

Anarşist Bir Film Teorisine Doğru

NATHAN JUN



REPRINT

**Anarşist Bir Film Teorisine Doğru
Nathan Jun**

Türkçesi: Deniz Kurt



SUB PRESS

Independent Printing

booklet * chapbook
brochurebook
artbook * photobook
artzine & book



MODA CADDESİ KEFELİ PASAJI BODRUM KAT 81/2
MODA KADIKÖY İSTANBUL
iletisim@subyayin.com (0216) 349 00 39
manufacturer and seller

FYU BackStreet Publishing

UNDERGROUND POETRY



mikro p.

Sub Dükkan Moda



Eserin Sub Press Atölyesinde Özel Baskı Mantığıyla Üretilmiş İlk Baskısı olup Şenol Erdoğan Tarafından yapılan 2. Baskısıdır. Yazarın kendisine makalesinin tarafımızca basımına verdiği özel izinden dolayı teşekkür ederiz.

Sinema, genel olarak tüm sanat dalları, aynı anda hem bir sanat dalı ve politik-ekonomik bir kurumdur. Bir yanda elimizde hareketli imgeleri ışıkla selüloitten geçirerek ekrana yansıtan mecra *film* vardır. Tek tek filmler ise biçim ve içeriklerine göre birbirlerinden ayrılan ve analiz edilen münferit estetik objelerdir. Öte yanda ise *film endüstrisi* yer alır- filmleri planlayan, üreten, pazarlayan ve kitlelere izleten sanatsal, teknik ve ekonomik araçların oluşturduğu komplike ağ. Doğumundan bu yana sinemanın estetik ve politik açıları farklı formlarda birçok teorik analize maruz kalmış, karşılığında bu analizler de çeşitli eleştirilerle irdelenmiştir. Bu metin bu analizlerin ve onlara yöneltilen eleştirilerin kısa bir incelemesini ve ardından film teorisine farklı bir yaklaşımın ana hatlarını sunacağım. Foucault ve Deleuze'ün fikirlerinden yola çıkan bu "anarşist" film teorisi, geçerli bir eleştirel metodoloji oluşturmanın yanısıra filmin özgürleştirici potansiyeline ışık tutmayı amaçlamaktadır.

I. Film Teorisi ve Politikası: Hümanizmden Kültürel Çalışmalara

1970'lerde münferit bir akademik disiplin olarak ortaya çıkmasından evvelki film çalışmaları kabaca birbirinden çok uzak olmayan iki ayrı bölüme ayrılabilir: İlki, sinemayı klasik Aydınlanma değerlerine (özgürlük, ilerleme vb.) desteği yahut itirazı bağlamında analiz eden hümanizmdir. İkincisi, genel olarak sinemanın ve ayrı ayrı filmlerin biçimsel, teknik ve yapısal unsurlarına odaklanan çeşitli biçimcilik ekolleridir.¹ Dana Polan'ın da belirttiği gibi, hümanist eleştirmenler sıklıkla sinemaya karşı şüphecilikle aşırı, ve hatta abartılı bir yüceltme arasında gidip gelirler^a. Kimilerine göre film, "çürümüş ve bayağı bir kitlenin çıkarı uğruna kültürün ölümünü" sembolize etmektedir (a. g. e.)². Kimilerine göreyse film kültürü öldürmektense sanatın ayrıcalıklı ve seçkin kaidelerini sarsarak *demokratikleştirmiştir*^b. Yine de neticede "taraf ve karşı iki tutum da öncül varsayımlarında birleşirler: İkisi de sanatı vecd, coşku ve ütopyik bir vaat gibi algılar"^c

Film taraftarı hümanistler gibi, biçimci eleştirmenler de sinemanın sanatsal derinliğinin ve bir жанr olarak bütünlüğünün altını çizerler^d. Ancak hümanizmden farklı olarak biçimcilik, filmin diğer sanat dallarından farklı olarak içerik ürettiği vasıta ve mekanizmaları incelemekle ilgilidir. Sonuç olarak bu ilgi, filmin biçimsel unsurlarını (sinematografi, kurgu vs.) anlatı ve tematik unsurlarına göre daha ön planda tutan çeşitli değerlendirme ve yorumlama teorilerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur^e.

Frankfurt okulunun Marksist eleştirmenleri, optimist hümanistler ve apolitik biçimcilerden farklı olarak sinemayı büyük ölçüde sosyopolitik bir kurum olarak incelemiştir; daha doğrusu, baskıcı ve yalancı "kültür endüstrisinin" bir bileşiği olarak. Mesela Horkheimer ve Adorno'ya göre filmler, otomobiller veya bombalardan farklı değildir. Hepsi tüketilmek üzere üretilen ürünlerdir. "Kültür endüstrisinin teknolojisi, standardizasyon ve seri üretimin bağırsından bağırsak bir şeydir. Bu sırada iktidar ve toplumsal sistem mantığı arasındaki her türlü ayırım feda edilir"^g. Bu endüstrinin evriminden önce kültür, bir çekim mecrası, bir yanda denetimsiz bir materyalizmle öte yanda ilkel bir fanatizmin arasındaki tampon bölge olarak işlev gösterirdi. Tam manasıyla metalaştırılmasının ilk adımlarında kültür; filmleri, televizyonu ve gazeteleri, herkesi ve her şeyi burjuva kapitalizminin köleleri haline getiren bir kitle kültürüne evrildi. Kitle kültürü de modern yabancılaşmanın ve bütünlük tirmenin başlıca vasıtası olarak iktidar sisteminin yerini aldı.

Marksist-Leninist kapitalizm analizini tüm toplumsal alanı ihtiva edecek şekilde genişleterek Horkheimer ve Adorno karşısına çıkabilecek herhangi bir anlamlı direnişin önünü almış oldular. Onlara göre, Aydınlanma mantığı tam Aydınlanmanın kendisi de dahil olmak üzere, her şeyin kültür karnavalında bir maskeye dönüştüğü anda zirve noktasına ulaşmıştı^h. Hazmedilemeyen tüm direniş formları marjinalize edildi, "sınırdaki deliliğe" sürüldü. Bir yandan kültür endüstrisi geride kalan herhangi bir çekim ve direniş fikrine karşı kitlelere bağışıklık kazandırmak için devamlı bir haz akışı üretmeye devam ettiⁱ. Todd May'e göre bunun nihai sonucu şuydu: "Olumlu bir müdahale yapmak imkansızdır. Her türlü direniş, kapitalizmin parametreleri dahilinde yaralarını sarmaya, veya marjinalize edilmeye mahkûmdur [. . .] Kapitalizmin dışı diye bir şey yoktur; en azından etkin bir dışardan söz edilemez"^j. Organize ve kitlesel direniş için herhangi bir planın yokluğunda devrimci özne için geriye tek çıkış yolu olarak sanat kalır; sessiz ve yalnız reddedişlerin, ve bireysel özgürlüğe tanınan ufak ve geçici alanların yaratımı.³

¹ Film teorisinde biçimciliğe dair kapsamlı bir genel bakış için bakınız: (Andrews, 2000: 341-51)

² Bakınız: Leavis (1952). Leavis'in sinemayı ve genel anlamda kitle kültürünü reddedişine dair daha fazla bilgi için bkz: Mulhern (1979).

³ Bu kavramın en kapsamlı ifadelerinden biri Marcuse'de yapılmıştır (1964).

Filme hümanist ve biçimci yaklaşımları altüst eden Frankfurt Okulu Marksizmi değil, Fransız yapısalcılığının 1960'lardaki yükselişi ve akabinde Kuzey Amerika ve Avrupa'daki beşeri bilimlere nüfuz edişiydi. Dudley Andrew'un da belirttiği üzere, farklı yapısalcılık okulları⁴ filmleri biçimsel estetik kriterlere göre analiz etmek yerine, "[...] saklı yapıların semptomları olarak 'okumayı' tercih eder"^k. 1970'lerin ortasında, "en hırslı öğrenciler kitaplarda yazan basmakalıp lafları eşelemenin ve ingeleri üretenlerin bilinçli tertipleriyle okuyucunun bilinçsiz ideolojisini teorize etmenin peşindeydiler"^l. Bunun sonucu, beklendiği üzere, devamındaki yirmi sene boyunca film teorisinin yönünü tayin eden bir yığın etkili kitap ve makale oldu.⁵

En önemli yapısalcılardan biri elbette Jacques Derrida'ydı. Ona göre -kısaca hatırlamakta fayda var- bir sözcük (ya da genel anlamıyla bir gösterge) hiçbir zaman bir varlığa tekabül edemez ve diğer sözcük ve göstergelerle sonsuz bir oyun oynar^m. Bütün göstergeler kaçınılmaz olarak bu oyun sürecine (Derrida bu sürece "*differance*" der) dahil olduğundan, dil bir bütün olarak hiçbir zaman sabit, statik, kesin -tek kelimeyle ifade etmek gerekirse *aşkınsal*-bir anlam ifade edemez. Aksine, *differance* "anlamın alanını ve oyununu sonsuza dek genişletir"ⁿ. Dahası, varlığın dilden bağımsız bir anlama sahip olması imkansızdır ve (dilbilimsel) anlam daima bir oyun halindeyse o halde varlığın kendisinin de belirsiz olduğu söylenebilir; ki bu olamayacağı tek şeydir^o. "Mutlak matris formunda varlığın" yokluğunda anlam yerinden oynar, bölünür, temelini yitirir ve anlaşılmazlaşır. Bundan çıkan meşhur sonuç ise elbette "*Il n'y a pas de hors-texte*" ("Metin olmayan şey yoktur")^p. Her şey dilin ikircim ve muğlaklığına tabi bir metindir. Dilin altında yatan idrakî varlık ise okunamaz, dolayısıyla bizim için bilinemez.

