir. Onun akademiye girmesiyle birlikte dâhil olduğu *konstrüktivizm* diye adlandırılan sanat akımı ve buradan hareketle sanatsal aktiviteyi bir tür *inşa etme* olarak kavrayışı önceki eğitimiyle de desteklenmiş olur (Andrew, 2010:108). Yönetmenin sinema tarihine getirdiği yenilikler temelini bir inşa süreci olarak gördüğü montaj çalışmalarından alır.

Eisenstein'a göre, diğer sanatların da sahip olduğu fakat daha çok filmi ifade etmeye yarayan iki temel özellik vardır. Bunlardan birincisi filmin hammaddesini oluşturan çekimler olarak tanımlayabileceğimiz doğada saptanan fotoğraf parçaları, ikincisi ise filmin hammaddesi olan çekimlerin birleştirilmesini ifade eden *kurgudur*. Bu düşünce yönetmenin adıyla anılacak montaj teorisinin temelini oluşturur (Eisenstein, 1985:15). Montaj teorisi filmi parçalara ayrılmış birimler olarak gördüğü için film yapımında parçalı bir anlatım tekniği kullanılır. Hollywood film yapım pratiği her eylem için tek bir plan kullanırken, montaj teorisi bunun yerine sıklıkla her eylemi iki ya da daha fazla plana böler (Thompson, Bordwell, 2002:131). Hatta hareket etmeyen karakterlerin ve objelerin bile farklı açılardan resmedildiğini görürüz. Bu şekilde bölünmüş film parçaları, filmin montajını gerçekleştirecek sanatçı için mühendislik ham maddenin zenginliği anlamına gelir. Böylece sanatçının anlatım ve anlam olanakları genişlemiş olur. Bir film senaryosu filmin ham maddeleri olarak ne kadar fazla resim-planına bölünürse, anlamsal açıdan o kadar fazla şey söyler.

John B. Kuiper, Eisenstein sineması üzerine konuşurken kullanılan *montaj*, *juxtaposition* gibi kavramlar yerine bu kavramların bütününe gönderme yapacak yeni bir kavramdan, *figurative* kavramından bahseder. *Figurative* sinema, edebiyat ya da dramalardan tür olarak farklı olmayan, fakat kendine özgü yöntemlerle zihindeki imgelerin uyandırılmasını sağlayan yeni bir sinema biçimidir. Eisenstein iki tarz *figurative* sinema biçimi kullanmıştır. Birincil olarak izleyicilerin görüntüleri karşılaştırabilmesi ve bu karşılaştırmalar ile genellemeler yapabilmesi amacıyla görüntüleri yan yana dizmiştir. Örneğin *Grev* filminde bir maymun ile yan yana dizilen adam görüntüsü ile izleyicinin bu görüntülerden hareketle genelleştirme yapması istenir. Birbirilerine benzeyen hareketleri aracılığı ile adam ve maymun birer karşılaştırma nesnesi haline gelirler. Bu tarz bir karşılaştırmada filmde görünen adam insandan aşağı bir varlık olarak betimlenir. İkincil olarak ise

yan yana dizmeler ve karşılaştırmaların derecesi ne olursa olsun, Eisenstein filmlerinde bir dizi sinematik alegori üretilir. Bu alegorilerin üretildiği pasajlar, birer etki unsuru olarak kullanılmaktan ziyade filmin bütününe birleştiren bir düşünce ya da kavrama uzanır (Kuiper, 1963:7-8). Bu bağlamda yönetmenin filmlerinin çeşitli düşünceleri yaratmak amacıyla bir araç işlevi gördüğü söylenebilir.

Eisenstein’da Gerçeklik

Eisenstein, *konstrüktivizmin* mekanik anlayışını temel alarak 26 yaşında ilk uzun metrajlı filmine başlar. Film çalışmaları öncesi çeşitli tiyatro eserleri ortaya koyan Eisenstein, dramanın yapaylığı ve tiyatro ortamının gerçekliği arasındaki büyük karşıtlığı keşfeder. Bu keşif sonrası yönetmenliğini yaptığı S.M.Tretyakov’un *Gaz Maskeleri* adlı oyununu bir tiyatro sahnesi yerine gerçek bir gaz fabrikasında sahneler. Birkaç ay sonra ise film seti olarak yine gerçek bir fabrikanın kullanıldığı *Grev* adlı filmin çekimlerine başlar (Thompson, Bordwell, 2002:127).

