

## **MARKSİST ESTETİK VE SİNEMA: ERKEN TARTIŞMALAR**

**Özgür YAREN\***

### **ÖZET**

Bu makale yirminci yüzyılın ilk yarısında, özellikle Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor Adorno gibi düşünürlerin katkılarıyla biçimlenen marksist estetik tartışmalarında ortaya çıkan temel eğilimleri özetler. Bu erken dönem tartışmaların genel olarak seyirci yetkinliğiyle ilişkili olduğu iddiasında bulunur ve bu tartışmaların sinemayla ilişkisine odaklanır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Marksist Estetik, Brecht, Benjamin, Adorno, Lukács, Modernizm, Klasik gerçekçilik.

### **MARXIST AESTHETICS AND CINEMA: EARLY DISCUSSIONS**

### **ABSTRACT**

This article abstracts essential positions in the early debates on Marxist Aesthetics at the first half of the 20<sup>th</sup> century, which has been shaped by prominent Marxist thinkers such as Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Theodor Adorno. It claims that these early debates are at large related with the competence of the audience. It also focuses the relation between these debates and film.

Key Words: Film, Marxist Aesthetics, Brecht, Benjamin, Adorno, Lukács, Modernism, Classical realizm.

Marksist estetik tartışmaları yirminci yüzyılın ilk yarısında, özellikle Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor Adorno gibi düşünürlerin katkılarıyla biçimlenir. Ancak bu tartışmalar diğer sanat dallarını dışlamamakla beraber, büyük ölçüde bir yazınsal anlatı türü olarak roman üzerinden sürdürülür. Ciddi akademik ilgi konusu olmak için 1970'lerin sonuna dek beklemesi gereken Film Çalışmaları alanının serpilmesi ise Marksizmin ve sınıf temelli siyasetin toplumsal muhalefet akımları içinde popülerliğini yitirmesine, buna koşut olarak bilimsel çalışmaların uzağında kalmasına denk düşer. Bu durumda marksist estetik, film çalışmalarında yeterince üzerinde durulmuş bir alan olamamıştır.

Kuşkusuz, film estetiğinde marksist bir perspektif geliştirmek için öncü estetik tartışmaları göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Ancak iki dünya savaşı arasında, Bolşevik devrimi sonrasında ve Faşizmin gölgesinde geçen bu tartışmaları büyük ölçüde dönemin özel şartlarının belirlediğini unutmamak gerekir. Bugün, 1930'ların halk cephesi (*Front populaire*) döneminden çok farklı bir tarihsel noktadan bakarak, öncü tartışmaları değerlendirirken, tartışmalarda ortaya çıkan kamplardan birini seçmek yerine, daha mesafeli yaklaşım kırılma hatlarını eleştirmek, günümüzdeki karşılıklarını sorgulamak ya da yeni kırılma hatları yaratmak olasıdır. Klasik gerçekçilik – modernizm gerilimi bugün bize modası geçmiş ve anlamsız görünebilir. Ancak bu erken tartışmalar, günümüzde geçerliliğini koruduğunu ileri sürebileceğimiz pek çok önermeyi de içermektedir. Bu durumda yapılacak iş, Marx ve Engels'in estetik bağlama oturtulabilecek sınırlı sözleriyle başlayıp bugüne uzanan marksist estetik tartışmalarına ve tartışmaların film estetiği boyutuna göz atmaktır ve bu tartışmaları günün koşullarına uygun yeni gerilimlere sürüklemek olacaktır.

### **Estetik Tartışmalar**

Marx ve Engels klasik anlamda bir estetik teorisi kurmuş değillerdir. Ancak bu, Marksizmden estetik bir teori çıkarılamayacağı anlamına gelmez. Murat Belge, dünyayı açıklamaya yönelik genel bir teorinin gerçekten iç tutarlılığa sahip olduğu sürece daha özel ve dar bir hayat alanını da açıklayabilecek şekilde geliştirilebileceğini söyler (1989:30). Marksist bir estetiğin nüvelerini ilk olarak Marx ve Engels'in roman eleştirilerinden ya da birbirlerine yazdıkları mektuplardan çıkarabiliriz. Belge, marksist estetik anlayışı şöyle özetler:

Marx'a göre sanat, dünyayı algılama biçimlerinden biridir. O halde sanat, özünde bir bilgi biçimidir. Bir kere sanatı bir bilgi biçimi olarak kabul edersek, sanata hayatı yansıtmaya (mimesis) görevini yüklemiş oluruz. Bu da ister istemez karşımıza estetik bir problematiğe yol açmak pahasına, vazgeçilmez bir ölçüt olarak gerçekçiliği getirir. Sanatın hayatı yansıttığını kabul ettiğimiz anda, sanatı değerlendirmede hayatın nasıl yansıtıldığına bakmamız gerekir. Böylece düalist bir ölçü sorunuyla karşı karşıya kalırız. Değerlendirmemizi sadece estetik ölçütlerle yapacak olursak hayat sorunu havada kalacaktır, aksi halde ise gerçekliğe uygunluğunu değerlendirdiğimizde, yapıtın sanatsal boyutu işlevsiz kalır. Bu da bizi "sanatsal bakımdan güzel ama dünya görüşü yanlış" ya da "savunduğu değerler doğru ama sanatsal bakımdan yetersiz" gibi düalist değerlendirmelere sürükler. Ölçütler bu noktada ikileşince, bu ayrışma ancak bir başka ikileşmenin teorik olarak haklı gösterilmesiyle giderilebilir: biçim/içerik ayrımı. Yukarıdaki türden yargılar mantıklı kalabilmek için, böyle bir ikiliğe ihtiyaç duyarlar. Çünkü o zaman, "biçimi iyi, içeriği kötü" (ya da tam tersi) gibi laflar edebiliriz (Belge, 1989:41).

