

MARKSİZM VE FİLM*



Chuck Kleinhans

Çeviri: Özgür Yaren**

Marx sinemaya hiç gitmemiş olsa da Marksizm, hem Sergei Eisenstein ve Tomás Gutiérrez Alea gibi kendini politikaya adanmış yönetmenler aracılığıyla sinemayı önemli ölçüde etkilemiş, hem de estetik, kurumsal, toplumsal ve politik anlamda eleştirel ve tarihsel film analizine biçim vermiştir. İdeoloji gibi en temel Marksist kavramlar, tek tek film analizlerini olduğu kadar, sinemayı toplumsal bir kurum olarak ele alan en çağdaş teorileri ve yaklaşımları derinlemesine biçimlendirmiştir.

Marksizm, birçok kaynağı ve ilgi alanlarını bir potada eritir. Marx, ekonominin toplumsal üstyapıyı ciddi ölçüde (ancak mutlak olarak değil) belirlediği görüşünü İngiliz siyasal iktisadından çıkartmıştı. Hegelci idealizmi, dünyanın tarihsel ve dinamik olarak değiştiğini savunan materyalizme dönüştürme yoluyla Alman felsefesinden yararlanarak, kapitalizmin ve kapitalist toplumların her zaman devam eden bir süreç içinde olduklarını ortaya koymuştu. Fransız sosyalizminden yola çıkıp, egemen kapitalist sınıfa karşı ekonomik ve toplumsal adalet için mücadele veren aktif bir işçi sınıfının yer aldığı sınıflı toplum analizine ulaşmıştı. Kendi içinde farklı akımlara, ekollere ve eğilimlere bölünmüş olsa da, kimi zaman teoride dogmatizme, pratikte diktatörlüğe sapacak biçimde bozulmaya uğrasa da, Marksizm, kapsamlılığıyla analiz için kayda değer ölçüde esnek bir yöntem sağlar. Pratik, ilerici ve demokratik politik hedefleri, değişim için diyalektik potansiyeli ve tarihsel gelişimi merkeze alan toplumsal incelemeyle birleştirir. Bu nedenle Marksist analiz, çağdaş toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite ve post-kolonyal düşünce gibi film çalışmaları başlıkları için –her zaman açıkça vurgulanmasa da- gerekli bir kaynaktır.

Marx ve Engels dört başı mamur bir estetik kuramı yazmamış olsalar da sanat ve özellikle edebiyat üzerine yaptıkları yorumlar, batı klasiklerini değerlendiren, temsil ve anlatıda gerçekçiliğin geniş bir yorumunu el üstünde tutan bir görüş etrafında bir araya getirilebilir (Morawski, 1973; Solomon,

* Kleinhans, C. (1998). Marxism and Film. J. Hill & P. Church-Gibson (Ed.), *The Oxford Guide to Film Studies* (s. 106-113). Oxford: Oxford University Press. Ayrıca bkz. *Film Studies: Critical Approaches* (s. 104-111), Oxford, 2000. Makalenin kaynak gösterme biçimi *sinecine*'nin formatına uygun olarak değiştirilmiştir (ç.n.).

** Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

1973). Marx, Balzac'ı kişisel olarak mutlakiyetçi diye tanımlıyordu ancak romanlarını dönemin karmaşık toplumsal dokusunu mükemmel betimleyen anlatılar olarak ele alıyordu. Buna benzer biçimde Lenin de Tolstoy'u gerici olarak görüyor, ancak onun romanlarının Rusya'nın sosyopolitik gerilimlerini yansıttığını düşünüyordu. Sonrasında Marksizm'in sinema ve diğer sanatları biçimlendirdiği Bolşevik devrimine kadar ortodoks tavır bu şekildeydi. Ancak Marksistlerin iktidarı ele geçirmeleriyle birlikte eğlenceye karşı eğitimi, radikal biçime karşı geleneksel biçimi, belgesele karşı dramayı, görsel iletişime karşı edebiyatı, yabancıya (özellikle Hollywood'a) karşı yerli modelleri, etnik milliyetçiliklere karşı ulusal kültürü, dini kültüre karşı seküler kültürü, kentliye karşı köylüyü ve popüler seyirciye karşı entelektüel yaratıcıları öne çıkararak sorunlar kuramsal olduğu kadar pratik olarak da gündeme geldi. Entelektüeller gişe gelirlerine dayalı sosyalist bir film endüstrisi inşa etmenin ekonomisi ve yaratıcı ürünlerin parti doktrinleri ve öncelikleriyle olan ilişkisi üzerine enerjik tartışmalar geliştirdiler. Farklı eğilimlerden entelektüeller son derece sert politik tartışmalara katılırlarken, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin ve diğerleri, sinemacılar olarak adlarından söz ettirdiler (Taylor ve Christie, 1988).