Eisenstein’a göre gerçeklik ancak bir anlamda gerçekliği yıkararak elde edilebilir. Marx *Kapital* adlı eserinde ekonomi-politiğin arkasına gizlenmiş olan, gündelik, basit ve gerçek, hakiki ilişkileri ortaya koymaya çabalarken Eisenstein’da böylesi bir düşünsel arka plan ile sinemada güncel olanın arkasındaki gerçekliği yansıtmaya doğru biçimi bulmaya çalışır. Eisenstein bir Marxist olarak, doğa ve tarihin her ikisinin de diyalektik biçim ilkesine uyduğunu düşünür. Bu bağlamda yönetmenin kendi konusunu *tematik*leştirebilmenin yolu, bir olayın görünür yüzeyindeki gerçekliğin arkasındakileri görebilmek ve bu sayede onun diyalektik biçimi kendisine açık hale gelene kadar araştırmaktır. “Yalnızca olay değil, ona giden yolda hakikatin bir parçasıdır. Doğrunun ve hakikatin araştırılması sürecinin kendisinin de doğru olması gereklidir. Gerçek araştırma hakikati kendi bileşenlerine ayırtmaktır, birbirinden ayrılan üyeleri sonuçta birleştirir.” (Andrew, 2010:138).

Eisenstein’ın filmlerinin çoğunda dramatik yapıyı, epik biçim izler. Onun gerçeklik anlayışı, genelde simgeler aracılığıyla gerçek yaşamda olduğundan daha büyük gösterilir. *Grev* filminde yönetmen, endüstriyel protestonun belirli bir biçimini ortaya koyar. Bu bağlamda anlatılan yalnızca grevin kendisi de değildir (Barna,

2000:25). Eisenstein, sinemayı gerçeği insana ulaştıran bir sistem değil de, daha çok gerçeğin genel bir imgesi olarak kavrar. Onun 1925’de başlayan ve amaç olarak proletaryayı birleştirme gayesini taşıyan sanatsal girişimleri buradan hareketle gerçekliğin bir imgesine dönüşmüş olarak tarihselleştirilebilecek evrensel bir boyuta ulaşır (Andrew, 2010:150). Bu bakımdan yönetmenin *katharsis* temelli olan geleneksel gerçekçi anlayıştan ayrıldığını söyleyebiliriz. Onun filmleri montaj/kurgu çalışmalarının desteğiyle birlikte “çelişki” temelinde yükselir. Eisenstein, seyirciyi çarpıcı duygular eşliğinde ve izleyiciyle özdeşleşme zemininde yoğun bir iletişim kurup sarsmaya ve düşündürmeye çalışır (Parkan, 2015:48).

Roland Barthes’e göre, Eisenstein’ın filmleri her biri eksiksiz şekilde anlamlı olan epizotlardan meydana gelir. Bu tarz bir anlatım sonunda seçmelerden oluşan, kendisini fetişçiye sunan, delikli çizgilerle birinden ayrılmış parçalarını koparıp tek tek zevkine varmaya çalışan bir sinemayı ortaya çıkarır. Bu bağlamda Barthes, Eisenstein’ın en büyük gücünün hiçbir imgesinin sıkıcı olmamasından kaynaklandığını düşünür. Bir imgeyi anlamak için, onun zevkine varmak için başka bir imgeyi beklememize gerek yoktur. Bu Barthes’e göre, bir diyalektik sorunu değil, eksiksiz, onların özetlenmesinden oluşturulmuş sürekli bir şölendir (Barthes, 1977:212).

İşçi Sinemasında Film Biçimi: Grev Filmi

1917 Ekim devrimi sonrası Lenin’in önderliğinde sokaklar tiyatro sahneleri, fabrikalar ise film setleri olarak görülür. Bu açıdan işçi sınıfının devrim öncesi savaşmaları üzerine düşünülen birçok film çekilir. Bu düşünceyle 1924 yılında çekilen, "K diktature" ("Diktatorya'ya Doğru") dizisinde yer alan, orijinal adıyla *Stacka* yani *Grev* filmi de bu film dizisinin ilk filmi olma özelliğini taşır. Salt eğitici bir amaçla yapılması düşünülen film, Eisenstein’ın etkisiyle güçlü bir anlatım ve deneysellik kazanmıştır (Eisenstein, 1999:217-218).