Kuşkusuz, bahsedilen ayrım marksist estetik içinde Zdanovizm gibi istisnai dönemler dışında bu denli kaba ve dikotomik bir biçimde güdülmemiştir. Ancak yine de bu ayrımı

aklımızda tutalım çünkü şimdi bahsedeceğimiz ikinci bir dikotomiyle birlikte bu ayrım tüm marksist estetik tartışmalarını belirleyecektir.

Marksist estetik tartışmalarında sözü geçen ikinci belirleyici ayrım ise işçi sınıfının kültürel niteliğine ilişkindir. Bu konuda düşünürlerin kendi duruşlarına, çoklukla da karşıt duruşlara ilişkin tanımlamalara göre popülist/elitist, iyimser/kötümser, formalist/yanılsamacı, modern/klasik olarak adlandırılabilen bu çatallanma büyük ölçüde seyircilerin (halkın ya da işçi sınıfının) kültürel konumuna ve bilinç düzeyine ilişkin bir saptama ve bu genellenmiş saptamadan hareketle yapılan estetik tercihlerle belirlenmiştir.

Yukarıda bahsettiğimiz iki ana ayrımın yarattığı çatallanma hem genel olarak marksist estetik tartışmalarında hem de özel olarak marksist film estetiği tartışmalarında etkili olmuştur. “Bir yandan Sovyetler’de devrimin hemen ardından Eisenstein, Vertov ve Pudovkin, diğer yandan Almanya’da daha sonraki yirmi yılda Theodor Adorno, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht gibi Marksist aydınlar sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya ve Marksist film estetiğinin kapitalist kültür endüstrisinin estetiğinden nasıl farklılaşması gerektiğini bulmaya çalışmışlardır” (Wayne, 2005:1-2). Eugene Lunn’un, “Marksizmin ve modernizmin siyasal ve estetik buluşması” olarak bahsettiği bu çatallanma, hem Sovyet sinemacıların hem Alman düşünürlerin tartışmalarının odağında yer alır (1995:7).

1917 sonrasında devrimin açığa çıkardığı muazzam kültürel enerji, Marksizm ve (Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm gibi farklı akımları kapsayan bir şemsiye terim olarak) modernizm arasında sıradışı bir çapraz dölleme meydana getirmiştir (Wayne, 2001:27). Sovyetler’de özellikle Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov gibi devrimci sinemacıların yarattığı modernist ve marksist dil,

“Zdanovizm” tarafından boğulmazdan önce batıda, önde gelen marksist düşünürleri etkilemeyi başarır. Nitekim 1920’lerin sonlarına gelindiğinde Rusya’da devrim durmuş, sanatın her alanındaki modernist deneylere çoktan son verilmiştir (Wayne, 2001:27). Ancak modernizm ve Marksizmin buluşması Almanya’da Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor Adorno gibi düşünürlerin tartışmalarında kendisini gösterir. Chuck Kleinhans, entelektüel çalışmaları devrimci bir içerikle çakışan yaratıcı formlar sorunu üzerine deneylere girişen ve biçimci yaklaşımlar geliştiren Rus biçimcilerinin çabalarının karşılığının batıda da bulunduğunu kaydeder. Bu dönemde Kracauer, Brecht ve Benjamin gibi düşünürler özellikle sinemanın yaygınlaşmasıyla, “kitle seyircisinin gelişmesine, bir yandan pasifliğinden endişelenerek, diğer yandan yeni medyanın özgürleştirici olanaklarını saptayarak, kendi gözleriyle tanıklık etmişlerdir” (1998:107).

Sözünü ettiğimiz tartışmaların içinde Lukács ve Brecht’in tartışması hem daha erken dönemde gerçekleşmesi, hem de gerçekçilik, biçimcilik, popüler, avangard gibi marksist estetik tartışmalarında önemli yer tutan kavramların tanımlanması nedeniyle önem taşır. Bu tartışma büyük ölçüde hangi edebi geleneklerin anti-faşist mücadelede kullanılabileceğine dairdir. Elbette biçimcilik – gerçekçilik tartışmasının büyük ölçüde içinde doğduğu tarihsel koşullar tarafından belirlendiğini unutmamak gerekir. Lukács’la Brecht’in tartışmasının yaşandığı yıllarda Nazi iktidarı tüm Avrupa’da bir tehdit olarak yükselmektedir. Ahmet Oktay, 1935 Komintern’inde kararlaştırılan bir strateji olan Halk Cephesi hareketinin, yükselen faşizme karşı sınıf temelli mücadeleyi geçici olarak ertelleyip ilerici burjuvaların da içinde yer aldığı geniş tabanlı bir anti-faşist cephe kurulmasını içerdiğini aktarır (1986:154-157). Yukarıda sözü edilen tartışma hem Lukács’ın hem de Brecht’in desteklediği Halk Cephesi’nin aktif olduğu yıllarda olgunlaşmıştır.

Lunn, Lukács'ı, özünde patrisyen ve idealist vurgular taşıyan, klasik Avrupa kültürünün sürekliliğine bağlı, geleneksel etik ve estetik hümanizm nosyonuna sahip bir düşünür olarak tanımlar. Ona göre teknik ve kolektivist vurgulara sahip olan Brecht ise 20.yüzyıla uygun bir modern estetik arayışı içinde, sanata bilimsel deneyim ve ekonomik üretim nosyonlarını uygulamaya çalışmıştır (Lunn, 1995:108-109). Kleinmans, Brecht'in egemen dramatik formların narkotik etkilerine karşı çıktığını, İbsen'den bu yana Aristocu katarsis modeliyle uyuşan realist-natüralist gelenek içinde ortaya atılan siyasal konuların sadece seyirciyi değişim ateşinden arındırmaya yaradığını gördüğünü kaydeder. Bu nedenle Brecht, seyircileri yeni düşüncelere sevkeden kafa karıştırıcı formları savunur (1998:107).