Genellikle Frankfurt okulunun sinemaya karşı taşıdığı güvensizliği paylaşan Marksist, psikanalitik ve feminist teorilerden farklı olarak Derridacı eleştirmenler sinematik "metinlerin" kati surette "yorumlanabilecek" veya belirlenebilecek anlam ve yapılar içermediğini savunur^q. Aksine, bir filmin içeriği hâlihazırda ve daima sökülmekte, yani göstergebilimsel farkların oyunu aracılığıyla kendi içsel mantığını çürütmektedir. Sonuç olarak filmler kendi muğlaklıklarından objesini düzelterek ve kurarak "baskılayan" geleneksel film eleştirisinin tefsiri sayesinde "kurtulurlar"^r. İzleyici de bir filme birden fazla anlam yüklemekte serbesttir. Bu anlamlardan hiçbirinin "gerçek" ya da "asıl" anlam olduğu iddia edilemez.

Bu sonuncu düğüm, "farklı disiplinlerdeki apayrı öznelerin birbirine *verdiği cevapları* -örneğin tüketicinin hayatını inşa etmek üzere kullandığı ürünleri nasıl deforme ettiği ve dönüştürdüğünü; 'yerlilerin' konu (ve tabi) oldukları etnografileri nasıl baştan yazdıklarını ve bozduklarını- keşfetme ve yorumlama" yoluyla işleyen kültürel çalışmalar alanında fevkalade etkili oldu^s. Thomas Frank'in de belirttiği gibi,

Doksanların bilimsel alametifarikası yeniden ısıtılmış bir estetizm değil, izleyicilerin ve hayranların gücünün ve 'tarafılığının', kitle kültürünü üretenlerin kısılcısından kurtulabilme becerilerinin ve en ufak bir kültürel döküntüyü bile isyan vasıtası haline getirebilme yeteneklerinin popülist bir şekilde yüceltilmesiydi^t

Derrida'nın *yapısökümcülüğüyle* bu tavır yeniden mümkün hale geldi. Mutlak bir anlamın yokluğu ve kültürel metinlerdeki niyetlilik tüketicinin anlamı kendileri için ve kendi başlarına benimseyebilme ve atfedebilmelerine imkan sağladı. Sonuç olarak tüketicileri kültür endüstrisi veya baskıcı gücün diğer vasıtaları tarafından kandırılan yahut manipüle edilen "daima sessiz, pasif, politik ve kültürel açıdan ahmaklar" olarak gören teoriler "elitist" bulunarak reddedildi^u.

⁴ Örn. Barthes göstergebilimi, Althusser Marksizmi, Lacan psikanalizi.

⁵ Bunlar arasında özellikle önem taşıyanlar: Baudry (1986: 299-319), Heath (1987: 68-112), Metz (1973: 40-88), Mulvey (1975: 6-18).

Kültürel çalışmaların sinemaya olan yaklaşımıyla ilgili güzel bir örneği Anne Friedberg'in "Sinema ve Postmodern Hayat" adlı makalesinde bulabiliriz. Makale, filmin alışveriş merkezi eşliğinde modern bir *aylaklığın* postmodern bir uzantısını oluşturduğunu savunur^v. Horkheimer ve Adorno gibi Friedberg de sinemayı bir sanat formu yerine bir ürün, veya tüketim/arzu endüstrisinin bir aparatı olarak görmeyi yeğlemiştir. Fakat Friedberg sinemayı başta kültür endüstrisinin kitleleri manipüle etme veya itaat etmeye alıştırma amacıyla tasarladığı bir "kitle aldatmacası" olduğunu düşünmez. Friedberg, aylağın saldırgan ve özgürleştirici "hareketli bakışının" kültür endüstrisinin sinematik aparatı aracılığıyla soyutlaştırıldığını/sanallaştırıldığını kabul etse de^w, postmodern seyircinin kesin bir sadakat olmaksızın farklı kimlikler denemesine (alışveriş yaparken kıyafet "denemek" gibi) izin verdiği müddetçe izleyiciliğin bu "sanal hareketliliğini" takdir eder^x.

Film analizine bu tip bir yaklaşım politik imaları açısından dışarıdan "radikal" görünse de esasında hiç öyle değildir. Bir sonraki bölümde okuyacağımız üzere, kültürel çalışmalar - eleştirel teori kadar- çeşitli teorisyenlerin karşı çıktığı belli varsayımlara dayanır. Özellikle Michel Foucault, anlam-üretim yapılarının oluşumunun arkeolojik ve kalıtımsal analizleriyle dilbilimsel belirsizliği aşabileceğimizi gözler önüne sermiştir. Bu yapıların vakumda değil, tarihteki güç ilişkileriyle meydana geldiğini iddia eder. Dahası, güç bu yapıları etkileyen ve onlardan etkilenen özneleri de oluşturur. Bu düşünce, eleştirel teori ve kültürel çalışmaların büyük ölçüde temelini oluşturan üretici/tüketici ' tarafları' konseptini çürütür. Güç ilişkilerinin baskıcı değil de özgürleştirici olma potansiyeli olsa da bu sonuç tüketici tarafı sayesinde değil diğer güç ilişkileri aracılığıyla ortaya çıkar. Bu güç ilişkileri, Gilles Deleuze'e göre baskıcı esaret mekanizmalarından kaçır ve onları "yersizyurtsuzlaştırır". Çağdaş sinematik vasıtalar şüphesiz bu sonuncu işleve sahiptir fakat bu, bu tip sinemanın kaçışın özgürleştirici çizgilerinden dışarı taşamayacağı anlamına gelmez.

Foucault hakkında derli toplu genellemeler yapmak kolay da değildir, faydalı da. Fakat çalışmalarının ruhunu yansıtabilecek bir aforizma varsa o da Bacon'ın "*Ipsa scientia potestas est*", yani "bilgi güçtür" cümlesidir. Foucault'nun bakış açısı elbette ki Bacon'ın bilgiyi *yapma gücü* olarak gördüğü proto-Aydınlanma ilimciliğinden farklı, hatta taban tabana zıttır. İleride göreceğimiz gibi, Foucault için bilgi, bir yandan *söyleme gücü*, öte yandan ise *söylenme gücüdür*. Bu ayrım Foucault'nun aşkın bir "Bilgi" kavramını reddedip bilgi(ler) kavramının kendisini mümkün kılan, meydana getiren ve şekillendiren kompleks güç ilişkilerine odaklanan analizinin metafelsefi karakterini oluşturur.

Foucault için tüm ifadeler bir belli söylemin parçasıdır; söylem de tarihin belli bir döneminde belli bir konuya dair dile getirilmiş tüm ifadelerin toplamıdırⁱ. Söylem, söylenemeyecek olanın sınırlarını çizmeye yarar ve bir o kadar bilinebilecek olanı şekillendirir ve oluşturur; yani bilginin nesnesini. Foucault'nun ilk eserleri esasen bir söylem içerisinde belli ifadelerin (yani söylenebilecek olanın) ortaya çıkmasına olanak tanıyan koşullarla ("eski adıyla *a priori*") ilgilenir (a. g. e., 86-92).⁶ Aynı zamanda söylemsel oluşumların sınırlarını belirlemeyi ve analiz etmeyi amaçlar. Bu oluşumlar tarih boyunca söylemde yeni formların ortaya çıkıp eskilerin yerine geçtiği kopuş ve kesintilerdirⁱⁱ. Foucault bu tip bir analize "arkeoloji" adını verirⁱⁱⁱ.