Eisenstein, *Grev* filmi için kendisine mekân olarak fabrikaları seçer. Eisenstein geleneksel film yapım biçiminin aksine bu filmde ilk olarak öyküyü ortadan kaldırır. *Grev* filmi toplam şekilde gerçek olayların yeniden yaşanmasını konu alır. Yine geleneksel sinemanın kullandığı biçimde filmin kahramanları bireylerden,

yıldız oyuncularından oluşmaz. *Grev*'de beyaz perdeye yansıyan kahramanlar kitlelerdir. Bu bağlamda Eisenstein'ın ilk filmi, bir işçi filmi olarak kitleleri konu alır.

Eisenstein bir filmde sınıfsal özelliklerin iki şekilde yansıtılabileceğini düşünür. Bu iki özellik Eisenstein tarafından filmin amacının belirlenmesi ve uyarıların seçilmesi olarak tanımlanır. Filmin amacının belirlenmesi aynı zamanda filmin içeriği olarak da tanımlanabilir. Eisenstein'a göre toplumsal açıdan yararlı olarak nitelendirilebilecek bir etkiye sahip olan filmin içeriği, izleyiciyi coşkulandıran ve doğru yönlendirilmiş uyarıların bir zinciri gibi birleştirilmiş duygusal ve psikolojik etkilerden meydana gelmelidir (Ayzenştayn, 2015:43). *Grev* filmindeki toplumsal protestonun sert tepkilerinin en yüksek gerilimi, kendilerine hiç tatmin imkânı verilmeyen tepkilerin bir birikiminin yaşanmasını verir. Yani *Grev* filminde yönetmene göre, potansiyel sınıf tavrı ve mücadele tepkileri yoğun şekilde bir yükselme göstermektedir. Eisenstein'a göre bir filmde sınıfsal özellikler yansıtılırken dikkat edilmesi gereken ikinci unsur uyarıların seçilmesidir. Bu yönetmene göre iki yönde olur. Birincil olarak bir uyarının sınıf temelli geçerliliği değerlendirilmelidir. Yani belirli bir uyarı yalnızca sınıfsal karakterdeki izleyici üzerinde belirli bir tepkiyi uyandırır. Eisenstein buna örnek olarak *Grev* filmindeki mezbaha sahnesini verir. Bu sahne toplumun belirli bir kesiminde abartılı kanlı çağrışımsal etkiler yaparken, kendi hayvanlarını kesmeye alışkın köylüler üzerinde hiçbir etki yapmaz. Uyarıların seçilmesinde önem arz eden ikinci yön ise belli bir uyarının sınıfla ilgili kabul edilebilirliğidir.

Filmde sınıf çelişkisi, açık ve doğrudan, birçok unsur kullanılarak ortaya konulur. Bir tarafta ofisinde puro içen patronlar, öbür tarafta ise kölece ve çok ağır koşullarda çalışan işçiler vardır. İş birlikçi ustabaşının bir işçiyi Yakov'u hırsızlıkla suçlamasının ardından işçi bu iftiraya dayanamayarak intihar eder. Bu filmdeki olayların temel başlangıç noktasıdır. Bu intiharın ardından işçiler kitlesel şekilde isyan ederler. Filmde bu olayın ardından gördüğümüz şeyler açık şekilde kılıçlarını çekmiş olan iki sınıfın savaşımıdır. Bir tarafta kölece ve ağır koşullarda çalışan işçiler, diğer yanda ise bu sınıfa yüz çevirmiş zevk ve sefa içinde yaşayan patronlar ve onların yanında yer alan çıkarıcılar.

Grevin başlamasının ardından işçiler taleplerini patrona iletirler. Bu talepler işçi sınıfının günümüz açısından da hala sahiplendiği enternasyonal taleplerdir. İşçiler sekiz saat çalışma süresi, insanca muamele ve yüzde otuz zam isterler. Bu sahne 1905 olaylarında Gapon önderliğinde greve giden ve üç yüz bin işçinin ortak imzası ile yönetime iletmeye çalışılan talep dilekçesini hatırlatır. Sermayedarlar bu taleplerle dalga geçerler ve ayaklarının altında çiğnerler. Eisenstein'in sinema tarihine kazandırdığı metaforik anlatım tekniği ise ilk kez bu sahnede kullanılır. Talepleri umursamayan sermayedarlar zevk ve sefa içinde içkilerini yudumlarırken, meyve sıkacağı ile meyvelerin suyunu çıkartırlar. Yönetmen meyvelere yapılan baskıdan, atlı askerlerin işçilere yaptığı baskıya geçiş yapar. Eisenstein bu sahne ile içeriği daha da güçlendiren bir biçim ile birleştirir.