Düşünsel geriplanlarından da çıkarılacağı gibi Lukács, elitist bir anlayışla işçi sınıfının henüz kendi kültürünü üretebilecek düzeyde olmadığını kabul etmiş ve sanatta herkesçe anlaşılabilir gerçekçiliğini antifaşist bir mücadelede kullanılabilecek tek geçer yol olarak önermiştir.

Bu noktada Stalin dönemi Sovyetleriyle Lukács'ın görüşleri çakışır. Wayne, Sovyetlerin sosyalist realizminin, modernist kültürel üretimi salt entelijansiyanın kültürü olması ve kitlelerin popüler kültüründen uzak olmasıyla eleştirdiğini kaydeder. Modernizmin kitlelere olan mesafesi, Lukács'ın modernizm eleştirisinde de vurguladığı bir noktadır (Wayne, 2001:41). Zira ona göre avangardın işçi sınıfıyla arasında hiçbir bağ yoktur. Lukács, Adorno'nun da eleştirdiği gibi, sanatta avangardı onaylamak bir yana gericilikle suçlar. Hatta dışavurumculuğun daha sonra faşizme dönüşecek burjuva akımlarından biri olduğunu bile ileri sürer (Slater, 2007:199). Lukács'a göre modernistler biçime aşırı önem verirler, insanı tarih dışı bir varlık olarak tanımlar ve böylece değişimin olanaksızlığını vurgularlar. Bu arada dış gerçekliği yadsır ya da Kafka örneğinde olduğu gibi insanda yılgınlık yaratan gerçekdışı

bir karabasan dünyası olarak betimlerler (Lukács, 2000: 21, 25, 41). Bu eleştirileri dile getiren Lukács'ın aklında ideal bir yol olarak Marx'ın da yazılarında olumlu bir vurguyla andığı “insanlığın estetik alanındaki klasik mirası” ve onun uzantısı olarak 19. yüzyıl gerçekçiliği vardır. Lukács'ın işaret ettiği yazarlar arasında sözgelimi monarşi yanlısı olmasına rağmen gerçekçi eserleri sayesinde Marx'ın büyük önem atfettiği Balzac ve Lenin'in büyük Rus gerçekçisi olarak takdir ettiği Tolstoy bulunmaktadır (Lukács, 1997:11,12-30). Lukács'a göre sanat antik Yunandan bu güne gelen mimesis (söz konusu Lukács olduğunda bu kavramı “sanatın gerçek hayatı görünenin altında yatan olgularla birlikte yansıtması” olarak okuyunuz) gerçekçiliğin (Lukács'ın kastettiği anlamıyla 19. yy. klasik burjuva gerçekçiliğinin), gerçekçilik ise Marksizmin olmazsa olmaz koşuludur. Bu yüzden Lukács, 1920'ler ve 1930 başlarında Kübist estetiğin eylemci potansiyellerini geliştiren Marksist avangarda karşı sert bir tutum almış, 1932'de Weimar Cumhuriyeti döneminde modernist bir “proleterya edebiyatı” oluşturma girişimlerine itiraz etmiş, Brecht'in öğretici (*Lehrstücke*) oyunlarını da (doğru bir sosyalist gerçekçilik temeline sahip olmadığı için) bu eğilimlerin en gelişmişisi olarak değerlendirerek kıyasıya eleştirmiştir (Lunn, 1995:109).

Lukács'ın estetik alanındaki yazıları arasında sinemanın rolü son derece sınırlıdır. Tom Levin'in ileri sürdüğü gibi, düşünürün sinema üzerine fikirleri eleştirel değerlendirmeden fazla nasibini alamamış, dahası, onun sinema üzerine fikirleri büyük ölçüde 1913 gibi erken bir tarihte yazdığı “Sinema Estetiğine İlişkin Düşünceler” makalesi üzerinden değerlendirilmiştir (Levin, 1987:35). Lukács bu makalede sinemayı deneyim yönünden tiyatroyla karşılaştırır ve filmde oyuncu varlığının eksikliğinin sinemanın öncelikli karakteri olduğunu söyler:

Bu (oyuncunun eksikliği) sinemanın “kusuru” değil, onun limiti, principium stilisationis’idir. Bu sayede sinema tekinsizce gerçekmiş gibi olur. Sinemasal imgeler salt tekniklerinde değil efektlerinde de doğadaki özlerine denktir. Bu nedenle onlar sahnedeki imgelerden daha az organik ve daha canlı değildirler (Lukács, 2001:14).

Lukács’ın bu makalede vurguladığı bir diğer sinemaya özgü unsur ise sessizliktir: Sinema sadece aksiyon sunar, güdü ya da anlam değil. Sinemanın karakterleri sadece harekete sahiptir, ancak bu karakterlerin ruhları yoktur. Meydana gelen şey salt bir olaydır, kader değil. Bu nedenle -ve belli ki günümüzde tekniğin kusurları nedeniyle- sinema sahneleri sessizdir. (Halbuki) edilen söz ve ses konsepti kaderin araçlarıdır. Ancak onlar yoluyla dramatik karakterin psikesinde bağlayıcı bir devamlılık oluşur (Lukács, 2001:15).

Tüm makale, sinemanın kendine özgü bir anlatım dili ve kendi yarattığı, gerçek dünyadan ayrı, fantazmatik bir gerçekliği olduğu fikrini savunur. Ancak tüm yaşamı boyunca katı bir biçimde gerçekçiliğe bağlı olan Lukács’ın bu betimlemesi Levin’e göre sinemasal medyumda gerçekliğin ya da doğanın yıkımı ya da çiğnenmesi değil yeni bir kavramsallaştırılması olarak yorumlanabilir (Levin, 1987:40). Zira Lukács, sinemanın kendisine has yeni bir gerçekliği olduğunu, bu gerçekliğin hem fantastik hem gerçekgibi yönleri olduğunu ileri sürer. Bu yorum, Lukács’ın 1913’deki makalesini eleştirel ve ütopyacı bir konuma yerleştirir.