Arkeolojik metodun amacı "ifadeyi kendi darlığı ve tekliği içinde kavramaktır; bu da, varoluş koşullarını belirlemek, sınırlarını mümkün olduğu kadar isabetle tespit etmek, ilişki kurulabilecek diğer ifadelerle bağıntılarını kurmak ve içermediği diğer sözsel formları göstermektir"^{iv}. Foucault için bilgi bir şey (yani belli bir zihinsel konum) değil, daha ziyade belli bir söylem içindeki ifadelerin birbiriyle ilişkisidir. Daha spesifik olmak gerekirse söylenebilen ve düşünülebilen ile söylenemeyen ve düşünülemeyen arasındaki ilişkidir.

Foucault'nun erken dönem çalışmaları arkeolojik metodun belli bir söyleme uygulanmasıyla ilgilidir. Örneğin "Delilik ve Medeniyet"inde delilik söylemini tarihsel mekanlar ışığında inceler; islahatçı, hastane, tımarhane, vs.^v. Söylemsel bir oluşum ortaya çıkışı (örn., delilik veya delirme söylemi) yeni bir kurum (tımarhane), yeni bir bilgi (psikiyatri), ve yeni bir bilgi nesnesi (akıl hastası) şeklini ortaya çıkarmıştır. Bu kurum türlerinin ortaya çıkabilmesi için gerekli olan koşulları inceleyerek Foucault tarihte meydana gelmiş yeni bir söylemsel formu ortaya çıkarır.

Erken dönem eserleri belli söylemsel oluşumları ("arkeoloji" aracılığıyla) tasvir etmeyi amaçlar, ancak ortaya çıkmalarının neden ve nasıllarını izah etmez. "Hapishanenin Doğuşu" ile başlayarak Foucault dikkatini güç ilişkilerinin belli söylemsel oluşumlar içinde nasıl bilgi ürettiğine çevirmiştir (kullandığı yönteme "kalıtımbilim" ismini verir)^{vi}. Bu amaçla, söylemsel oluşumların ötesine geçerek güç tarafından oluşturulan ve ayakta tutulan diğer bilgi türlerini ele almaya başlamıştır; yani söylemdışı oluşumları ve öznelerin oluşumunu. Söylemdışı oluşumlar gücün belli formlar aracılığıyla (hapishane, tımarhane, hastane vb.) ortaya konduğu uygulamalardır. Özneler (mahkûmlar, deliler, hastalar vb.) da söylemdışı uygulamalara maruz kalarak oluşturulur.

Foucault'ya göre güç, "kapitalizm" gibi tek bir cibrî makam özelinde merkezileştirilemez. Toplumun yalnızca makro düzeyinde (ideolojiler, devletler vb.) değil, öznelerin mikro düzeyinde de (cezalandırıcı güç örneğinde görüldüğü üzere) mevcuttur^{vii}. Panoptikon'un görün-

⁶ Örneğin uçaklarla ilgili ifadeler Orta Çağ'da kullanılamazdı, çünkü söylem içinde böyle bir ifadenin üretimi, yayılımı ve anlamlılığı için gereken şartlar (yani uçağın kendisinin ortaya çıkışı) henüz sağlanmamıştı.

II. Foucault ve Film Teorisi

Foucault hakkında derli toplu genellemeler yapmak kolay da değildir, faydalı da. Fakat çalışmalarının ruhunu yansıtabilecek bir aforizma varsa o da Bacon'ın "*Ipsa scientia potestas est*", yani "bilgi güçtür" cümlesidir. Foucault'nun bakış açısı elbette ki Bacon'ın bilgiyi *yapma gücü* olarak gördüğü proto-Aydınlanma ilimciliğinden farklı, hatta taban tabana zıttır. İleride göreceğimiz gibi, Foucault için bilgi, bir yandan *söyleme gücü*, öte yandan ise *söylenme gücüdür*. Bu ayrım Foucault'nun aşkın bir "Bilgi" kavramını reddedip bilgi(ler) kavramının kendisini mümkün kılan, meydana getiren ve şekillendiren kompleks güç ilişkilerine odaklanan analizinin metafelsefi karakterini oluşturur.

Foucault için tüm ifadeler bir belli söylemin parçasıdır; söylem de tarihin belli bir döneminde belli bir konuya dair dile getirilmiş tüm ifadelerin toplamıdırⁱ. Söylem, söylenemeyecek olanın sınırlarını çizmeye yarar ve bir o kadar bilinebilecek olanı şekillendirir ve oluşturur; yani bilginin nesnesini. Foucault'nun ilk eserleri esasen bir söylem içerisinde belli ifadelerin (yani söylenebilecek olanın) ortaya çıkmasına olanak tanıyan koşullarla ("eski adıyla *a prioris*") ilgilenir (a. g. e., 86-92).⁶ Aynı zamanda söylemsel oluşumların sınırlarını belirlemeyi ve analiz etmeyi amaçlar. Bu oluşumlar tarih boyunca söylemde yeni formların ortaya çıkıp eskilerin yerine geçtiği kopuş ve kesintilerdirⁱⁱ. Foucault bu tip bir analize "arkeoloji" adını verirⁱⁱⁱ.

Arkeolojik metodun amacı "ifadeyi kendi darlığı ve teklifi içinde kavramaktır; bu da, varoluş koşullarını belirlemek, sınırlarını mümkün olduğu kadar isabetle tespit etmek, ilişki kurulabilecek diğer ifadelerle bağıntılarını kurmak ve içermediği diğer sözsözsel formları göstermektir"^{iv}. Foucault için bilgi bir şey (yani belli bir zihinsel konum) değil, daha ziyade belli bir söylem içindeki ifadelerin birbiriyle ilişkisidir. Daha spesifik olmak gerekirse söylenebilen ve düşünülebilen ile söylenemeyen ve düşünülemeyen arasındaki ilişkidir.

Foucault'nun erken dönem çalışmaları arkeolojik metodun belli bir söyleme uygulanmasıyla ilgilidir. Örneğin "Delilik ve Medeniyet"inde delilik söylemini tarihsel mekanlar ışığında inceler; ıslahevi, hastane, tımarhane, vs.^v. Söylemsel bir oluşum ortaya çıkışı (örn., delilik veya delirme söylemi) yeni bir kurum (tımarhane), yeni bir bilgi (psikiyatri), ve yeni bir bilgi nesnesi (akıl hastası) şeklini ortaya çıkarmıştır. Bu kurum türlerinin ortaya çıkabilmesi için gerekli olan koşulları inceleyerek Foucault tarihte meydana gelmiş yeni bir söylemsel formu ortaya çıkarır.

Erken dönem eserleri belli söylemsel oluşumları ("arkeoloji" aracılığıyla) tasvir etmeyi amaçlar, ancak ortaya çıkmalarının neden ve nasıllarını izah etmez. "Hapishanenin Doğuşu" ile başlayarak Foucault dikkatini güç ilişkilerinin belli söylemsel oluşumlar içinde nasıl bilgi ürettiğine çevirmiştir (kullandığı yöntem "kalıtımbilim" ismini verir)^{vi}. Bu amaçla, söylemsel oluşumların ötesine geçerek güç tarafından oluşturulan ve ayakta tutulan diğer bilgi türlerini ele almaya başlamıştır; yani söylemdışı oluşumları ve öznelerin oluşumunu. Söylemdışı oluşumlar gücün belli formlar aracılığıyla (hapishane, tımarhane, hastane vb.) ortaya konduğu uygulamalardır. Özneler (mahkûmlar, deliler, hastalar vb.) da söylemdışı uygulamalara maruz kalarak oluşturulur.

Foucault'ya göre güç, "kapitalizmin" gibi tek bir cebri makam özelinde merkezileştirilemez. Toplumun yalnızca makro düzeyinde (ideolojiler, devletler vb.) değil, öznelerin mikro düzeyinde de (cezalandırıcı güç örneğinde görüldüğü üzere) mevcuttur^{vii}. Panoptikon'un görün-

⁶ Örneğin uçaklarla ilgili ifadeler Orta Çağ'da kullanılamazdı, çünkü söylem içinde böyle bir ifadenin üretimi, yayılımı ve anlamlılığı için gereken şartlar (yani uçağın kendisinin ortaya çıkışı) henüz sağlanmamıştı.

mez denetimi dinamik, her yere hakim ve yaygın bir güç ortaya koyar^{viii}. Etkilediği şahısların arasındaki ilişkiler dahilinde işlev gösterir. Tek bedenler (anatomik-güç), ya da tüm toplum (biyo-güç) üzerine uygulanabilir^{ix}. Mutlak bir kuvvetten ziyade, farklı kuvvetler arasında bulunan ilişkidir; diğer eylem ve kuvvetlere veya öznelere uygulanan eylem ve kuvvetler bütünüdür^x. Etkileme ve etkilenme kapasitesidir ve baskıcı olduğu kadar verimli de olabilir.