Başka zamanlarda ve başka yerlerde de önemini koruyacak konular hakkında ilk tartışmaları, 1920'lerin Sovyetlerindeki değişimci çekirdek geliştirdi. Sovyetler Birliğinde üretim sürecinde kendi kendine endüstrileşmiş ve tüketimde kısmen pazar şartlarına hevesli ulusal bir kitle kültürü doğdu. Haber filmleri ve eğitici filmler geliştikçe devlet-parti, enformasyonu ve gazeteciliği denetim altına aldı. Okuma yazma düzeyinin düşüklüğü nedeniyle, yazılı basın görsel işitsel gazetecilikle tamamlandı ve çoğu durumda yerini bütünüyle ona terk etti. Sovyet filmlerini kapsamlı bir biçimde kavrayabilmek için bu geniş bağlamı anlamak gerekir. Film estetiğinin daha sınırlı alanında, bu dönem birçok anahtar konuyu ortaya koydu. Yenilikçi sanatçıların birçoğu devrimin erken yıllarına katıldıkları için, Alexander Dovzhenko'nun lirik şiirselliği, Vertov'un sert görüntü (ve daha sonra ses-görüntü) montajı ve Eisenstein'ın epik ve operaya benzer işleri gibi radikal biçimlerde deneysel sinema bu dönemde kendisini gösterdi. Rus biçimcilerinin entelektüel çalışmaları, devrimci bir içerikle çakışan yaratıcı biçime katkıda bulundular (bkz. Christie).¹ Geleneksel biçimler uzlaşmacı olarak görüldü ve bunun karşısında film biçimi ve anlatımsal stiller aracılığıyla entelektüel içerik geliştirme olasılığı öne sürüldü.

Aynı dönemlerde Batıda, özellikle Almanya'da, sinema, müzik kayıtları, radyo, resimli gazeteler gibi kitlesele olarak üretilmiş ve yayılmış yeni kültür ve gazetecilik araçlarının ortaya çıkışıyla kendisini gösteren kentli kitle kültürü seyircisinin yükselişiyle birlikte kapitalizmin kültür ve eğlence alanlarına tecavüzüne karşı yükselen bir duyarlılık geliyordu. Kracauer (1995), Brecht (1964) ve Benjamin (1936) kitle seyircisinin gelişmesine, bir yandan

¹ Özgün metinde kaynakçada bulunmamaktadır, onun yerine şu çalışmanın içinde yer aldığı belirtilmiştir: J. Hill & P. Church-Gibson (Ed.) (1998). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: OUP. Bundan sonra bu çalışmanın içinde yer alan ve özgün metinde kaynakçada bulunmayan, dipnotla belirtilen kaynaklar metin içinde sadece yazar adı ve tarihiyle (1998) gösterilecektir (ç.n.).

pasifliğinden endişelenerek, diğer yandan yeni medyanın özgürleştirici olanaklarını saptayarak, kendi gözleriyle tanıklık etmişlerdi. Toplum yazılı literatürden görsel egemenliğe geçerken, Ruslar gibi bu düşünürler de sinemayı algının ve bilişin değişimi olarak ele almışlardı. Kübist resmin müjdelediği yeni uzam ve zaman anlayışı filme özgü görünmekteydi. Freudçu psikoloji ile donanan sol kanat aydınları yeni sanat biçimlerinin yeni siyasallaşmış düşünce biçimlerini uyaracağını ummuşlardı. Bertolt Brecht, egemen dramatik biçimlerin uyuşturucu etkilerine karşı çıkmış, İbsen'den bu yana gerçekçi-natüralist geleneğin, Aristocu katarsis modeliyle uyuştuğunu; ortaya atılan siyasal konuların sadece seyirciyi değişim ateşinden arındırmaya yaradığını görmüştü. Bu nedenle Brecht, seyircileri yeni düşüncelere sevk eden kafa karıştırıcı biçimleri savunuyordu.

Alman faşizminin yükselişi Marksist kuramlara yönelik yeni bir meydan okumaydı ve bu durum Marksist kitle kültürü analizini önemli ölçüde dönüştüren bir dizi değişime yol açtı. Bu değişiklikler II. Dünya Savaşı sonrasında ve 1968 sonrası film çalışmalarında da tartışıldı. Georg Lukács edebiyatta 19. yy. gerçekçiliğinden güne kalanların savunuculuğunu yaparken, Brecht de modernist sanatsal yeniliği savunuyordu. Walter Benjamin, Brecht'e katılarak iyimserce, filme radikal bir doğa atfederken, Marksizmden etkilenmiş Frankfurt Okulu düşünürleri Theodor Adorno ve Max Horkheimer ise kötümserlikle, iş pasif bir kamu üretmeye geldiğinde faşist medyayla ABD'nin kapitalist medyasının birbirlerine tamamen benzediklerini ileri sürüyorlardı.