Eisenstein, *Grev* filmini yapmaya karar vermeden önce başarılı Amerikan filmlerine karşı zafer kazanmanın yollarının neler olabileceği üzerine düşünür. Buradan hareketle sırtımızı tamamen farklı bir maddeye, yani Amerikan filmlerinin dayandığı arka planın aksine bir güce dayarsak ne olur diye sorar. Yönetmen bu düşünceden hareketle *Grev* filminde Amerikan filmlerinin aksine öyküyü kaldırır ve yıldız oyuncu anlayışını ortadan siler. Temel dramatik kişilik olarak kitleleri dramının merkezine yerleştirir. Kitleler böylece, burada yıldız oyuncuların solo performanslarının yerine geçmiş olurlar (Barna, 2000:47). Bu yaklaşımın arkasında Marxist bir tarih anlayışı yatar. Bu görüşe göre, tarihe yön veren olayların nedeni ve sonucu toplumsal güçtür.

Sovyet montaj filmlerinin çoğunda bireysel karakterlerin toplumsal güç karşısından önemsizleştirildiğini görürüz. Karakterlerin hareketleri ve tepkileri kendi psikolojik varlıklarının bir yansıması olarak değil, yer aldıkları toplumsal sınıfın bir dışavurumu olarak ortaya çıkar. Böylece filmde yer alan karakterler birer *tip* olarak ya da yer aldıkları sınıfı temsilen oradadırlar (Thompson, Bordwell, 2002:131). Eisenstein, *Film Biçimi* adlı eserinde *tiplene* kavramının yalnızca makyajsız bir yüzden ya da kendiliğinden anlamlı olan tiplerin oyuncuların yerine geçirilmesinden daha geniş bir anlama sahip olduğunun altını çizer. Filmde karakterlerin tiplene olarak yer alıyor oluşu, daha çok filmin içeriğini desteklemek için tercih edilmiştir. Eisenstein, tiplene sayesinde filmde geçen

olayların akışına ve düzenlenişine en az şekilde müdahale edilebileceğini düşünür (1985: 21) çünkü tarihsel olayların nedeni ve sonucu bireyler değil toplumdur.

Eisenstein, *Grev* filmine başlamadan, filmin üç temel özelliğinin sınırlarını çizer. Bunlardan ilki gerçek bir tarihi olay yerine *grevin* kendisinin genel bir resminin sunulmasıdır. İkinci olarak ise işçilerin kapitalistlerle çatışma içinde olarak topluca kahramanlaştırılmasıdır. Üçüncü özelliği ise Eisenstein, filmin oluşum yönteminin çarpıcı kurgu temeline göre yapılması olarak tanımlar (Barna, 2000:46). Bu açıdan *Grev* filmi bireysel kahramanlıkları reddederek, toplu başarıları hedefler. Bu bağlamda, filmde tek tek gördüğümüz kişiler birer karakterden çok “tip” olarak yer alırlar. “Tipleme” kullanımları, Eisenstein’ın tiyatro çalışmalarından miras kalan bir kullanım şeklidir. Bu tarz bir yaklaşımın kuramsal arka planında ise Comedia Del Arte (İtalyan Halk Tiyatrosu) ve Meyerhold’un tiyatro üzerine düşünceleri yer alır (Barna, 2000:44).

Montaj film tekniğini kullanan filmlerde, gerçekçi yaklaşımdan stilize oyunculuklara birçok oyunculuk üslubunun kullanıldığını görürüz. Sovyet filmlerinde görülen birçok karakter çeşitli sosyal sınıfların birer temsilcisi olarak filmde dirler. Bu bakımdan bu filmlerin oyuncu seçimi çalışmaları yapılırken genel olarak oyuncu olmayan aktörlerden faydalanılır. Çünkü bu filmlerde yer alan karakterler birer tipleme olarak vardır. Bu tarz oyuncuların gerçek hayatlarında da filmdeki *diegetic* dünya da yaptıkları işleri yapmalarına gerek yoktur. Tiplemeye dayalı oyunculuk anlayışı gerçekçi oyunculuk üslubunun karşısındadır. Bu tarz bir tiplemeye dayanan oyunculuk yaklaşımını konstrüktivist tiyatrodan ve sirklerde görürüz. Tiplemeye dayanan oyunculuk yaklaşımını temellerini Vsevolod Meyerhold’un kurucusu olduğu *biyomekanik* oyunculuk yönteminden alır (Thompson, Bordwell, 2002:138). Bu yöntemde göre oyunculuk duygusal kontrolden ziyade fiziksel mekânın kontrolüne dayanır.