Foucault gücün “yeni imkânlar sağladığını” söylediğinde kastettiği, gücün yeni söylemsel ve söylemdışı oluşumlar ve bunlar aracılığıyla yeni bilgi türleri meydana getirme kapasitesidir. Güç, karşılıklı bir etkilenim tipi olduğu için yalnızca bilgi üretmekle kalmaz, aynı zamanda bilgi tarafından üretilir. Mümkün ifadelerin sınırını çizen belli bir söylemsel oluşumu şekillendiren, güç ilişkileridir; ancak güç ilişkilerinin gözle görülür tezahürü (örneğin kurumlardaki uygulamaların düzeyi ve türü) de söylenebilir olan tarafından şekillendirilir.

Peki bu karşılıklı şekillendirme süreci nasıl işler? İlk örnekte gücün eylemi mümkün kıldığını ve karşılığında eylem tarafından mümkün kılındığını hatırlayalım. Bunun nedeni güç aracılığıyla gerçekleştirilen tüm eylemlerin diğer tüm eylemlerle (ve beraberinde diğer tüm güç tipleriyle) ilişkili olmasıdır. Fakat söylemek, konuşmak, dile getirmek, yazmak, veya herhangi bir şekilde iletişim kurmak eylemdir; belli bir söylem dâhilinde ifade üretme eylemidir. O halde özünde bilgi, belli bir söylemdeki diğer ifadelerle ilişkili olabilecek ifadeleri üretebilme gücüdür. Foucault için gerçek, bu gücün kullanıldığı mekanizmadır:

‘Gerçek’, ifadelerin üretilmesi, düzenlenmesi, dağıtılması, dolaşması ve işlev göstermesi için gereken prosedürlerin oluşturduğu bir sistem olarak görülmelidir [...] Her toplumun kendi bir gerçek anlayışı, genel bir gerçek politikası vardır; kabul edip gerçek olarak tanıdığı söylem türleri, ifadelerin doğru ve yanlış olduğuna karar verilmesini sağlayan mekanizma ve otoriteler, neyin doğru sayıldığını belirlemekle yükümlü bireylerin statüsü gibi^{xi}.

Daha önceki arkeolojik eserleri gibi “Hapishanenin Doğuşu”nda da Foucault disiplin ve cezalandırma kurumlarını çevreleyen söylemsel oluşumları inceler. Bu sefer farklı olarak analizini söylemdışı oluşumları (uygulamaları) ve daha önemlisi hem söylemsel hem de söylemdışı oluşumların meydana gelmesini sağlayan güç ilişkilerini kapsayacak şekilde genişletir. Bu nedenle Foucault, hapishane kurumu örneğinde gerçekleşen cezanın söylemdışı oluşumunu ele alır.

O halde, güç ilişkileri uygulama düzeyinde söylemdışı oluşumlar meydana getirir (örn. ceza). Bunlar da kurumlarda (örn. hapishane) tezahür eder. Dahası, bu uygulamalar yeni bilgi türlerini ortaya çıkarır (kriminoloji) ve bu yeni bilgi türleri de özne düzeyinde yeni bilgi nesnelere meydana getirir (suçlu tipi). Tüm bunlar Foucault’nun temel fikirlerinden birini ortaya koyar. Özneler güç ilişkileri tarafından üretilip şekillendirilirken söylemin nesnelere (inceleme, sorgulama, analiz, sınıflandırma vb.) ve uygulamalar (iş, eğitim, disiplin, tüketim vb.) haline gelirler. W.V. Quine’e kulak verirsek (ve söylediğini tam tersine çevirirsek) olmak, uygulamanın nesnesi ve teorinin öznesi olmaktır. Özneliğim, üzerime diğerleri ve dış dünya tarafından uygulanan güç ve benim karşılığında onlara uyguladığım güçle tükenmiştir.

Bu görüşün radikal sonuçlarından biri, öznelerin oldukları halleriyle, mesela Sarte’dan farklı olarak ontolojik temel öğeler olarak görülmemesidir. Bu Foucault için bireysel öznelerin var olmadığı anlamına gelmez. Yalnızca, özneliğin ontolojik temelini kurabilecek önceden var olan bir insan doğası veya özü olmadığını kasteder. Bedenin kendisi temeldir. Yeni bedenler özne halinde diğer bedenlere etki ederek ve aynı anda diğer bedenlerden etkilenecek oluşmaya devam ederler. Örneğin kapitalist güç kurum düzeyinde (örn. alışveriş merkezleri) uygulamalarla tezahür eder ve bedenler üzerine uygulanır. Beden ve güç arasındaki bu ilişki yeni özneler

lik biçimlerini meydana getirir; tüketicinininki (güçten etkilenen bedeninin sahibi), ya da (diğerlerinin bedenini güç aracılığıyla etkileyen) kültür endüstrisi gibi.

Foucault'nun perspektifinden baktığımızda sinema hem söylemsel hem de söylemdışı bir oluşumdur. Somut olarak ayrı ayrı filmler düzeyinde tezahür eden bir bilgi türü ve somut olarak film endüstrisi düzeyinde tezahür eden bir güç türüdür. Filmler ve film endüstrisi arasındaki karşılıklı ilişki farklı bir öznellik tipi üretir; seyirci, yahut izleyicinin öznelliğini. Foucault hem eleştirel teori hem de kültürel çalışmalara karşı çıkar ve filmlerle izleyici arasındaki ilişkinin ne bütünüyle pasif ne de bütünüyle aktif olduğunu savunur. Bir filme bir izleyici anlam yükleyebilir, ama izleyiciyi de izleyici yapan filmi izlemesidir. Dahası, bir filmi atfedilebilecek anlamlar ve ürettikleri onlara tekabül eden izleyicilik türleri durumun koşulları tarafından sınırlanmıştır; hem filmleri hem de izleyicileri üreten söylemsel ve söylemdışı oluşumların oluşturduğu kompleks ağla.

Bunların tümü şöyle özetlenebilir: (a) sinema bu haliyle ne biçimsel (söylemsel) ne de politik-ekonomik (söylemdışı) bileşenlerine indirgenemez; bu iki bileşen karşılıklı birbirini şekillendirir. (b) sinemanın anlamı sinematik nesnenin üretimine de tüketimine de indirgenemez; anlam izleyici-özneyi üretir ve onun tarafından üretilir. (c) belli film türleri, onlara atfedilen anlamlar ve onlara anlam atfeden belli izleyici tiplerinin hiçbirisi birbirine indirgenemez; her biri güç ilişkilerinin kompleks ağı tarafından üretilir. Bunlara bir de (d) ekleyebiliriz: Sinemayı olduğu haliyle meydana getiren güç ilişkileri kendi başlarına baskıcı veya özgürleştirici değildir. Sinemanın biri veya diğeri olduğunu söyleyebilmek sadece etkilediği ve etkilendiği politik ve sosyo-ekonomik ilişkilere bağlıdır.

Sinema tarihinden açıkça anlaşılabilceği üzere sinemayı kapitalizmden ayrı düşünmek imkânsızdır. Bir yandan, Batı kapitalizmi endüstriyel teknolojiyi, Pazar ekonomisini, üçlü sınıf sistemini icat etmiş ve bunların tümü sinemanın yükselişi için elverişli koşulları sağlamıştır. Öte yandan sinemanın yaygınlaşması kapitalizmin dönüşümüne modern bir araç olarak katkıda bulunmuştur (endüstriyel kapitalizmden çokuluslu tüketici kapitalizmine). Bu nedenle sinemanın "saf" bir sanat dalı veya "tarafsız" bir iletişim teknolojisi olarak doğup kendi amaçları uyarınca burjuva kültür tarafından hazmedildiğini iddia etmek yanlış olur. Daha doğrusu, kültür endüstrisinin yükselişi, sinema ve diğer modern sanat dallarının yükselişiyle eş zamanlı gerçekleşmiştir.