Yukarıda andığımız makale dışında, 1913’den 1958’e dek Lukács’ın gerçekçilik, anlatı ve betimleme tartışmalarında sinemaya ilişkin açık referanslar neredeyse hiç yer almaz. 1958’de ise Lukács’ın eski dostu Béla Balázs’ın film kuramını eleştirdiği makalesine, sinemaya dair fikirlerinde kesin bir değişime tanıklık ederiz. (Levin, 1987:44-45). Levin,



Lukács'ın Balázs eleştirisinin, marksist film kuramcısı ve yönetmen Umberto Barbaro'nun İtalyan Komünist Partisinin yayın organ *L'Unita*'da onu idealizme takılıp kalmış bir "paleo-marksist" olarak suçlamasına neden olduğunu aktarır. Barbaro'ya göre marksist estetiği içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarabilecek şey tam olarak teknolojinin önceliğidir. Lukács'ın Balázs eleştirisi ise bu gerçeği görememektedir (Levin, 1987:45-46).

1963'de *Estetiğin Yapısı* kitabında yer verdiği "Estetik Mimesis'in Olağandışı Sorunları" başlıklı bölüm, Lukács'ın sinema üzerine yazdığı en uzun yazıdır ve 1913'de filmde medyumun özgünlüğüne ve fantastiğe yaptığı vurgu bu yazıda bütünüyle normatif bir tonla yer değiştirmiş, Lukács, sinemanın özgünlüğünü ihmal ederek gerçekçiliğe kaymıştır (Levin, 1987:48). Levin, bu yazıyla birlikte 1913'ün proto Benjamin'ci tavrının yerini 1963'te Benjamin eleştirisine bıraktığını kaydeder. Lukács, Benjamin'in sinemayla ilişkili olarak kapitalizmin anti sanatsal eğilimlerini "auranın yıkımı" olarak pozitif bir biçimde betimlemesini kıyasıya eleştirir. Ona göre film hem teknolojik hem spiritüel olarak sermayenin ürünüdür. Sinemada eleştirel pratik ihtimali ise hiç yok değilse bile, başka herhangi bir mecrada olduğundan çok daha düşüktür (Levin, 1987:48). Böylece Lukács'ın, ütopyacı bir çizgide başlayan filmle ilgili düşünce evrimi, Adorno'nun pür kötümser konumuna demir atarak sona erer. Adorno ile Lukács'ın kötümser ucunda durdukları aksın diğer yanında ise Benjamin ve Brecht'in bulunduğunu görürüz. Benjamin ve Brecht, modernizmin sadece entelijensiyanın kültürel sermayesi olmadığını, aynı zamanda kitle kültürü ve endüstriyel kapitalizm içinde yaşayan kentli kitlelerin yaşanmış deneyimlerini dile getirdiğini düşünürler (Wayne, 2001:41).

Brecht modernist stratejilere başvururken popüler olandan sakınmaz. Ona göre popüler, geniş kitleler yani tarihsel olarak rolünü oynayan, dünyayı ve kendini değiştiren halk

tarafından algılanabilir olandır (2002:81). Brecht bir yandan 19.yy romanının burjuva gerçekçiliğine takılıp kalmış Lukacs'ı eleştirirken gerçekçiliği belli bir biçimle ilişkilendirmekten ya da onu formülleştirmeden kaçınır: “Gerçekçi demek, toplumun gündelik karmaşıklığını keşfetmek, şeylerin üzerindeki iktidardakilerin egemen bakış açısıyla biçimlenen maskeyi kaldırmak, (...) (işçi) sınıfın(ın) durduğu noktadan yazmak, gelişme ögesini vurgulamak, somut olanı ve ondan yapılabilecek soyutlamayı olası kılmak demektir” (Brecht, 2002:82).

Lukács'ın gelenekçi edebi kurallarını eleştiren Brecht de onun gibi soyut sanata, Baudelaire'e, Rilke'ye, Dostoyevski ve Kafka'ya mesafelidir. Dehalarını ve öngörülerini takdir etse de hatalı olduklarına inanmıştır (Benjamin, 2002:88 vd). Dışavurumculuğu yerden yere vurur (Brecht, 2002:74). Ancak Lunn'un da belirttiği gibi Brecht, Lukács gibi tüm modernist (yenilikçi) çalışmaları, gerçekçiliğin tam karşısında yer alan gerici ya da gericiliğe hizmet eden tek bir kategori olarak değerlendirmeyip bazı modernist estetik tekniklerin (mesafe koyma, montaj) sosyalist kullanımını savunur. Ona göre “Nasıl kapitalizm üretici güçlerini yeniliyorsa; petrol tröstleri, buharlı makineler, film endüstrisi gibi”; edebiyat formları da yenilenebilir, kapitalizme karşı donanabilir, mevcut edebiyat formlarının sınıfsal ya da ideolojik kullanımlarından ayrılabilir. Bunu sağlamak için çeşitli deneylere girişen Brecht, izleyicisini yarattığı karakterlerle basit empatiden uzaklaştırmaya çalışmak, onları eylem üzerine eleştirel düşünceye teşvik etmek, özellikle de Epik tiyatro kuramında yer verdiği yabancılaştırma, mesafe koyma gibi, Lukács tarafından yapay ve formalist bulunan teknikler geliştirir (Lunn, 1995:158).

Lukács gibi geleneksel hümanistlere karşı çıkan Brecht, sinemanın kitlesel bir eğlence türü olduğu için değersiz bir sanat biçimi olarak görülmemesi gerektiğini öne sürer. Ona göre

“kitlelerin sorunu her durumda ‘beğeni yoksunluğu’ değil iktidar yoksunluğu”dur (Lunn, 1995:158). Brecht, ilerici kültür emekçileri tarafından işlevsel olarak yeniden yönlendirilmesi halinde sinemanın grafik görüşü sayesinde eski “etik olmayan” anlatı sanatının içe dönük psikolojisini aşarak, algısal işlevlerin toplumsal etkileşiminin dışsal dinamiklerini kapsamasını sağlayabileceğini düşünmüştür. Ona göre “sinemanın kolektif teknolojik üretimi, sanatın dinsel bir coşkuyla daha yüksek bir gerçeklik olarak yüceltilmesini gizemsizleştirerek (*demystification*), hayalci (ilüzyonist) estetiğe ölümcül bir darbe indirilebilir” (Lunn, 1995:158-159).