Yaratıcı Sovyet yenilikçiliği ve kuramsal çeşitlilik, 1930'larda Stalin'in emriyle tüm sanatlarda sosyalist gerçekçilik doktriniyle çökerken, batıda bazı yeni etkinlikler Marksist estetik konularının alanını genişletmişlerdi. Bu örnekler arasında, ABD'de Film ve Fotoğraf Derneğiyle birlikte (Alexander, 1981; Campbell, 1982) partizan belgeselciliğin ve sıradan insanlara dair haber filmlerinin gelişimi ve İspanya iç savaşı için propaganda filmleri yer alıyordu. 1930'ların ortalarında uluslararası komünist politikaların, geniş bir Halk Cephesi kurma yönündeki beklenmedik değişimi, Renoir'ın *La Vie est à nous* (Hayat Bizimdir, 1936) filmi gibi sempatanlar ve liberallerle birlikte ve onlar için de film yapımını geliştirmişti (bkz. Buchsbaum, 1988). Batılı komünist partiler, üyelerini, savaş sonrası komünizm korkusu yaratmakla ve kara listeler düzenlemekle adı çıkan Hollywood'un da dahil olduğu egemen kapitalist medya endüstrilerinde çalışmaları ve endüstri içinden yeni üye kazanmaları için teşvik ediyordu.

II. Dünya Savaşı sonrası dönem, Marksizmde ve filmde yeni yönelimlere tanıklık etti. Hollywood hiç olmadığı kadar güçlenerek dünya pazarının büyük bir kısmına egemen oldu (bkz. Miller, 1998). Doğu Avrupa'da ve Çin'de kurulan yeni sosyalist ülkelerle beraber yeni ulusal sinemalar ortaya çıktı. Marksistler, gelişen dünyada birçok ulusal kurtuluş hareketinde rol aldılar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği hümanist ve toplumsal olarak adanmış film pratiği için Hollywood'un pahalı eğlence ve yıldız sisteminden kaçınan bir model sağladı. Bu model sinemada sosyal adalet, ezilen sınıflara yakın duran bir betimleme ve günlük konuşma dilinin idareli biçimde kullanımı gibi konuları geçerli kılıyordu (bkz. Monticelli, 1998). Yeni Gerçekçilik kapitalist dünyadaki bağımsız çabaları

ve az gelişmiş dünyada (özellikle Hindistan ve Latin Amerika'da) kendisinden esinlenen yönetmenleri etkiledi. Eleştirmenler de Yeni Gerçekçiliği onayladılar. Liberal bir Katolik olan André Bazin, Yeni Gerçekçilikte ahlaki ciddiyet buluyor, Siegfried Kracauer, kitle kültürü ve Alman dışavurumcu sinema eleştirisinden yola çıkarak Yeni Gerçekçiliği, hafifliğe ve duygusal manipülasyona karşı bir alternatif olarak görüyordu (Kracauer, 1947, 1960). Her ikisi de fiziksel dünyanın taklidinde film için ontolojik bir temel öne sürüyorlardı (bkz. Easthope, 1998). Genel olarak savaş sonrası dönemde Marksistler, eğlencenin yüzeyselliğine karşı duran ve toplumsal eleştireliliğe olanak sağlayan ilerici gerçekçilik estetiğini yüceltiyorlardı. Luchino Visconti, Jean Renoir, Bimal Roy, Mrinal Sen, Stanley Kubrick ve Orson Welles gibi ilerici kimliğe sahip auteur'ler itibar görüyordu. Stalin'den sonra Sovyet modelinin alternatifleri ilgi çekti, bu alanda yeni bir azimlilik hali, yeni düşüncelerin gelişimini kışkırttı. Polonya'da, Macaristan'da, Çekoslovakya'da, Yugoslavya'da ve Küba'da, sosyalist gerçekçi ortodoksiden farklı yönelimlere sapan önemli yönetmenler ve filmler ortaya çıktı.