Birçok açıdan sinema edebiyata nazaran çok daha komplike bir araçtır. Çünkü çok daha fazla iletişim mekanizmasına bel bağlar (görsel, müzik vb.) Bu açıdan bakınca sinemayı özel bir yazılı metin örneği olarak görmek neredeyse imkânsız olur. Bu nedenle filmleri yorumlamak ve analiz etmek için (tamamen alakasız olmasa da) bambaşka stratejiler kullanmak gerekir. Derrida için yazılı metinsellik aynı anda hem dinamik hem de statiktir. Bir yandan, Derrida için sürekli bir belirsizlik ve oyun halindeki dil tarafından oluşturulur. Bu açıdan bakınca yazılı metinler dinamiktir, hareket halindedir. Öte yandan, statiklerdir. Edebi bir eser, "şeyliğin" sınırlarıyla kısıtlanmıştır. Ne mecranın kendisi ne de onu oluşturan kelimeler basit ya da mecazi anlamı dışında gerçek bir hareketi gerçekleştirme yeteneğini haizdir. Bu statik boyut, okuyucunun yazılı metinle film gibi diğer mecralarda olmayan eşsiz bir geçici ve epistemolojik ilişki kurmasını sağlar.

Filmler aynı zamanda yorumlanabilir. Seyirci kavramsal -dolayısıyla dilbilimsel- içeriği olan filmlere anlam(lar) yükleyebilir. Bu anlam(lar) da dile musallat olan ve onu özgürleştiren istikrarsızlık ve belirsizliğe tabidir. Eğer dil gerçekten de düşüncenin ufkuyorsa filmin görsel ve işitsel bileşenlerini daha doğrudan metinsel bileşenlerinden (sözlü diyaloglardan) ayırmak mümkün değildir. Tüm bu bileşenler, ayrı ayrı ve birlikte, daima ve hâlihazırda dil tarafından programlanmıştır.

Tekrarlıyorum, bu sinemanın bir şekilde yazılı metne indirgenebileceği anlamına gelmez. Her şeyden önce filmler, örtülü dilbilimsel içeriklerini aşan gerçek dinamikleriyle nitelendirilir. Her şey bir yana, mekan ve zamanda hareket eden görsel ve sesler içerirler ve seyircinin algısında hareket ve değişim yaratırlar. Filmlerin edebi eserlerin statikliğiyle benzerlikleri fiziksel süreçler sonucu üretilmiş ve fiziksel mecralar tarafından gösterilmiş olmalarından ibarettir. Ama elbette bir VHS kasetine, DVD'ye, film makarasına veya herhangi bir nesneye bakarak film izlenmez. Edebi eserler için bu doğru değildir, onlarda metin ve mecra arasında birebir özdeşlik vardır. Okumak için kişinin görüş kabiliyetine ve bilişsel kabiliyetlere (okur-yazarlıkla bağdaştırılan zihinsel melekeler) ihtiyacı vardır. Daha fazlasına gerek yoktur. Hâlbuki film *gösterilmelidir*. Her iki anlamıyla da üstelik; gerekli teknolojiyle ekrana yansıtılmalı, aynı zamanda normal algı dünyasına sokulmalıdır. Başka bir şekilde söylemek gerekirse filmin içeriği mecrasından farklı olarak yazılı bir metinde olduğu gibi o anda deneyimlenemez. Dolayısıyla gösterim, mecra ve içerik arasındaki üçüncü bileşendir. Bu sayede film sadece okunabilir olmaktan çıkıp izlenebilir ve duyulabilir olur.

Bunlar çok basit görünüyor olabilir, ancak büyük önem teşkil eder. Bir filmi yorumlarken belli görsel ve sesleri statik elemanlar olarak izole edip onlara odaklanamayız. Hatta bu elemanların arasındaki kavramsal ilişkilere eğilmek de yetmez. Örneğin, bir sahneden alınmış bir karenin başka bir kareyle ilişkisini inceleyerek filme anlam atfedilemez. (Okuma için bu geçerli değildir. Okurken bir sözcük veya cümle sadece diğer sözcük ve cümlelerle ilişkisine göre anlam ifade ediyor olabilir.) Bir filmi izlemek görsel, işitsel vb. birçok hareketin zaman ve mekan içinde duyularda uyandırdığı farklı etkilerin analizini gerektirir. Bir filmin anlam (lar)ını veren, hareketleri oluşturan ayrı görsel ve seslerden çok, bu hareketlerin birbiriyle olan ilişkisidir.

Seyirciyi etkileyen aynı anda karşısında bulunan görsellerden çok bu görsellerin arasındaki zamansal ve mekansal dinamik ilişkidir. Bir sahnenin içindeki hareketi özel bir şekilde sunan birkaç yan faktörle (ses, sinematografi vb.) desteklenmiş harekettir. Dahası bu hareket yorumlamayı zorlaştırır. Görsel ve seslerin içeriğini başlı başına anlamak güçleşir, çünkü (sadece kavramsal olarak değil) fiziksel olarak da dinamik, akıcı ve değişkendirler. Bu nedenle filmler Derrida'nın "mevcudiyetin metafiziği" dediği kavramı yazılı metinlerden çok daha doğrudan ve etkili bir biçimde çürütürler. Çünkü tam anlamıyla kendi *yapısökümlerini* canlandırır, gösterir ve sahnelerler. Yazılı metinler kavramlar arasındaki ilişkilerle ilgilenirken filmler ilişkiler arasındaki ilişkilere eğilir. (Friedberg'in "sanal hareketlilik" derken kastettiği biraz da budur). Toplamda, bir filmin anlamının yorumlanabilmek için oluşabilme koşullarından iki defa uzaklaştırıldığını söyleyebiliriz. Filmi bu denli komplike bir mecra olmasının nedenlerinden biri budur.

Ancak Foucault tartışmamızda açıkça belirttiğimiz üzere filmin yapısal ve görüngüsel yanları sinematik formları oluşturan güç ilişkilerinden bağımsız düşünülemez. Aynısı, tam tersi için de geçerlidir. Dahası, sözkonusu güç ilişkileri "baskıcı" olarak nitelendirilebilse bile bu yargının sinematik formu da kapsamı şart değildir (Marx genel olarak teknoloji hakkında benzer bir noktaya parmak basar; kapitalizm gibi baskıcı bir üretim modelinin endüstriyel teknolojinin yükselmesini sağlaması, endüstriyel teknolojinin illa ki bir baskı aracı olmasını gerektirmez.) Görünüşe göre söyleyebileceğimiz en iyi şey, sinematik formun benimsenmeye ve baskıcı amaçlara uygun kullanılmaya özellikle elverişli bir mecra olduğudur. Bu durumun nedenini hem eleştirel teori hem de kültürel çalışmalar teşhis edebilmiştir (sanal hareketliliği, kitleleri cezbedebilmesi vb.) Mesele şuna dönüşür: Sinema çağdaş dünyada benimsetiliyor ve kullanılıyor mu, evetse nasıl ve bu bize genel hatlarıyla sinema hakkında ne söylüyor?

III. Anarşist Bir Film Teorisine Doğru

“Anarşist Kültürel Çalışmalar Nedir?” başlıklı makalesinde Jesse Cohn anarşist kültürel çalışmaların (AKÇ) eleştirel teori ve tüketici-tarafı teorilerinden birçok yönden ayrıldığını savunur^I. Diğer şeylerin yanısıra, AKÇ'nin “popüler kültür politikalarını basit bir ‘şeyleştirme’ ve ‘direniş’ ikiliğine indirgemekten kaçınır”^{II}. Bir yandan, anarşistler oldum olası, hatta “kültürel kapital” teorisiyle Bourdieu ve benzerleri tarafından maskesi düşürülüp büyüğü bozulmadan önce bile “yüksek kültür” iddialarına karşı çıkmışlardır. Öte yandan daima “kapitalizm ve Devlet içinde -ne kadar anlık, ufak ve riskli de olsa- özgürlük alanları aradık ve bulduk”^{III}. Aynı zamanda anarşistler hiçbir zaman “kendi arzularımızın yansınmasını ticari kültürün aynasında görmekten” memnun olmamışlardır^{IV}. Demokrasi, özgürlük, devrim kültürünün halihazırda parçası değildir; aktif müdahaleyle gerçek olabilecek sayısız olasılıklardan bazılarıdır.

Cohn'un AKÇ'ye dair genel bakışını doğru kabul edersek -ki bence öyle- Foucault'nun yukarıda ana hatlarıyla ele aldığımız üçüncü yoluyla dikkate değer benzerliğini görebiliriz. Cohn anarşistlerin “durumumuzu tek, ortak bir gerçekliğin içinde yer alan varlıklar olarak gören eleştirel gerçekçiler ve birciler” olduklarını öne sürerken gücün aktif bir şekilde hem iç (öznel) hem de dış (öznelarası) varoluşu etkilediğini kabul eder. Aynı zamanda “bu gerçekliğin devamlı bir değişim ve dönüşüm süreci olduğunu, herhangi bir anda şimdinin somut mevcudiyetine sınırlanmış, yerleşmiş, ‘kazık çakmış’ yeni doğan veya potansiyel gerçekliklerin oluşturduğu bir sonsuzluk içerdiğini öne sürerek^V gücün (ve gerçekliğin) aşkın ve tek bir mevcudiyet olmadığını veya etkilediği şeylere öylesine sunulmadığını iddia eder. Tam tersi, güç çoğuldur ve potansiyeldir. Etkilediği her şeyin etrafında mevcuttur, çünkü karşılığında o da onlardan etkilenir. AKÇ ve Foucault'nun açısından baktığımızda kültür çift taraflı ve sembiyotiktir. Güç ilişkileri tarafından üretilir ve onları üretir. Bu çağdaş film teorisi için ne anlama geliyor?