Benjamin, Brecht’in gizemsizleştirme kavramını hatırlatırcasına “insanlık öyle bir kendine yabancılaşma derecesine ulaşmıştır ki artık kendi yıkımını birinci dereceden estetik bir haz olarak yaşayabilir. Bu faşizmin politikayı estetize ettiği durumdur. Komünizm buna sanatı politize ederek yanıt verir” (1988:334) diye bitirdiği “Mekanik yeniden üretim çağında...” makalesinde, geleneksel sanatın “aura”sını tanımlama çabası üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle sinemanın çoğaltılabilir olma özelliğiyle Rönesans’dan bu yana tarihsel işlevlerini büyü ve ritüelin, dinsel tapınma ve seküler güzellik kültürünün bir parçası olarak yerine getiren sanat üzerindeki “auratik” izleri dağıtma eğilimi gösterdiğini öne sürer (1988:318). Benjamin iyimserlikle sanatın çoğaltılabilmesinin onun demokratikleşmesi anlamına geleceğini belirtir. Böylece sanat kitlelerin özgürleşmesinde potansiyel bir araç olur ve tarihsel yörüngesi dinden siyasete geçer. Bu iyimser potansiyel arayışı, Benjamin ve Brecht’i Adorno’nun karamsarlığının karşısına geçirir. Benjamin ve Brecht her ne kadar kitle iletişiminin sermayeye boyun eğdiği olgusuna itiraz edemeseler de film ve diğer medya formlarının bu egemenlik ilişkilerinin dibini oyma ve bu ilişkileri aşma potansiyelini aramışlardır. (Wayne, 2005:4). Benjamin ve Brecht, bu potansiyeli salt medya formlarında değil kitlenin kendisinde de görürler ve iyimserlikleri için bu potansiyelden güç alırlar.

Benjamin Aura'nın çöküşündeki toplumsal temeli, sanat eseri gibi benzersiz nesnelere bile yeniden üretim aracılığıyla hizmet ettikleri "şeylerin evrensel eşitliği" duygusuna bağlar (Benjamin, 1988:318). Fotoğraf ve sinema, bu duyguyu yaratmak için özel yeteneklerle donatılmışlardır. Benjamin film üretim mekanizmasının doğal olarak ilerici olduğunu, ancak bu etkinin kapitalist toplumda sinemanın yapımcının sermaye çıkarlarına tabi olması nedeniyle küçüldüğünü öne sürer. Filmin izlenmesine gelince, Benjamin daha az yoğunlaşmış ve daha çok dağılmış zihin durumunun taşıdığı olumlu değeri vurgular. Seyirci kitlesi sinemayı bu zihin durumuyla izler. Nesneyi anlık, neredeyse bir zihinsel dağılma durumunda algılayan izleyiciler, materyali bir alışkanlık olarak elle dokunurcasına algılayabilirler. Burada izleyenlerin eleştirel ve alımlayıcı tutumları çakışmaktadır. Benjamin, insanların sinemaya tüm eleştirel yeteneklerini uyanık tutarak tepki verdikleri konusunda ısrarcıdır. Film izlemek ona göre aktif ya da reaktif ancak her halde katılımcı bir durumdur (Leslie, 2005:46). Adorno'yla taban tabana zıt düştükleri nokta burasıdır. Adorno aynı eylemi köleleştiren bir tür eylemsizlik olarak lanetler. Benjamin, "Bisikletlerine dayanmış bir grup gazeteci çocuk" arasında bir bisiklet yarışının "uzmanca" tartışılmasına yol açan spor alanında olduğu gibi, benzer bir aktif farkındalığın, örneğin bir Chaplin filmi seyrederken izleyenlerin görsel ve duygusal zevklerini birbiriyle kaynaştırdığını iddia eder. Bu birlik, diye vurgular Benjamin, "ilerici" olanın sanatsal olarak algılanmasını sağlayan şeydir (1988:322).

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi Walter Benjamin kitlelere ve yeniden üretilebilme özelliğiyle kitlelerin tüketimine sunulan sanata ilişkin iyimser duygulara sahiptir. Benjamin'in iyimserliğinin kökenleri bir ölçüde Brecht'e dayanmaktadır. Ancak Brecht'ten farklı olarak Benjamin zihinsel dağılmanın "iş görebilirliği"ni ileri sürer.

Öte yandan Adorno, zihin dağınıklığı kuramını inandırıcı bulmaz. Ona göre “Ben’in kendi kendine oluşturduğu hapishanenin ötesini bir an olsun görebilmek için gereken zihin dağınıklığı değil, azami gerilimdir. Ancak gerilim Ben’in ürpermesini, geri çekilme sırasında ortaya çıkan bu istemsiz hareketi korur”. Ürperme ise kültür endüstrisinin değil sanatın estetik dışı hale getirilmesinin amacıdır (Adorno, 2002:245). Adorno zihin dağınıklığının işe yaramazlığı konusunda Benjamin’i ikna edebilmek üzere, ona yolladığı bir mektupta her zamankinden daha devrimci bir ton kullanır: “Komünist bir toplumda iş öyle bir tarzda örgütlenecektir ki insanlar artık zihin dağınıklığına ihtiyaç duyacak kadar yorgun ve ketlenmiş olmayacaktır.” Adorno, açıkça bugün sanatın baskıcı bir dünya ile erken işlevselleştirilmiş bir uzlaşmaya girdiğini düşünür, bu da onu popüler sanattan uzaklaştırır. Özellikle de Benjamin’in yeni kitle iletişim araçları üzerine iyimser görüşlerini eleştirir (Lunn, 1995:188). Adorno kitle kültürüne ve onu biçimlendirdiğine inandığı kültür endüstrisine ilişkin kararlı bir karamsarlık içindedir. Horkheimer’la birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının kültür endüstrisi ile ilgili bölümünde sinemanın kapitalist endüstriyel üretim tüketim zincirine entegre olduğunu ilan eder:

Bugün kültür herşeye aynılık bulaştırıyor. Film, radyo ve magazinler bir sistem oluşturuyor. Kültürün her dalı kendi içinde ve hepsi birden kendi aralarında aynı fikirdeler. Politik muhaliflerin estetik tezahürleri bile aynı katı ritmi izliyor (Adorno ve Horkheimer, 2002:94). Adorno’ya göre film, izleyicileri bir yandan çocuklaştırır, bir yandan kapitalizm altındaki yaşamın zorbalıklarını kanıksatır. Bu nedenle film, kendi boyun eğdirilmişliklerinin ve sömürülmelerinin suç ortağı olan izleyiciler tarafından tutkuyla kabul görür (Leslie, 2005:34). Ona göre filmin hiçbir sanatsal değeri olmadığı gibi, artık kendisini sanat olarak takdim etme ihtiyacı da duymaz. Üstelik radyo ve sinemanın ekonomik bir etkinlikten başka birşey olmadıkları gerçeği, bile

bile ürettikleri çöplüğü meşrulaştırmaya yarayan bir ideoloji olarak kullandığını ileri sürer (Adorno ve Horkheimer, 2002:95).

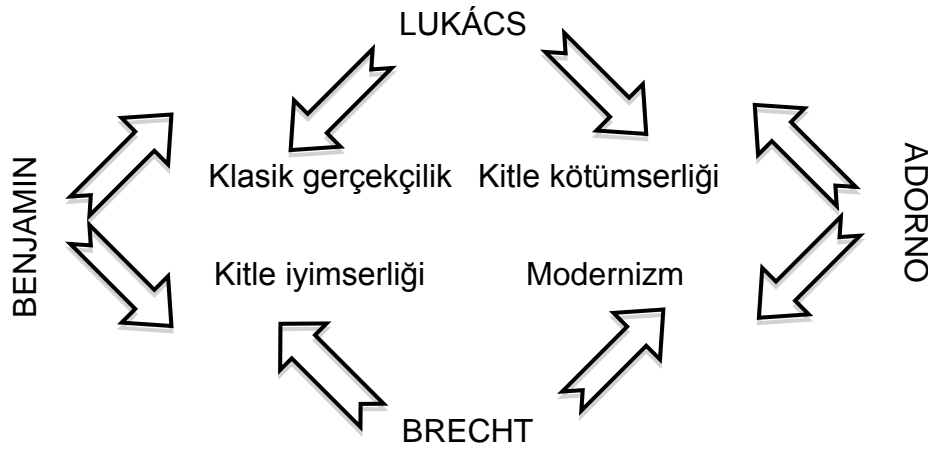
Adorno'nun sinemada tahammül edemediği sadece filmin ticari bir ürün olması değildir. Ona göre ticari olmayan filmler, ticari filmlerin cilasından da yoksun olduklarından daha beceriksiz görünürler. Hatta, Adorno alayla bir filmin “ne kadar az sanat yapıtı olarak görünürse sanat yapıtı olmaya o kadar yakın” olduğunu söyler (Adorno, 1981-82:199, 205). Dönemin film dili ona göre bütünüyle *kitsch* öğelerden oluşmaktadır:

Film teknolojisi fotografik prosese özgü gerçekçiliğe karşı bir dizi teknik geliştirmiştir. Fotoğrafta çoktan modası geçmiş sanatsı bir gelenek olan Soft-focus çekimler, süperimpozeler ve ayrıca son zamanlarda flashbackler. Böylesi efektlerin gülünçlüğü anlamının zamanı geldi (Adorno, 1981-82:204).

Yukarıdaki alıntılarda izlerini sürebileceğimiz, sinemaya, genel olarak kültür endüstrisine ve kitle kültürüne ilişkin umutsuz kötümserlik, Adorno'nun genel kuramsal çerçevesini belirler ve onu marksist estetik tartışmalarında önemli gerilim akslarının bir ucuna yerleştirir.

Yazının başında marksist estetik tartışmalarında belirleyici rol oynayan bir ayırmadan, kabaca biçimsel olarak klasik gerçekçilik ve modernizm, kitleye (halk, sınıf, seyirci vs.) ve kitle kültürüne ilişkin olarak da iyimserlik ve kötümserlik olarak tasnif edilebilecek bir çatallanmadan söz etmiştik. İki ana başlıkta toplayabileceğimiz kamplaşma bize dört farklı duruş sağlar. Öyleyse Lukács, Brecht, Adorno ve Benjamin'in tartışmalardaki konumlarını bir makasa benzetebiliriz. Buna göre Brecht ve Adorno modern estetiği (biçimci), avangardı,

biçimsel deneyleri savunurlarken Lukács ve Benjamin yansıtmacı ve yanılısamacı (gerçekçi), zihin dağıtıcı, klasik estetiği savunmaktadırlar. Öte yandan Lukács ve Adorno kitlelere (işçi sınıfına) karşı kültürel düzlemde güvensiz, elitist, kötümser bir tavır takınırlarken, Brecht ve Benjamin iyimser bir tavırla popüler kültüre, kitle kültürüne, yeniden üretilebilir sanat yapıtına, sinemaya, devrimci olanaklara sahip olduğu gerekçesiyle daha sıcak yaklaşırlar.