1960'larda bir dizi karmaşık değişim Marksist film analizini yeni bir aşamaya getirdi. Film çalışmalarının bu gelişen aşamasıyla ilgilenen birçok entelektüel akademinin dışında ya da sınırındaydı. Bu entelektüeller gazetecilikten, yayıncılıktan, sanat ve eğitim bürokrasisinden geliyordu ya da akademik film çalışmaları henüz kurulma aşamasında olduğu için çoğunlukla disiplinler arası ya da marjinal kalan alanlarda lisans eğitimi alan öğrencilerdi. Bu yüzden birçoğu ilgili konularda kendi kendini eğitmiş, Yeni Solun nasıl olabileceğini keşfetme sürecini yaşayan ya da Marksist kavramları siyasal aktivizme girişikten sonra öğrenen insanlardı. Aynı zamanda yerel şartlar ve gelenekler bu fikirlerin algılanmasını ve yayılmasını ciddi ölçüde değiştiriyorlardı. Bu bağlamlar yüzünden "Marksist" sözcüğü farklı yerlerde tamamen farklı anlamlara gelebilmekteydi. Yerel durum, Marksizmin diğer entelektüel yönelimlerle birleşmesi gibi, radikal kültürel analizin doğuşunu da benzersiz bir şekilde biçimlendirdi. Bu tarih, farklı radikal film dergilerinde sergilendi. Fransa'da *Positif*, *Cinématique* ve *Cahiers du cinéma*, İngiltere'de *Screen* ve *Framework*, Kanada'da *Ciné-Tracts* ve *CineAction*, ABD'de *Cinéaste* ve *Jump Cut* bunlardan bazılarıdır.

1970'lerin başlarında Marksist film analizinin ağırlık merkezi kaydı. İdeoloji ve gerçekçilik kavramları esaslı bir değişim geçirdi. Egemen Hollywood sinemasının ve Avrupa sanat sinemasının gözbağcılıktan başka bir şey olmayan analizi ve ideolojik bir etki yaratan bu gözbağcılık, birçok gelişme sonrasında biçimlendi. 19. yy. Marksizmi, en sanayileşmiş uluslarda devrimin olabileceğine dair bir iyimserlik besliyordu. Bu iyimserlik, sendikaların ve seçimlerin işçilerin bilinçliliğini ve devrimci değişim kapasitesini artırdığı kabulüne dayanıyordu. Ancak bu iyimserlik, I. Dünya Savaşı sırasındaki milliyetçi bölünme, büyük bir köylü tabanına sahip olan, kapitalist ulusların en geri kalmış Rusya'da meydana gelen devrim ve faşizmin İtalya ve Almanya'daki kitlelerin çoğunluğu tarafından kabul edilmesi karşısında büyük bir yara almıştı. Sonuç olarak batılı Marksistler daha derin açıklamaların peşine düştüler. Bazılarına göre Freudçu psikoloji anlayışı, bilinç ve bilinçaltındaki kalıcı, derin yapıları gösteriyordu.

Bazıları da Lenin'in çağdaşı olan İtalyan Antonio Gramsci'nin görüşlerini, özellikle onun, insanların sadece devletin baskı araçlarının zoruyla değil hegemonyanın manipülasyonu ve yönetici sınıfın kültürel ve sosyal yapılarının baskınlığı sayesinde "yerlerinde oturup", varolan düzeni doğal olarak algılamalarına yaptığı vurguyu yararlı buluyordu.

Klasik Marksizmde ideoloji genellikle yanlış fikirlerin kapitalist sınıf tarafından üretilip yayılması ve kitlelerde "yanlış bilinçlilik" yaratması olarak anlaşılır. Bu durum da ancak devrimci "doğru fikirler" aracılığıyla düzeltilebilir. 1960'larda ideoloji giderek artan bir biçimde Claude Lévi-Strauss'un tanımıyla geleneksel toplumlardaki mitler gibi iş gören yapısal bir durum olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Bunlar, düzenin devamı sağlama işlevini gören, anlatıları ve karşıtlarını içeren oldukça karmaşık motiflerdir. Modern kültürlerde kitle medyası benzer mitleri duyuran öğeler olarak görülebilir (Barthes, 1957). Fransız filozof Louis Althusser, insanların iktidar ilişkileri içinde toplumsal olarak konum aldığını ve bilinçaltında bunu içselleştirdiğini vurgulayan ideoloji kavramını ortaya koymak için Mao, Gramsci ve Lacancı psikanalizden faydalanır. Bu kavram, kurumların ve tarihin ışığında ideolojinin toplumsal temellerini vurgulayan Foucault tarafından zenginleştirilmiştir. İdeolojinin bu şekilde anlaşılması, göstergebilimdeki ilerlemelerle ve filmleri rüyalar, gündüz düşleri, hipnotik ve diğer bilinç eşiğine ait zihinsel durumlarla benzeştiren, değişim potansiyeline ilişkin kötümser ve belirlenimci bir görüş üretme eğiliminde olsa da nicedir yapılagelen analogilerdeki gelişmelerle birbirine geçmiştir. Althusser devrimci kuramın ideolojinin ötesine geçebileceğini savunmuştur: Pek az anlaşılan bu ayrım, proletaryayla ilişki içindeki öncü parti aktivistlerinin daha önceden tuttukları pozisyonu işgal eden Marksist kuramlarla Leninist modelin yeniden üretildiği bir düşüncedir (Althusser, 1965, 1970).