Şu anda global film endüstrisi ve medyanın büyük bir kısmı altı tane çokuluslu holding tarafından yönetilmektedir: The News Corporation, The Walt Disney Company, Viacom, Time Warner, Sony Corporation of America, ve NBC Universal. 2005 itibarıyla Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gişe hasılatının %85'i bu şirketlere aittir. Geri kalan %15 büyük film stüdyolarından finansman ve dağıtım desteği almayan güya “bağımsız” stüdyolara aittir. Sinema ve kapitalizm arasındaki yakın ilişki hiç bu kadar gözle görülür olmamıştı.

Horkheimer ve Adorno'nun elli yıl kadar önce yazdığı üzere, “anaakım” Hollywood sinemasının en belirgin özelliği bir ürün ve ideolojik bir mekanizma olarak oynadığı çifte roldür. Bir yandan filmler belli arzuları tatmin ederken yeni arzular üretir. Öte yandan bu arzu-tatmin mekanizması kitleleri manipüle edip onların dikkatini dağıtarak kapitalizmin hegemonyasının devamını ve kuvvetlenmesini sağlar. Bu rolü hakkıyla yerine getirmek için “ana akım” filmlerin biçim ve içerik olarak belli geleneklere riayet etmesi gerekir. Örneğin biçim açısından basit bir olay örgüsü barındırmalı, doğrusal bir anlatı izlemeli ve kolay anlaşılabilir diyaloglar içermelidir. İçerik açısından ise toplumsal, ahlaki ve felsefi meselelere fazla derinlemesine eğilmekten ve genel kabul görmüş hassasiyetlere dokunmaktan kaçınmalıdır (bunların arasında en başta geleni, tüketici kapitalizminin bütünüyle adil olmasa bile, vazgeçilmez bir sosyo-ekonomik sistem olduğu fikridir). Bu gelenekler rastgele olmaktan çok uzaktır. En geniş ve çeşitli izleyici kitlesine ulaşmak ve filmin propaganda olarak etkinliğini maksimuma çıkarmak üzere kültür endüstrisi tarafından bilinçli bir şekilde seçilmekte ve uygulanmaktadır. “Avangart” veya “yeraltı sineması” ise sinemaya kültür endüstrisi tarafından dikte edilen geleneklere ve yapıya bilinçli bir şekilde karşı çıkmasıyla ayrılır. Bu amaçla şok edici sahneler, alışılmamış hikâye anlatımı veya aykırı politik, dini ve felsefi bakış açıları kullanır. Bu sayede filmi ürün ve ideolojik makine olan çifte rolünden “azat etmeye” çabalar (ya doğrudan, yani filmi radikal bir politika eleştirisi olarak kullanarak ya da dolaylı olarak, yani filmi ciddi bir sanat dalı olarak yeniden canlandırarak).

Tüm faydalarına rağmen bu analiz modern sinemanın inceliklerini aşırı basite indirgemektedir. En başta, özellikle Amerika dışı sinemada ana akım ve avangart sinemanın ayrımı net değildir. Model oluşturan birçok Avrupa “sanat filmi” kendi pazarlarında büyük üne ve gişe hasılatına kavuşmuştur, bu da ana akım ve avangart kategorilerinin kültürel ilişki içerisinde olduğunun göstergelerinden biridir. Neyin ana akım, neyin avangart sayılacağı da filmin estetik değeri veya meziyetiyle ilgili sorulardan ayrı düşünülemez. Çoğu insana göre avangart film sanatsal üstünlüğünden ötürü el üstünde tutulur fakat ana akım filmler kitleler için üretilmiş balonlardır. Peki, sinematik üstünlüğün standartlarını kim ve nasıl belirleyecek? Buna Dudley Andrews şöyle cevap veriyor,

[. . .] Kültür tek bir şey değil, farklı gruplar arasındaki yarışmadır. Bu yarışma, enstitüler diyebileceğimiz güç kümeleri tarafından düzenlenir. Bizim alanımızda bazı enstitüler mermer binalarıyla göz doldurur. NEH bunlardan biridir.⁷ Farklı bir şekilde olsa da Hollywood, ya da en azından Academy of Motion Picture Arts and Sciences⁸ da aynı şekilde. Standart film eleştirmenleri iletişim enstitüsünde bir alt grubu, film profesörleri de özellikle konferanslarda ve toplantılarda bir araya geldiklerinde başka bir grubu oluşturur^{VI}.

Burada Andrews’un söylediği daha önce temas ettiğimiz noktanın aynısı; yani film eleştirisinin de komplike güç ilişkilerinin bir ürünü olduğu. “Ana akım ve avangart” veya “sanat ve balon” gibi teorik karşıtlıklar, analiz edilmesi gereken daha derin sosyo-politik çekişmelerin tezahürleridir.

Eğer avangart sinema diye bir şey varsa artık Horkheimer ve Adorno’nun tahayyül ettiği şekilde işlev göstermiyor ki belki de hiç göstermedi. Onların da fark ettiği üzere geç kapitalizmin en fevkalade özelliklerinden biri muhalefeti hazmetme ve metalaştırma yeteneğidir. Friedberg, örneğin, aylaklığın sonradan kültür endüstrisi tarafından ele geçirilen saldırgan bir enstitü olduğunu söylemekte haklıdır. Savunucuları bu gerçeği genelde gözden kaçırsa da aynı şey avangart film için de geçerlidir. Niş pazarlama ve benzeri stratejilerle *postmodern* kültür, avangardın oluşturduğu tehdidi ortadan kaldırmakla kalmayıp bu tehdidi alınıp satılabilen bir ürüne dönüştürmüştür. Medya devleri bağımsız, yeraltı, avangart vs. sinemayı görmezden geleceklerine sahte “bağımsız” prodüksiyon şirketleri kurarak (Sony Pictures Classics, For Searchlight Pictures vb.) ve “sanat filmlerini” yeniden pazarlayarak (Criterion Collection örneğinde olduğu gibi) çok daha fazla para kazanmaktadır.

Tüm bunlar daha önce ele aldığımız bir konuya kadar uzanıyor; yani belli filmlerin veya sinema janrlarının sosyo-politik baskı aracı olup olmadıklarını anlamanın neredeyse imkânsızlık derecesinde güç olduğuna. Hele ana akım ve avangart gibi basit karşıtlıklar kullanıyorsak. Foucault ve elbette Derrida ile ilgili tartışmamızın ışığında bunun çok şaşırtıcı olmaması gerekir. Fakat aynı zamanda çağdaş film endüstrisinin hiç kuşkusuz global kapitalist kültür hegemonyasının önde gelen mekanizmalarından biri olduğunu düşünmek için de birçok sebebimiz var. Bunun nedenini anlamak için Gilles Deleuze’un ortaya attığı birkaç fikre göz atalım.

Friedberg’in hareketli aylak bakışıyla Deleuze’un “göçebe” adı verdiği, Devlet veya Kapital gibi modern baskı araçlarının dışında kalan toplumsal oluşumlar arasında açık bir paralellik vardır^{VII}. Göçebe gibi aylak da amaçsızca ve belli bir nihai istikameti olmadan bu araçların arasında dolaşır. Fakat onun hareketliliği el konmamış düzluğe aittir. Bu bölge bir düzen veya yapıyla kısıtlanmamıştır, serbest ve bağımsızdır. Bilerek ve isteyerek tatminden kaçınmaz, yalnızca kendi hareketini sürdürmek ister. Baskı araçları ise mekanı bölerek, rutinleştirerek,

⁷ National Endowment for Humanities [ç. n.]

⁸ Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi [ç. n.]

düzenleyerek veyahut hareketli arzuyu kısıtlayarak işlev gösterirler. Baskı araçları olmaları için göçebeyi sindirmeleri şarttır.