Marksist estetik tartışmalarına ilişkin yukarıda sunulan şema, şemaların doğasına uygun olarak pozisyonları sabitler, düşünürlerin ortaya koydukları nüansları görmezden gelir ve onları hak etmedikleri kadar mekanikleştirir. Ancak bize tartışmaların ana gerilim aksları hakkında fikir verir. Yine bu şema ve öncesinde söz konusu tartışmalara ilişkin sunulan özet, Marksist yaklaşımların estetik konusunda oldukça farklı sonuçlara varabileceğini gösterir. Leslie, Adorno'nun sinemayı eleştirel ve deneysel bir araç olması yolunda umut sağlayacak "negatif" estetiğe rast geldiği istisnalar haricinde genellikle onaylamayan bir tavır takındığını belirtir. Benjamin ise daha olumludur. Filmin dünyayla teknolojik olarak güçlendirilmiş ve daha kolay erişilebilir bir karşılaşma durumu sağladığına olan güveni tamdır (Leslie, 2005:53). Ayrıca düşünürlerin fikirleri yukarıdaki şemada sunulduğu gibi sabitlenmiş ve katı da değildir. Özellikle Benjamin, Nazilerin elinde propaganda amaçlı kullanımının, sinemanın eleştirel ve demokratik doğasına ilişkin söylediklerini çürüttüğünü gördüğünde eleştirel tutum alır. Bir marksist olarak Benjamin, sinemanın nitelik ve olanaklarının sınıf mücadelesinin

durumundan etkilendiğinin farkındadır. Benjamin'inki potansiyel durumun analizidir (Leslie, 2005:54).

### **Sinema ve Estetik**

Yukarıda ana hatlarına değindiğimiz tartışma aslında okuyucunun/seyircinin yetkinliği ekseninde gelişen bir estetik tartışmadır. Yukarıda şablonda sunulan gerilim akslarından her ikisi de seyircilerden oluşan kitlenin yanılsamacı, zihin dağıtıcı ya da avangard sanatı nasıl deneyimleyeceği, estetik deneyim sırasında sorgulayıcı ya da özdeşleşen, uyum sağlayan özelliklerinin hangisini, ne derecede kullanabileceği, manipülasyona ne kadar açık olduğu, estetik deneyimden yola çıkarak toplumsal alanda dönüştürücü bir rol üstlenme kapasitesinin ne düzeyde olduğu üzerine farklı düşünceleri yansıtır. Bu yönüyle estetiğin tarih içindeki ele alınışından oldukça farklı bir yol izlendiğini söylemek olasıdır. Ne antik estetik kuramlarında ve onlardan esinlenen ortaçağ estetiğinde, ne hümanizm sonrası insan merkezli olduğu söylenebilecek modern estetikte ne de 19. yy burjuva estetik kuramlarında izleyici ve onun oluşturduğu kitle bu denli tartışmanın merkezinde yer almamıştır. Kuşkusuz marksist estetik tartışmalarının bu doğrultuda gelişmesinin nedeni Marksizmin sınıf mücadelesi nosyonu ve bu düşünce çerçevesinde gelişen yararcı endişedir. Bu endişe nedeniyle marksist estetik tartışmalarında edilen her sözün ardında seyircinin yetkinliğine ilişkin iyimser ya da kötümser varsayımlar yatar.

Özellikle 60'ların ortalarından itibaren film çalışmalarının bir disiplin olarak yaygınlaşmaya başlamasıyla seyircinin yetkinliğine ilişkin tartışmaların yeniden canlandığını görürüz. 80'lerin kültürel çalışmaları marksist zeminini yitirmesine, sınıf nosyonunu kaybetmesine rağmen dikkatini yine, (etnik, ulusal, cinsel, ırksal) yeni kimlikler altında tanımlanan seyirciye verir. Bu arada insan psikesi çoktan yeni bir belirleyici olarak devreye



girmiş, seyirciyi, farklı bilinç halleriyle tikel öznel olarak ele alan psikanalitik yaklaşım meşruiyet edinmiştir. Özetle sanatçı yüce konumunu yitirip fildişi kulesinden inerek bir sınıfın temsilcisi, “tarihsel blok”un bir üyesi, hegemonyayı yeniden kuran ya da ona direnen bir propagandist, haz üreten bir endüstriyel sektörün üretimi sağlayan mekanizması içinde işgören bir çark olarak yeniden konumlandığında, estetik tercihler de bir burjuva, bir işçi, bir orta sınıf mensubu, A ya da B grubundan bir tüketici, bir siyah, bir eğitilmiş, bir eşcinsel, bir müslüman, bir batılı ya da büyümüş bir çocuk olarak, bir grupta paylaştığı ya da kendi başına edindiği özgün deneyimlere, hatıralara, zevklere ve yaşam koşullarına sahip olan ve tekrar tekrar tanımlanan seyirci akılda tutularak yapılr hale gelmiştir.

Seyirci kimliğine ilişkin bu müthiş çeşitlilik doğal olarak beraberinde estetik çeşitliliği de getirmiş, Griffith ile Eisenstein arasındaki uçsuz bucaksız görünen araziler yerleşime açılıp farklı dillerin konuşulduğu, gösterişli ya da alçakgönüllü mahallelerden oluşan koca bir metropol ortaya çıkmıştır. Bu metropolün işçi mahalleleri de en az kentin kendisi kadar çeşitliliğe sahiptir. 1968’de öğrencilerin ve aydınların öncülüğündeki muhalif hareketlerin farklı taleplerle tüm dünyada yarattığı dalga sinemayı da etkilemiş, marksist estetiği Brecht - Lukács geriliminin ötesine taşımıştır.