Meyerhold’a göre sahne üzerindeki fiziksel aksiyon oyuncu için bir araç değil, oyunculuk üslubunun temel belirleyicidir. Oyuncu bu tarz bir yöntemde psikolojik verilerden tamamen soyutlanarak fiziksel imkânlarıyla sahnede var olur (Karaboğa, 2010:143). *Grev* filminde casusların seçilmiş isimleri birer hayvan karakteridir.

Yönetmen bilinçli olarak bu hayvanlar ve insanlar arasında geçişler yapar. Bunun nedeni *Comedia Del Arte* tiplerinin kökenlerini birer hayvandan alıyor oluşudur. Hayvanlara dair özellikler belirgin şekilde insanların tiplerinin de özelliklerini yansıtır. Eisenstein tiyatrodan aldığı bu öğeyi *Grev*'de başarılı bir şekilde kullanır.

Grev filmi içerik açısından değerlendirildiğinde, filmde içerik olarak sınıf savaşımının yeni bir portresinin çizildiğini bu açıdan devrimci bir içeriğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Eisenstein filme Lenin'den bir alıntı ile başlar. “Örgüt işçi sınıfının her şeyidir. Kitle örgütleri olmaksızın, proletarya bir hiçtir. Örgütlenme eylem birliğidir; akıllı müdahaledir” (Eisenstein, 1925). Eisenstein filmin hemen başında filmin içeriğine gönderme yapan bu cümleleri alıntılar. Filmin devrimci içeriği, yine devrimci biçimiyle desteklenmiştir. *Grev* filmi montaj hareketinin yer aldığı ilk büyük yapıt olma özelliğini taşır (Thompson, Bordwell, 2002:127). Film, neredeyse Eisenstein'ın kurgu yönteminin hemen hemen tümüne kaynaklık etmiştir. Kurgu, Eisenstein ile birlikte soyut düşünce ve duyguların iletişim aracı ve bir dil halini almıştır (Barna, 2000:48).

Yönetmen, filmde ilk kez *çarpıcı kurgu* anlayışını kullanır. Eisenstein'a göre *çarpıcı montaj* tekniği izleyiciyi arzu edilen düşünce yönünde harekete geçirmek için kullanılır. Çarpıcı montaj eylemden bağımsız olan görüntülerin belirli bir kronoloji ile gösterilmesi sonucunda seyircide yaratılan bütünlük hissini ifade eder. Eisenstein *Çarpıcı Film Montajı* adlı makalesinde çarpıcı montaj tekniği için bir cinayetin görsel anlatımını örnek olarak verir. Bir el bir boğaz tutar, gözler şişer, bıçak sallanır, kurban gözlerini kapatır, duvara kan sıçrar, kurban yere düşer, bir el bıçakları siler. Eisenstein'a göre bu görsel sekansta betimlenen her bir parça çağrışımı kışkırtma işlevini yerine getirir. (Eisenstein, 1988:41) Yönetmen bu tarz bir kurgu biçiminin seyirciyi çarptığını ve etkiyi arttırdığını düşünür.

Yine Grev filmindeki kesim sahnesi montaj tekniğinin en genel özelliklerinden birini kullanır; *the nondiegetic ek. Diegetic* kavramı genel anlamda herhangi bir sanatsal yapıtta yer alan hikâyeye evrenini tanımlamak için kullanılır. *Nondiegetic* kavramı ise sanatsal yapıtın hikâyeye evreni içerisinde yer almayan unsurları adlandırmak için kullanılır. Örneğin bir romanda anlatıcı olarak karşımıza çıkan