Bu görüş, Frankfurt okulunun anaakım sinemayı bir tür narkotik ya da sirk gibi dikkat dağıtıcı olarak suçlayan ve sadece tamamen yüksek modernist sanatı (Arnold Schoenberg, James Joyce) gerçek devrimci sanat olarak değerlendiren kötümser yaklaşımıyla hemen hemen benzer bir konuma açılmaktadır. Althusser aynı zamanda "burjuva" gerçekçiliğinin yanısamacı sinemasına direnerek, radikal modernist bir biçimin siyasal olarak radikal bir içerikle birleştirilebileceği tartışmalarına da ilham vermiştir. Bu tartışmalar, bazı eleştirmenlerin Nagisa Oshima ve Jean Marie Straub gibi yönetmenleri olumlu olarak değerlendirmesine yol açmıştır. Çeviriler ve yeni eleştirel ilgi aracılığıyla Benjamin'in "sanat yapıtı" metni ve diğer metinler yeniden ilgi görmeye başlamış, yeniden yayımlanan Brecht-Lukács tartışması, biçimsel yenilik ve açık siyasetin, geleneksel gerçekçilik karşısında onaylanmasına kuramsal zemin oluşturmuştur. Aynı anda, Eisenstein'in filmleri ve metinleri estetik deneyler olarak yeniden gündeme gelmiş, Vertov'un özdüşünümsel *Kameralı Adam*'ı (*Chelovek s kinoapparatom*, SSCB, 1929) film epistemolojisini araştıran avangard bir çalışma olarak yeniden keşfedilmiştir. Bu arada, gelişmekte olan dünyada Solanas ve Getino (1969) Hollywood ve *auteur*cü sanat sinemasının dışında duran militan bir Üçüncü sinemayı arzulamışlar ve Garcia Espinosa (1967) Küba sinemasını, Hollywood'un yüksek yapım değeriyle kıyaslandığında, gerekli bir "noksanlık" taşıdığı, buna karşın siyasal içeriği

nedeniyle değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürerek savunmuştur. Latin Amerika'daki (daha sonra Afrika ve Güney Asya) militan ve yaratıcı bir sinema dalgasıyla tamamlanarak, bu argümanlar militan bir estetik davasını güçlendirmişlerdir.

1970'lerde, çağdaş film çalışmalarının, Marksizm, yapısalcılık, Sausseurcü dilbilim, psikanaliz ve göstergebilimin bir araya getirilmesiyle meydana geldiği, daha sonraları postyapısalcı kavramlarla zenginleştirildiği bilinen bir gerçektir. Bazı durumlarda değişim, tam aksi yöne sapmayla aynı anlama geldi. Sosyal belgesel gelenek, düşünömsel olmayan gerçekçiliği nedeniyle sorgulanır oldu. Ingmar Bergman gibi daha önce yüksek ahlaki ciddiyetiyle kutsanan bir Avrupalı auteur, artık giderek sinemasal zevkleri incelen seyirci için fazla teatral olmakla eleştiriliyordu. Öte yandan *Persona* (İsveç, 1966) karmaşık özdüşünömselliği nedeniyle değerli görölmüştü (bkz. Darke, 1998). Ancak en büyük değişiklik, ticari eğlence sinemasının solcu analizinde meydana geldi ve Hollywood özünde gerçekçi olarak yeniden yorumlandı. Böylece Hollywood'un yanılısamacı pratiğiyle özdeşleştirilen normatif gerçekçiliğin, tutarlı bir görsel özne konumu ürettiği düşünölmüyordu. Seyirci hazzına muhtemel anlatı pratiklerinin, performans ve seyirlik öğelerin değil, sinemasal aygıt (sinema kurumunu yöneten fiziksel ve toplumsal uyuşumların, öznenin psikolojisini de içeren bileşimi) ve onun yanılısamacılığının kaynaklık ettiği kabul görüyordu (bkz. Creed, 1998). Buna karşın, özdüşünömsel bir modernizmin ve avangard pratiklerin anlamı dağıtarak ve özne konumunu yapışökümüne uğratarak yanılısamacılığı ve egemen ideolojiyi sorgulama işlevini yerine getirdiğini iddia eden bir görüş de vardı. Sonuçta *Cahier du cinéma*'nın, Jerry Lewis'in *The Bellboy* (ABD, 1960) filmini değerli bulması ve Gidal'in "yapısal-materyalist" filmlerin avukatlığını yapması gibi örneklerde olduğu gibi içeriğe bakmaksızın) bazıları aşırı biçimciliğin siyasal olarak radikal ürünler ortaya koymaya elverişli olduğunu düşünmüş, başka kimseler ise özdüşünömselliğin tek başına siyasal olduğu fikrini eleştirmişlerdi (Gidal, 1978; Polan, 1985).