Batı Avrupa’da Marksist-Leninist, Doğu Avrupa’da anti-Stalinist, Çin’de Maocu, Kuzey Amerika’da karşı-kültürel, Üçüncü Dünya’da antiemperyalist tavır olarak beliren 1968 hareketleriyle sinemada Yeni Gerçekçiliğin ve Yeni Dalganın uyanışı ve Avrupa dışına yayılması arasında bir koşutluk kurmak olasıdır. Robert Stam’ın sıraladığı alternatif pratik örnekleri; Arjantin’de Tercer Cine, Brezilya’da Cinema Novo, Meksika’da Nueva Ola, Almanya’da Neues Deutsches Kino, İtalya’da Giovane Cinema, ABD’de Yeni Amerikan Sineması, Hindistan’da Yeni Hint Sineması, İran’da İran Yeni Dalgası sözünü ettiğimiz

metropolün arka sokaklarından birkaçıdır (Stam, 2000:132). Marksist ya da yeni solcu sinema dergilerinin ve film çalışmalarının takip ettiği bu canlanmayı Benjamin'i hatırlayarak, sanatın siyasallaşması olarak okumak gerekir. Tüm bu akımlar ve diğer alternatif film pratikleri, Stam'in deyimiyle estetik stratejilerindeki çeşitlilikle "geleneksel ve modern, gerçekçi ve modernist, modernist ve postmodernist gibi kaba dikotomileri sorunsallaştırırlar" (Stam, 2000:157). Eğer vaktimizi giderek yaş ortalaması düşen bir seyirci topluluğunun eğlence açlığını doyumak üzere birbiri ardına üretilen fantastik yapımların kırdıkları her gişe rekorunda yeniden ve yeniden Adorno'nun çaresiz alaycılığını hatırlamak, Yüzüklerin Efendisi için yazdığımız eleştiriye Harry Potter, Avatar ve bir sonraki fantastik *blockbuster* film için tekrarlamakla geçirmek niyetinde değilsek, marksist estetik tartışmalarına ilişkin söylenecek yeni sözlerin, her durumda marksist olmasa da muhalif bir öz barındıran alternatif film pratikleriyle ilgili olması gerektiğini unutmamamız gerekir.

### **Sonuç**

Marksist estetik tartışmalarının genel olarak seyircinin (işçi sınıfının) yetkinliği üzerine cerayan ettiğini söyleyebiliriz. Kitle kültürüne yönelik iyimser ya da kötümser tavrın ardında bu yetkinlik meselesi bulunur. Tartışmaya katılan düşünürler, varsaydıkları seyirci kitlelerine yönelik olarak klasik gerçekçilikten modernist biçimlere uzanan farklı estetik stratejileri savunmuşlardır. Bu tartışmalarda sinemanın yukarıda anılan gerilim aksları doğrultusunda bir medyum olarak (o günler için bile hayal kırıklığı yaratacak biçimde) toptan değerlendirilmeye tabi tutulduğu görülür. Oysa marksist film estetiğinden bahsedebilmek için öncelikle bu toptancı değerlendirmenin ötesine geçmek gerekir. Bugün seyirci yetkinliği meselesi tekrar tartışılacaksa, bunu ancak bölünüp çeşitlenerek kamusal alanda görünürlük kazanan farklı kimlikleri hesaba katarak ve bir resmi estetik strateji önermeksizin, günyüzüne çıkmış sayısız alternatif, muhalif estetik stratejiyi değerlendirmekle gerçekleştirilebiliriz.

---

## SON NOTLAR

\* Yrd. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sinema-Televizyon Bölümü, Van.

## KAYNAKÇA

ADORNO, T. W. (1981-1982), "Transparencies on Film", (çev.) Thomas Y. Levin, *New German Critique*, 24/25, s.199-205.

ADORNO, T. W. (2002), *Aesthetic Theory*, (çev.) Robert Hullot-Kentor, Londra ve New York: Continuum.

ARONOWITZ, S. (1979), "The Art Form of Late Capitalism", *Social Text*, No. 1, pp. 110-129.

BELGE, M. (1989), *Marksist Estetik*, İstanbul: BFS.

BENJAMIN, W. (1988), "The work of art in the age of mechanical reproduction", Vicki Goldberg (ed), *Photography in Print*, New Mexico: Simon & Schuster, pp. 315-334.

BENJAMIN, W. (2002), "Conversations with Brecht", *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*, (çev.) Anya Bostock, Londra ve New York: Verso, pp. 86-99.

BRECHT, B. (2002), "Against Georg Lukács", *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*, (çev.) Stuart Hood, Londra ve New York: Verso, pp. 68-85.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. (2002), "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, (çev.) Edmund Jephcott, Stanford: Stanford University Press (ilk baskı 1987, *Gesammelte Schriften: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*), pp. 94-136.

JAMES, D. (1999), "Is There Class in this Text?: The Repression of Class in Film and Cultural Studies", Toby Miller & Robert Stam (ed.) *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell, pp. 182-201.

KLEINHANS, C. (1998), "Marxism and Film", John Hill & Pamela Church Gibson (ed.) *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: OUP.

LESLIE, E. (2005), "Adorno, Benjamin, Brecht and Film", Mike Wayne (ed.) *Understanding Film: Marxist Perspectives*, Londra:Pluto, pp. 34-57.

LEVİN, T. (1987), "From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film", *New German Critique*, 40, pp. 35-61.

LUKÁCS, G. (1987), *Avrupa Gerçekçiliği*, (çev.) Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel.

LUKÁCS, G. (2000), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (çev.) Cevat Çapan, İstanbul: Payel.

LUKÁCS, G. (2001), "Thoughts Toward an Aesthetics of Cinema", (çev.) Janelle Blankenship, *Polygraph*, 13, pp. 13-18.

LUNN, E. (1995), *Marksizm ve Modernizm*, (çev.) Yavuz Alogan, İstanbul: Alan.

OKTAY, A. (1986), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: BFS.

SLATER, P. (2007), "The Aesthetic Theory of Frankfurt School", *CCCS Selected Working Papers*, vol. 1, New York: Routledge, pp. 185-215.

STAM, R. (2000), *Film Theory: An Introduction*, Londra: Blackwell.

WAYNE, M. (2001), *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Londra: Pluto.

WAYNE, M. (2005), "Introduction: Marxism, Film and Film Studies", (ed.) Mike Wayne *Understanding Film: Marxist Perspectives*, Londra: Pluto, pp. 1-33.