Kapitalizm, diğer baskı araçlarıyla ilişkisi ne olursa olsun, aylıklık arzularını metalaştırma ya da aynı sonuca varmak için aylıklık arzularını sindirecek, zaptedecek ve nihayetinde yutacak yapay arzular üretme amacı güder^{VIII}. Deleuze, çağdaş film endüstrisinin yakalama mekanizması ve ürün olarak çifte rolü konusunda Horkheimer ve Adorno'yla aynı fikirde olurdu. Kapitalist alışveriş dâhilinde bir nesne olmasının yanısıra tüketici-öznelere üretimini teşvik eden ideolojik bir mekanizma vazifesi görür. Bu özgürlüğe çift yönlü bir tehdittir. En azından Deleuze'ün özgürlük anlayışına: İlk olarak göçebe hareketliliği soyutlaştırır ve sanallaştırır, onu bölümlenmiş bölgelere hapseder ve baskıcı araçların hükmüne doğru güder. İkincisi, göçebenin serbest arzusunu toplumsal arzuyuyla değiştirir; yani arzuyu metalaştırır ve aylıklığı kapitalist üretim şekli olarak sindirir.

Foucault ve AKÇ gibi Deleuze için de en can alıcı fark, göçebe ve toplum arasındaki ilişkinin daima ve hâlihazırda karşılıklı olmasıdır. Oldukça veciz bir paragrafında Deleuze dünyada sadece arzunun kuvvetleri ve toplumsal kuvvetler olduğunu öne sürer^{IX}. Arzuyu yaratıcı bir kuvvet olarak (nesnesini baskılamak yerinde üretmesi nedeniyle) toplumsal kuvveti de “bent kuran, yönlendiren ve düzenleyen” bir kuvvet olarak görmeye meyilli olsa da söylemeye çalıştığı kendileri dışındaki şeylere etki eden iki ayrı tür kuvvet olduğu değildir^X. Tam aksine, belli “montajlar” halinde tezahür eden tek, bütün bir kuvvet vardır^{XI}. Bu montajların tümünde arzu ve bu arzuya boyun eğdirme ve onu yok etme amacı güden “bürokratik ve faşist parçalar” bulunur^{XII}. İki kuvvet de önceden var olan nesnelere etki etmez. Var olan her şey, kendisini meydana getiren özel montaja göre oluşur veya yok olur.

Çağdaş film endüstrisinin uluslararası sermaye ve ABD hükümeti gibi baskıcı araçların hizmetinde olduğu su götürmez bir gerçektir. Film prodüksiyonunun büyük bir kısmının çıkarları sürekli federal kurumlar tarafından tüketicinin otonomisi pahasına korunan bir avuç medya holdinginin elinde bulunması işin bu yüzünü gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda bu, tüketici alt kültürlerle verdiği kıymet böyle büyük güçler karşısında etkisiz kalan kültürel çalışmaların da naifliğinin devanını garantiler. Richard Hoggart'a göre:

Bu tarz çalışmalar genellikle bu grupların içinde yaşadıkları toplumun ortak yaşamına kapalı ve onunla başa çıkmaya teşebbüs etmeyi dahi reddeden komüniteler olduğu gerçeğini gözden geçirir, ya da yeterince önemsemez. Bu reddedişe idealist bir ideolojik alt yapı verilemez. Bu kati surette bir reddediştir ve bu reddediş ‘hegemonyaya’ yöneltilen üstü kapalı eleştiriler içeriyor olabilir. O halde bu eleştirilerin anlaşılması lazımdır. Fakat bu gruplar geri çekilmek haricinde bu konuda hiçbir şey yapmaz^{XIII}.

Deleuze/Foucault/AKÇ'nin kültürel çalışmalara yönelttiği, teoride sorunsal olan tüketici “tarafı” kavramına bel bağladığı eleştirisini bir kenara bıraksak bile böyle bir tarafın uygulama düzeyinde oldukça etkisiz kaldığını görebiliyoruz.

Hollywood sinemasının global yükselişinin politik coğrafyadaki daha geniş bir emperyalist hareketin bir parçası olduğu son derece aşikar. Bilerek ya da bilmeyerek Amerikan filmleri tamamen kapitalist değerleri yansıtır ve destekler; bunun sonucu olarak diğer ulus ve halkların politik, ekonomik ve kültürel bağımsızlıkları için büyük bir tehlike arz ederler. Kültürel çalışmalar eleştirmenlerinin “taraf” tabirini Amerikalı olmayan tüketiciler için kullanmaları büyük saflıktır. Bu tüketiciler kendilerine yabancı olan ürünlere doymuş, ama kendi ürünlerini üretme kabiliyetleri ellerinden alınmıştır. Aynı zamanda bunların hiçbiri rekabet halindeki film endüstrilerinin tanım olarak “özgürleştirici” olmasına yol açmaz. Global kapitalizm, baskıcı gücün ne tek ne de başlıca mecrasıdır. Bu gücün sayısız tezahüründen yalnızca biridir.

Görüntüye bakılırsa antikapitalist veya hegemonya karşıtı akımlar da kendi içlerinde baskıcı olabilirler; örneğin antiemperyalizm bayrağı altında terörü, kökten dinciliği ve kadının ezilmesini savunan milliyetçi sinemalar.

Burada daha önce üstünde durduğumuz fikirleri destekleyen bir noktayı belirtmekte fayda var: Ne Amerikan ne de benzeri film endüstrilerini baskıcı gücün yegâne kaynağı gibi bir role indirgemek doğrudur. Toplumsal bir oluşum veya montaj olarak sinema, karmaşık bir kuvvet zincirinin ürünüdür. Bu bakımdan daima potansiyel özgürleştirici ve potansiyel baskıcı bileşenleri vardır. Başka bir deyişle hakiki -yerleşiklikten kopan ve baskıcı devlet araçlarının kodlamalarından kaçabilen- göçebe sinema hem mümkün hem de bir bakıma kaçınılmazdır. Dahası bu tip bir sinema ne üreticinin ne de tüketicinin tarafında doğacak, ikisinin arasındaki karmaşık boşluklarda meydana gelecektir. Bu nedenle Cohn'un anarşist kültürel çalışmalarını (ve anarşist film teorisinin) ana hedeflerinden birinin kültürel uygulama ve ürünlerde saklı devrimci fikirlerin kestirimi olduğu görüşüne katılıyorum (burada "kestirim" sözcüğünü hâlihazırda mevcut gerçekliklerin basitçe "keşfedilmesinden" ziyade aktif ve yaratıcı bir şekilde olasılıkların farkına varmak anlamında kullandım)^{XIV}. Aynı zamanda yeni ve özellikle anarşist bir sinema -"özgürleştirilen sinema"- yaratılmasında anarşist film teorisine görev düş-tüğü kanısındayım.

Böyle bir sinema sanatçılar ve izleyiciler arasında bu ayrımları bulandırma niyetiyle birçok ittifakı mecbur kılacak. Sorumluluk ne yeraltı filmleri üreten elit bir avangardın, ne de ana akım filmleri sindirmek ve onlara "yanıt vermek" amacıyla toplantılar düzenleyip fanzinler basan alternatif tüketici "kültlerinin" olacak. Gördüğümüz üzere, baskı araçları bu tip yöntemleri kolayca kodlayabiliyor. Üretici ve tüketici arasındaki keskin ayrımları ortadan kaldırırsak filmler kendi izleyicileri tarafından ve onlar için finanse edilir, üretilir, dağıtılır ve gösterilir. Fakat bu zamanla ve kültür endüstrisi tarafından sindirilen bağımsız veya Kendin Yap etiğinin bir tekrarı değil. Anarşist sinema hem biçimi hem de içeriğiyle bilinçli olarak politik olacak. Mecrası ve mesajı açık ve net bir biçimde otorite karşıtı ve kesin surette *her* tür baskıcı güce karşı olacaktır.

Son olarak anarşist sinema dünyası sanatsal bütünlüğü -yenilikçi sinematografinin varsayılan değerini veya etkili anlatımı- daima ön planda tutacaktır. Başka bir deyişle sinemayı bir mecraya ve bir sanat dalı olarak bu kadar güçlü kılan yönleri korumaya ve genişletmeye çalışacaktır. Sinemanın bir ürün veya propaganda aracı mertebesine indirgenmesine karşı çıkmak, başlı başına politik potansiyeli yüksek bir direniştir. Sinemanın politik çatışma söyleminden nihai kurtuluşu, baskıcı sosyal oluşumların asla ve asla sindiremeyeceği ve metalaştıramayacağı bu alandaki tek gelişme olabilir.