Genel değişim, biçimin siyasallaştırılması olarak özetlenebilecekken, kesin durum bireyden bireye, uluslara ve dönüşüm içindeki filmlere ve düşüncelere eşitsiz ulaşımaya göre değişkenlik gösteriyordu. Bu durum aynı zamanda mantıksal tutarsızlıklar da üretmişti. Örneğin 1972'de Maoocu siyaset çizgisindeki *Cahiers du cinéma*, Godard-Gorin'in biçim ve içerik olarak son derece radikal "Groupe Dziga Vertov" filmlerini (1968-72) olduğu kadar geleneksel biçimli Çin belgesellerini de aynı şevkle değerli buluyordu. Hollywood'u *auteur*cü yaklaşımlarla değerlendirmenin yaygın olduğu 1960'lı yıllarda, dönemin sıcak siyasal ikliminin Marksist düşünce ve siyasete yönelttiği Fransız ve Anglofon eleştirmenler, *auteur*cü *canon*'u Marksist düşüncenin yeni yaklaşımlarını kullanarak haklı çıkarma eğilimine girdiler. *Cahiers du cinéma* 1969'da geniş bir eleştiri gündemi oluşturdu. Comolli ve Narboni'nin "Sinema/İdeoloji/Eleştiri" makalesi, egemen ideoloji altında görölen ancak biçimsel "çatlak ve kırılmalar" yoluyla bunun dışına çıkabilen filmler üzerine düşünönbilmek için geniş bir zemin sağladı. Eleştirmenlerin John Ford'un *Young Mr. Lincoln* (ABD, 1939) filmi üzerine yaptıkları analiz, bu tavrın klasik bir

örneğidir. Analiz, yönetmenin ideolojiden kaçışın kanıtı olarak metinde boşluklar açan benzersiz “imza”sını açığa çıkarır (1976, *Cahiers du cinéma*). Sol yazarlık analizi, Nicholas Ray ve Douglas Sirk gibi toplumsal kurumlara köktenci bir eleştiri önerisi olarak okunabilecek çeşitli figürleri desteklemiştir. Eleştirilenlerin motivasyonunun popüler filmleri değerlendirme arzusundan ve yaratıcılara odaklanmış bir estetikte direnmekten kaynaklandığı düşünülebilir (bkz. Crofts, 1998). Bazin’in “üslup anlamı yaratır” sözünü takip ederek ve muhafazakâr *auteur*cü Andrew Sarris’in argümanını tekrarlayarak, sol eleştirilenler Sirk’in biçimsel müdahalelerinin, onun melodramlarının görünüşteki sığ ve gösterişli hali üzerinde tekrar düşündürmesi gerektiğini ileri sürerler. Örneğin Paul Willemen, Sirk’in filmlerinin burjuva melodramının retorliğini, stilizasyon ve parodiler yoluyla değiştirerek, burjuva ideolojisiyle kendi aralarında bir mesafe oluşturduğunu iddia eder (Willemen, 1971, s. 67). Aslında bu konum sinema üslubuna sınıf siyasetini katmıştır. Aynı biçimde, Jean-Luc Godard’ın *Week-end* (Fransa, 1967) filmi Henderson tarafından burjuva olmayan kamera stiline sahip olduğu şeklinde (burjuva olmayan stilin işçi sınıfı stili olup olmadığı açıklığa kavuşturulmadan) yorumlanmıştır. Bu tip analizin sorunları iki yanlış varsayımdan; ideolojinin doğrudan sınıf kimliğini yansıttığı ve anlamın yegâne kaynağının film olduğu varsayımlarından kaynaklanmaktadır. Daha sonraki değerlendirmelerde bu pozisyon (bazı gülünç vaka çalışması eleştirilerini de içerecek biçimde) gözden geçirilmiş ve yeniden konumlanarak, ideoloji çok daha esnek bir biçimde tanımlanmıştır. Sinematografideki gerçekçiliğin basit yansıtmacı kavrayışlarının eleştirisi yapılırken, estetik bir model sağlanırken ve aygıtın ideolojik doğasının farkına varılırken, kuram giderek metin ve izleyici arasında etkileşimin ürünü olarak filmin anlamını incelemeye yöneldi. Burada izleyici tarih dışı bir “özne” olarak değil, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, yaş, milliyet gibi hepsi de yorumlama bağlamını biçimlendiren toplumsal niteliklere sahip tarihsel bir özne olarak tanımlanıyordu. Tarihin yeniden analitik çerçeveye kabul edilmesiyle ekonomik konuları da kapsayan kurumsal analiz gündeme geldi.