kişi, ya da bir filmde herhangi bir karaktere ait olmayan dış ses *nondiegetic* bir unsurdur. Bir filmde yer alan *nondiegetic* ek filmde yer alan olayı betimleyen film hikâyesinin zamanı ve mekânıyla alakasız bir ya da daha fazla plandan meydana gelir. İşçiler atlı polisler tarafından katledilirken, mezbahada boğazlanan hayvan görüntülerini görürüz. Kesilen boğanın, film hikâyesi içerisindeki işçilerin *diegetic* dünyası ile bir ilişkisi yoktur. Farklı zaman ve mekân boyutları içerisindeyler. Burada film kurgusu içerisine yerleştirilen *nondiegetic* imaj metaforik bir anlam meydana getirir. İşçilerde tıpkı boğazlanan boğa gibi katledilmektedir. Kurguda *nondiegetic* imajların eklenmesi sonucu ortaya çıkan kavramsal anlam, Eisenstein'ın montaj teorisinin merkezini oluşturur (Thompson, Bordwell, 2002:133).

Eisenstein filmlerde yaratılan çarpıcı anların, işçi sınıfının ihtiyaç duyduğu şartlı olmayan refleksi kışkırtmaya yarayacağına inanmıştır. Bu reflekslerin oluşturulması sonucunda sinemanın toplumsal bir işlevi yerine getirmiş olacağını düşünür. İşçi filmleri işçilerin enternasyonal taleplerini yansıtabilecek gerekli biçim ve içeriği barındırmalıdır. Bu bağlamda, belirli sınıfsal özellikleri yansıtabilecek şekilde tasarlanmalıdır. Geleneksel olarak Hollywood'da yapılan işçi filmlerine baktığımızda ise bu filmlerin yapısal eşitsizliğin meşrutiyetini pekiştirmekten kaçınmadıklarını görürüz. Bu filmler bireyler ve kahramanlar üzerine kuruludur. İşçi sınıfının dışına çıkmayı başaranlar aynı sınıfı paylaştıkları diğer bireylerden daha üstün daha yetenekli olarak betimlenir. Bu bağlamda bireysel zaferlerin resmedildiği filmler olarak var olurlar (Kellner, Ryan, 2016: 163). Kaderci olarak nitelendirilebilecek filmler tarafından üretilen izlenimler, zalimliği ortaya koyarlar. Eisenstein ise devrimci bir şekilde insanın değiştiren ve dönüştüren yanına vurgu yapacak filmler meydana getirmeye çabalar (Barna, 2000: 24).

Sonuç

Belirli ekonomi-politik ilişkiler içerisinde yer alan işçiler, toplumsal anlamda belirli bir sınıfı ifade ederler. Bu bağlamda, işçileri imgesel olarak ele alan sinema yapıtlarının da bu toplumsal sınıfı temsil etmesi ya da bu toplumsal sınıf içerisinde yer alan bireyleri konu ediniyorsa da bu bireyleri yer aldıkları toplumsal sınıflarıyla ilişkisi içerisinde temsil etmesi gerekir. İşçi imgesinin, toplumsal-sınıfsal

özelliklerinin vurgulanması bu bakımdan her türden işçi sineması için büyük önem arz etmektedir. Bunu yerine getirmeyen her türden temsil biçimi sınıfsal çıkarlardan ziyade hikâyeye odaklanan ve bu bağlamda temsil ettiği şeyi işlevsel olarak yalnızca tüketme amacı güden bir eğlence biçimi olarak görülebilir. *Grev* filmi ise ideolojik arka planı ile işçi sınıfının kitleler halinde ele alındığı bir filmidir. Bu bakımdan film içerisinde yer alan işçiler, kendi sınıfsal çıkarlarını ön plana taşıyan bir bakış açısıyla temsil edilirler.

Grev filminde, Rusya'da yaşanan gerçek olaylar, 1905 olayları konu edinilir. Film işçi sineması örneği olarak değerlendirildiğinde, filmin bu türün biçimsel özelliklerini ortaya koyan iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Eisenstein'ın film kuramında karşımıza çıkan montaj teorisi, biçimsel yapısı itibariyle, işçi sınıfının fiziksel ve yaratıcı gücünü ortaya çıkarmaya yarar. Çünkü montaj teorisi, sinema eserinin ham maddesi olarak resim-planları görmektedir. Bu hammaddeler, ilk üretimleri sonrasında ortaya çıkarılacak nihai ürünün daha fazla parçalara bölünemeyecek olan en küçük yapı birimleri olarak kavranır. Montaj, bu parçaların birleştirildiği süreci ifade eder. Parçalara ayrılmış ve tekrar birleştirilebilen bu üretim süreci, sanat yapıtının bir insan ürünü olduğunu vurgular. Böylesi bir sanatsal süreçte, sanatın hiçlikten ya da daha üst bir şeyden doğan metafiziksel bir yapısı olduğuna yönelik mit yıkılmış olur.