Bu metinde film analizine "anarşist" bir yaklaşım getirmek için Foucault ve Deleuze'ün fikirlerinden yararlandım. Bu yaklaşım Frankfurt okulunun "tepeden-tabana" teorileriyle kültürel çalışmaların "tabandan-tepeye" teorileri arasında bir orta noktanın temelini oluşturuyor. Çağdaş film endüstrisinin açıkça gösterdiği gibi, sinemanın bir baskı aracı olarak kullanılabilmesi konusunda Horkheimer ve Adorno'ya katılsam da uzun uzadıya sinemanın doğası gereği baskıcı veya özgürleştirici olmadığını savundum. Dahası, sinema politikalarının tek başına kültür endüstrisinin modellerine de tüketici-öznelerin yorum ve cevaplarına da konumlandırılmayacağını gösterdim. Anarşist sinema analizi tam sinemanın kendisinin doğduğu yerde doğmalıdır: Birbirini besleyen üretim ve tüketim kuvvetlerinin kesişiminde.

Kaynakça

- Andrews, D. (2000) "The 'Three Ages' of Cinema Studies and the Age to Come." *PMLA* (115)3 (May): 341-51. — (1985) "Of Canons and Quietism: Dudley Andrews Responds to Jane Staiger's 'The Politics of Film Canons'." *Cinema Journal* (25)1 (Fall): 55-61. Arnheim, R. (1997) *Film Essays and Criticism* (B. Benthien., Trans.). Madison: University of Wisconsin Press. — (1989) *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press. Aronowitz, S. (1994) *Roll Over Beethoven*. Hanover, NH: Wesleyan University Press. Baudry, J. (1986) "The Apparatus." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (P. Rosen., Ed.). New York: Columbia University Press: 299-319. Bazin, A. (1996) *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*. (A. Piette., Trans.). New York: Routledge. — (1967) *What is Cinema?* (H. Gray., Trans.). Los Angeles: University of California Press. Bérubé, M. (1994) "Pop Goes the Academy: Cult Studs Fight the Power" *Public Access: Literary Theory and American Cultural Politics*. London: Verso. Brantlinger, P. (1990) *Crusoe's Footprints*. New York: Routledge. Brunette P., & D. Wills. (1989) *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Cavell, S. (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Cohn, J. (2009) "What is Anarchist Cultural Studies? Precursors, Problems and Prospects." *New Perspectives on Anarchism*. Ed. N. Jun & S Wahl. Lanham, MD: Lexington Books: 403-24. Deleuze, G. (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. (M. Joughin., Trans.). New York: Zone Books. Deleuze, G., & F. Guattari. (1977) *Anti — Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H.R. Lame., Trans.). New York: Viking Press. — (1986) *A Thousand Plateaus — Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi., Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. 160 Nathan Jun — (1986) *Kafka: Toward a Minor Literature* (D. Polan., Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Deleuze, G., & C. Parnet. (1987) *Dialogues* (H. Tomlinson & B. Haberjam., Trans.). New York: Columbia University Press. Derrida, J. (1981) *Positions* (A. Bass., Trans.). Chicago: University of Chicago Press, 1981. — (1978) *Writing and Difference* (A. Bass., Trans.). Chicago: University of Chicago Press. — (1976) *Of Grammatology* (G.C. Spivak., Trans.). Baltimore: Johns Hopkins Press. During, S., Ed. (1993) *The Cultural Studies Reader*. New York: Routledge. Eisenstein, S. (1969) *The Film Sense and The Film Form*. New York: Harcourt Brace. Fiske, J. (1993) *Power Plays, Power Works*. New York: Verso. Foucault, M. (2003) *The Essential Foucault* (P. Rabinow & N. Rose., Eds.). New York: The New Press. — (1995) *Discipline and Punish* (A. Sheridan., Trans.). New York: Vintage Books. — (1994) *The Order of Things*. New York: Vintage Books. — (1990) *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage Books. — (1972) *The Archaeology of Knowledge* (A. Sheridan., Trans.). New York: Pantheon. — (1965) *Madness and Civilization* (R. Howard., Trans.). New York: Pantheon. Frank, T. (2000) *One Market Under God*. New York: Anchor Books. Friedberg, A. (1997) "Cinema and the Postmodern Condition." *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (L. Williams., Ed.). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press: 59-86. Gans, H. (1985) "American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure." *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 10: 17-37. — (1974) *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books. Grossberg, L. (1992) *We Gotta Get Outta This Place*. New York: Routledge. *Toward an Anarchist Film Theory* 161 Heath, S. (1976) "Narrative Space." *Screen* (17)3: 68-112 Hoggart, R. (1995) *The Way We Live Now*. London: Chatto & Windus. Horkheimer M., & T. Adorno. (1993) "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." *The Dialectic of Enlightenment*. Trans. J. Cumming. New York: Continuum: 120-67. Jay, M. (1997) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Modern French Thought*. Berkeley: University of California Press. Kracauer, S. (1997) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Leavis, F.R. (1952) *Scrutiny: A Reprint, 20 volumes*. Cambridge: Cambridge University Press. Levine, L. (1988) *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Marcuse, H. (1964) *One — Dimensional Man*. Boston: Beacon Press. May, T. (1994) *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press. McRobbie, A. (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge. Metz, C. (1974) *Language and Cinema*. The Hague: Mouton. — (1973) "Current Problems of Film Theory" (D. Matias., Trans.). *Screen* 14:1-2: 40-88 Mitry, J. (1997) *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (C. King., Trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press. Mulhern, F. (1979) *The Moment of Scrutiny*. London: Verso. Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure in the Narrative Cinema." *Screen* (16)3: 6-18. Polan, D. (1985) "The Critique of Cinematic Reason: Stephen Heath and the Theoretical Study of Film," *boundary* (2)13,2/3 (Winter — Spring): 157-71. Staples, D. (1966-67) "The Auteur Theory Reexamined." *Cinema Journal* 6: 1-7.

Notlar:

I. Film Teorisi ve Politikası: Hümanizmden Kültürel Çalışmalara

- a. (Polan, 1985: 159)
- b. (karş: Cavell, 1981)
- c. (Polan, 1985: 159)
- d. (Bu özellikle filmleri yönetmenlerinin benzersiz fikirlerin, düşüncelerin ve duyguların ifadesi olarak ele alan *auteur* teorisi için doğrudur; Staples, 1966-67: 1-7.)
- e. (karş: Arnheim, 1997, 1989; Bazin, 1996, 1967; Eisenstein, 1969; Kra-cauer, 1997; Mitry, 1997).
- f. (Horkheimer&Adorno, 1993: 120-67)
- g. (a. g. e., 121)
- h. (a. g. e., 240-1)
- i. (a. g. e., 144)
- j. (1994: 26)
- k. (Andrew, 2000: 343; karş: Jay, 1993: 456-91)
- l. (a. g. e.)
- m. (1978: 289; 1976: 50)
- n. (a. g. e., 280)
- o. (Derrida, 1981: 119-20)
- p. (Derrida, 1976: 158)
- q. (karş: Brunette&Wills, 1989)
- r. (Brunette&Wills, 1989: 34)
- s. (Bérubé, 1994: 138; bkz: Gans, 1974, 1985: 17-37; Grossberg, 1992; Levine, 1988; Brantlinger, 1990; Aronowitz, 1993; During, 1993; Fiske, 1992; McRobbie, 1993)
- t. (Frank, 2000:282).
- u. (Grossberg, 1992: 64).
- v. (Friedberg, 1997: 59-86)
- w. (a. g. e., 67)
- x. (a. g. e., 69-72).

II. Foucault ve Film Teorisi

- i. (Foucault, 1994: 79, 158)
- ii. (Foucault, 1972: Kısım II, bölüm 2)
- iii. (Foucault, 1994: xxii)
- iv. (Foucault, 2003: 401)
- v. (1965)
- vi. (Foucault, 1995)
- vii. (a. g. e., 135-69)
- viii. (a. g. e., 195-228)
- ix. (Foucault. 1990: 140)
- x. (Foucault, 2003: 316-17)
- xi. (2003: 137)

III. Anarşist Bir Film Teorisine Doğru

- I. (Cohn, 2009: 403-24)
- II. (a. g. e., 412)
- III. (a. g. e., 413)
- IV. (a. g. e.)
- V. (a. g. e.)
- VI. (Andrews, 1985: 55)
- VII. (Deleuze & Guattari, 1987: 351-423)
- VIII. (a. g. e., 424-73)
- IX. (Deleuze & Guattari, [1972] 1977: 29)
- X. (a. g. e., 33)
- XI. (a. g. e.)
- XII. (Deleuze & Guattari, 1986: 60; De-leuze & Parnet, 1987: 33)
- XIII. (Hoggart, 1995: 186)
- XIV. (Cohn, 2009: 412)