Marksizm, çağdaş film çalışmalarına tarihsel, ekonomik ve ideolojik analizle olduğu kadar, medya aktivizmi biçiminde de katkıda bulunmuştur. Kurucularının kendi yöntemlerini ve ilgilerini kullanarak Marksizm sosyal, ekonomik ve politik ilişkileri içeren, birbiriyle etkileşim halindeki birden fazla faktörü vurgulayan, geniş bir bağlam sağlamayı amaçlayan tarihsel analize önem verir. Tarihsel analizin yeniden canlanması bize daha erken dönemdeki birçok sinema tarihçisinin Marksist olduğunu hatırlatır: Georges Sadoul, Siegfried Kracauer, Jay Leyda ve Lewis Jacobs. Bu isimlerin çağdaş karşılıkları arasında Noël Burch, Michael Chanan, Thomas Elsaesser, David James, Klaus Kreimeier ve Janet Staiger gibi isimler vardır. Sinemanın geçmişteki seyircilerinin sınıf kompozisyonlarına ilişkin çalışmalar, sinemada sınıf temsili ve sinema endüstrisinin emek tarihi, kuşkusuz Marksistlerin ilgi alanındadır. Sinemanın ve toplumun basit yansıtmacı modellerinden sakınan Marksistler, film sanatıyla sosyal-politik eylem ilişkisini anlama girişimlerini sürdürmektedirler. Bu anlamda iki kalıcı tema; tarihsel film (Marksist sinemacılığın başlıca ürünü) ve mevcut tarihin yeni medya teknolojilerinin yaygınlaşması ve kaynaşması açısından analizidir.

Endüstriyel ve küresel ekonomiye olan doğal ilgisi nedeniyle Marksizm birçok ekonomik film analizi ve genelde kitle iletişimi analizinin başlıca yöntemi olagelmıştır. Bu tür çalışmalar sadece finans, yapım ve pazarlama sorunlarıyla değil, devlet siyasalarıyla da ilgilenir (Pendakur, 1990; Wasko, 1982). Geçmişte bu tür analizler genellikle güncel filmler ve onların algılanmasına ilişkin çok geniş genellemelerde bulunmuştur. Ancak daha genç araştırmacı kuşağı ekonomi-politikle metinsel analiz ve algı analizini birleştirerek kültürel üretimin ekonomik belirlenimciliğine ilişkin basit iddialardan kaçınmıştır. Ulusötesi sermaye, pazarın küreselleşmesi, kapitalist sahiplik ve ulusal film kültürlerinin denetimi, telif hakları gibi başlıklar giderek daha fazla analiz konusu haline gelmektedir (Mattelart & Mattelart 1992; ayrıca bkz. Miller, 1998).

Marksizm öteden beri siyasal eylem ve medyaya ilişkin sorunlarla ilgilenmektedir. Bu ilgi, propaganda ve ajitasyon filmleri üzerinden, özellikle de sınıf analizi ya da antiemperyalist analiz üzerinden ifade edilme eğilimindedir. Yeni filmlerin, videoların değerlendirilmesi, beğenilmesi ve belgeselin teşvik edilmesi her zaman ilgi konusu olmuştur (Waugh, 1984; Steven, 1993). Daha rafine bir Marksist medya kuramının gelişimi 1960'lardan bu yana sinemacıları etkilemiştir. Bu etki özellikle ne yaptığının farkında analitik açıklayıcı stratejilerdeki postmodernist yükselişle birleşen sosyal belgesel geleneğiyle kendisini gösterir. Bu tür yapıtlar sıklıkla ırk, milliyetçilik, AIDS gibi sosyopolitik konuları tartışır ve bu konuların egemen medyadaki temsillerinin eleştirisini yaparlar.