Sanatsal yaratım sürecini metafizik bir süreç olarak göstermeye çalışan bakış açısı, sanat eserini bir insan ürünü olmaktan ziyade ona metafiziksel bir varlıkmışçasına yaklaşmaktadır. Bu bakımdan işçi sınıfı sinemasının, sanat ürününü bu yaklaşımdan kurtarması gerekmektedir. Bu da sanat ürününün insan eliyle üretilen bir şey olduğunu ve bu bağlamda değiştirilip, dönüştürülebilir bir yapısının olduğunu vurgulamaktan geçer. Konstrüktivizm, sanat eserinin bu yapısına işaret eder. Daha doğru bir ifadeyle konstrüktivizm, sanat eserlerini metafizik bir yapıdan ziyade mekanik bir yapı olarak ele alır. Sanatçı metafizik bir yaratım sürecinden ziyade, mekanik süreç ile ilişkilendirilmelidir. Böylece düşünülürse, işçi sinemasının yaratıcıları olan sanatçılar işçilerden daha aşağı ya da yukarı bir konumda değildirler.

Bir başka açıdan, *Grev* filminde kullanılan montaj teorisi, işçi sineması türüne özgü çeşitli dilsel özelliklerin teorisinin kendisinde yansımalarıdır. Bu da bizi, sınıfsal özelliklerin yansıdığı bir film dili kuramı üzerine konuşabileceğimiz sonucuna götürür. Filmin hammadde olarak görülen resim-planlar, gündelik dilimizdeki kelimelere benzerler. Bu bakımdan kelime hazinesi ne kadar genişlerse, bu dil içerisinde yer alan ifade olanakları o kadar genişler. Hammadde çokluğu, anlam açısından kombinasyonların sayısının artması demektir.

İşçi sinemasının bir diğer önemli özelliği, işçi sınıfının ekonomi-politik ilişkileri gün yüzüne çıkarma pratikleridir. İşçi sinemasının anlatılarını gündelik olaylardan seçmesi bu ilişkilerin gün yüzüne çıkmasına yardımcı olur. Çünkü bu ilişkiler her gün, herkes tarafından yaşanmaktadır. Bu olayların seçilmesinin önemli bir mahiyeti de gelecekte de bu olayların herkesin başına gelebilecek bir potansiyele sahip olmasıdır. Diğer türlü seçilen olaylar, belirli bir tarihin ürünü olmak yerine sanki özel ve bu bakımdan tekrarı pek mümkün olmayan şeylermiş gibi algılanabilir. Bu da olaylar üzerinde etkili olan ekonomi-politik ilişkilerin gizlenmesi demektir. İşçi sineması tam tersine pratik olarak bu ilişkilerin gün yüzüne çıkmasına odaklanmalıdır.

Son olarak işçi imgesini günümüz sineması açısından değerlendirdiğimizde karşımıza çıkan ilk unsur, günümüz işçi temsillerinde kitlelerin gözlerden silinmiş oluşudur. Bu aynı zamanda, bu tarz temsillerin ideolojik bir arka plandan da yoksun olduğu anlamına gelir. Günümüzde kolektivizm ve konstrüktivizm gibi akımlar geçerliliğini yitirmiş, geleneksel sinemanın bireyci ve kahraman temelli film içerikleri yeniden geçerlilik kazanmıştır. Eisenstein, *grev* filminde sınıf bilincini en dolaysız ve net şekilde kitlelere aktarmayı amaçlar. Günümüzde ise sınıflar arasındaki çelişki birçok giz perdesi ile daha görünmez bir şekle bürünmüştür.

Extended Abstract

Labors, who are in certain economic-political relations, present a certain class in the social sense. In this context, cinema works that deal with labors imaginatively should also represent this social class. Or, if they are about individuals in this social class, they should represent these individuals in the relationship between their social class. In this respect, emphasizing the social-class characteristics of the labor image

is of great importance for any labor cinema. Any form of representation that does not fulfill this can be seen as a form of entertainment that focuses on the story rather than class interests, and in this context functionally only aims to consume what it represents.