Bugün sınıf analizini toplumsal cinsiyet, ırk, ulus ve sömürge sonrası gibi alanların ve ilerici sosyopolitik hareketlerin gündeme getirdiği diğer konuların analiziyle birleştiren Marksizm çok daha dinamik görünmektedir. Bazıları SSCB'nin dağılmasından sonra Marksizmin modasının geçtiğini iddia ederler. Ancak zengin ve fakir ulusların ve o ulusların içinde, kapitalist sınıf ve işçi sınıfının arasındaki uçurumun büyüdüğü bir dönemde, kapitalist toplumların eleştirel bir analizi olarak Marksizm etkisini sürdürmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T., Benjamin, W., Bloch, E., Brecht, B., Lukács, G. & Jameson, F. (1977). *Aesthetics and Politics*, (R. Taylor, Çev.). Londra: New Left Books.
- Alexander, W. (1981). *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*. Princeton: Princeton University Press.
- Althusser, L. (1965/1970). *For Marx* (B. Brewster, Çev.). New York: Monthly Review Press.
- Althusser, L. (1970/1972). *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (B. Brewster, Çev.). New York: Monthly Review Press.
- Barthes, R. (1957/1972). *Mythologies* (A. Lavers, Çev.). New York: Hill & Wang.

- Benjamin, W. (1936/1968). *Illuminations* (H. Zohn, Çev.). H. Arendt (Ed.). New York: Harcourt, Brace, & World.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre*. J. Willett (Ed. & Çev.). New York: Hill & Wang.
- Browne, Nick (Ed.) (1990). *Cahiers du cinéma 1969-1972: The Politics of Representation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Buchsbaum, J. (1988). *Cinema Engagé: Film in the Popular Front*. Urbana: University of Illinois Press.
- Burch, N. (1990). *Life to those Shadows*, (B. Brewster, Çev.). Berkeley: University of California Press.
- Cahiers du cinéma* (1976). John Ford's Young Mr. Lincoln. Bill Nichols (Ed.). *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- Campbell, R. (1982). *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Chanan, M. (1996). *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain* (2. baskı). Londra: Routledge.
- Comolli, J. L. & Narboni, J. (1969/1990). *Cinema/Ideology/Criticism* (S. Bennett, Çev.). Browne.
- Elsaesser, T. (1989). *New German Cinema: A History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Garcia Espinosa, J. (1967/1979). For an Imperfect Cinema. *Jump Cut*, 20: 24-6.
- Gidal, P. (1978). Theory and Definition of Structural/Materialist Film. P. Gidal (Ed.), *Structural Film Anthology*. Londra: British Film Institute.
- Gramsci, A. (1929-35/1971). *Selections from 'The Prison Notebooks*. Q. Hoare & G. Nowell-Smith (Ed. & Çev.). New York: International.
- Gutiérrez Alea, T. (1989). *The Viewer's Dialectic* (J. Lesage, Çev.). Havana: Casa de las Americas.
- Harvey, S. (1978). *May '68 and Film Culture*. Londra: British Film Institute.
- Henderson, B. (1972). Weekend and History. *Socialist Review*, 2/6 (no. 12): 57-92.
- Henderson, B. (1976). Toward a Non-Bourgeois Camera Style. B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1947/1972). The Culture Industry (J. Cumming, Çev.). *The Dialectics of Enlightenment*. New York: Herder & Herder.
- Jacobs, L. (1940). *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Teacher's College Press.
- James, D. E. (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- James, D. E. & Berg, R. (Ed.). (1996). *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays*. T. Y. Levin (Ed. & Çev.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kreimeier, K. (1992). *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. Mönih: C. Hanser.
- Leyda, J. (1960). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Londra: George Allen & Unwin.
- MacBean, J. R. (1975). *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mattelart, A. & Mattelart, M. (1992). *Rethinking Media Theory* (J. A. Cohen & Urquidi, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morawski, S. (1973). Introduction. L. Baxandall ve S. Morawski (Ed.), *Marx and Engels on Literature and Art: A Selection of Writings*. St. Louis: Telos Press.
- Pendakur, M. (1990). *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press.
- Pendakur, M. (1997). *Indian Cinema: Industry, Ideology, Consciousness*. Chicago: Lakeview Press.
- Polan, D. (1985). A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film. B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- Richter, H. (1986). *The Struggle for Film: Towards a Socially Responsible Cinema* (B. Brewster, Çev.). Aldershot: Wildwood House.
- Sadoul, G. (1946-54). *Histoire Générale du Cinéma*. (5. cilt). Paris: Éditions Denoël.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londra: Routledge.
- Solanas, F. & Getino, O. (1969/1976). Towards a Third Cinema. B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- Solomon M. (ed.) (1973). *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*. New York: Vintage.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Steven, P. (Ed.). (1985). *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*. New York: Praeger.
- Steven, P. (1993). *Brink of Reality: New Canadian Documentary Film and Video*. Toronto: Between the Lines.
- Taylor, R. & Christie, I (Ed.). (1988). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Walsh, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londra: British Film Institute.
- Wasko, J. (1982). *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Norwood, NJ: Ablex.
- Waugh, T. (Ed.) (1984). *Show us Life!: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Willemsen, P. (1971). Distanciation and Douglas Sirk. *Screen*, 12(2), 63-7.