On the other hand, the *Strike* is a movie that deals with the working class in masses with its ideological background. The workers in the film are represented with a perspective that puts their class interests at the forefront. In the movie *Strike*, real events in Russia, the events of 1905 are discussed. When the film is evaluated as an example of labor cinema, it can be said that it is a good example that reveals the formal features of this genre. Montage theory, which appears in Eisenstein's film theory, serves to reveal the physical and creative power of the working class in terms of its formal structure. Because montage theory sees picture-plans as the raw material of the cinematic work. These raw materials are conceived as the smallest structural units that cannot be further divided into parts of the final product to be produced after their initial production. Assembly refers to the process by which these parts are assembled. This production process, which can be disassembled and reassembled, emphasizes that the work of art is a human product. In such an artistic process, the myth that art has a metaphysical structure born out of nothing or something higher is destroyed.

The perspective, which tries to show the artistic creation process as a metaphysical process, approaches the work of art as if it were a metaphysical entity rather than a human product. In this respect, labor cinema needs to save the art product from this approach. This means emphasizing that the product of art is something produced by human hands and that it has a structure that can be changed and transformed. Constructivism refers to this structure of the work of art. More accurately, constructivism considers works of art as a mechanical structure rather than a metaphysical one. The artist should be associated with a mechanical process rather than a metaphysical process of creation. In this way, the artists who are the creators of labor cinema are not in a lower or higher position than the workers.

From another point of view, the montage theory used in the movie *Strike* is a reflection of the various linguistic features specific to the labor cinema genre in the

theory itself. This leads us to the conclusion that we can talk about a film language theory in which class characteristics are reflected. Picture-plans, which are seen as the raw material of the film, are similar to the words in our daily language. The wider the vocabulary, the wider the expression possibilities in this language. The abundance of raw materials means an increase in the number of combinations in terms of meaning.

Another important feature of the labor cinema is the practices of the working class to reveal the economic-political relations. The selection of the narratives of the labor cinema from daily events helps these relations to come to light. Because these relationships are experienced by everyone every day. An important feature of the selection of these events is that these events have the potential to happen to anyone in the future. Otherwise, the chosen events may be perceived as something special and therefore unlikely to be repeated, rather than being the product of a specific history. This means hiding the economic-political relations that affect the events. On the contrary, labor cinema should focus on bringing these relations to light in practice.

Finally, when we evaluate the image of the worker in terms of today's cinema, the first thing we encounter is the disappearance of the masses in today's worker representations. This also means that such representations lack an ideological background. Today, currents such as collectivism and constructivism have lost their validity, and the individualistic and hero-based film contents of traditional cinema have gained validity again. Eisenstein aims to convey the class consciousness to the masses in the most direct and clear way in his film strike. Today, the contradiction between classes has taken on a more invisible form with many veils of secrecy.

Kaynakça

- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Barna, Y. (2000). *Eisenstein: Yaşam Öyküsü ve Yapıtları*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Barthess, R. (1977). B. Brecht içinde, *Sinema Yazıları*. İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *FILM ART: An Introduction*. New York: McGraw-Hili.
- Eisenstein, S. (Yöneten). (1925). *Grev* [Sinema Filmi].
- Eisenstein, S. (1988). *S.M. EISENSTEIN: Selected Works*. Great Britain: British Film Institute.
- Eisenstein, S. (1999). *EİSENSTEİN: SİNEMA DERSLERİ*. ANKARA: HİL YAYIN.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kellner, M. R.-D. (2016). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuiper, J. B. (1963). Eisenstein's "Strike": A Study of Cinematic Allegory . *The Journal of the Society of Cinematologists*, 7-15.
- Lumière, A., & Lumière, L. (Yönetenler). (1895). *Workers Leaving the Lumière Factory* [Sinema Filmi].
- Marx, K. (2004). *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- S.M.Ayzenştayn. (2015). İşçi Filmi Yapma Yöntemi. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar* (s. 43). İstanbul: Yordam Kitap.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2002). *FILM HISTORY: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Wagner, K. B. (2015). İşçi Sinemasını Tarihselleştirmek: Sınıfı ve Beyazperdede Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak. F. Başaran içinde, *İşçi Sineması: Öteki Sinemalar* (s. 62-63). İstanbul: Yordam Kitap.