

Sinema ve siyaset ilişkisi üzerine düşünceler

Cemre Sava ve Oktay Orhun

Her film kadrajlardan**(1)** oluşur ve her kadraj bir şeyi seçerken bir diğerini/diğerlerini dışarıda bırakmayı mecbur kılar. Daha masabaşı üretim sürecinde başlayan bu “seçme” mecburiyeti sinemayı ister kurmaca (imgesel) olsun ister belgesel olsun, siyaset ile ilişkilendiren en önemli faktörlerin başında gelir; zira sinemasal gerçeklik; bu sınırların, aşılması ve/veya bozulması, ve yeniden üretilmesi ile sağlanır. Gerçekliğin bu parçalanması (resmin en son moleküler bileşenlerine, soyutlamalarına ulaşma yönündeki güçlü arzusuyla beraber) sanayinin onu mahkm etmeye çalıştığı anlatısal dramatik kaderi aşma yönünde**(2)**, sinemanın siyasetle beraber attığı bir adımdır.

En önce senarist ama ondan da fazla yönetmen (ya da belki bir author**(3)**), nyapım (pre-production) sürecinden teyapım (yapım sonrası, post-production) aşamasının sonuna kadar belli seçimler yaparak ilerler. Niye sunduklarından başlamakla birlikte, ne sundukları ve nasıl sundukları siyaseti hkmet etmeye indirgemeyen her yaklaşım için açık bir siyasal belirlenimdir: Lev Troçki'nin *Edebiyat ve Devrim* kitabında vurguladığı, klasik sanat, devrimci sanat ve barok sanat sınıflandırmasından yola çıkarak söyleyebilir ki; çağımızda her sanat eseri ya egemen olanı güçlendirir, ya alternatif olanı geliştirir ya da nostaljiyi canlı tutar.**(4)** nk her insan bir toplumsal üretim sürecinin etken ve edilgen bir parçasıdır. Üretim tarzı ve üretim ilişkileri arasındaki diyalektik bu süreçle birlikte insanı sosyal bir varlık olarak yeniden üretir. İşte bu, insanı durağan bir kavram olmanın ötesine taşır ve onu değişimlere tepki veren, onlara direnen yahut onları hızlandıran bir özneye dönüştürür.

İnsan, “maddi üretimle ilişkili olan belli gler ve toplumsal ilişkilerin birliği olarak”**(5)** retim biçiminin hem meknsal hem tarihsel taşıyıcısı olma niteliği ile

(ve bizzat üretici güçlerden biri olması sonucunda sahip olduğu devindirici gücü ile) belirlendiği ve belirlediği üstyapının - en somut ifade olarak siyasetin - çeşitli görünümüne karşılık gelir ve bunları sahiplenerek ya da yadsıyarak üretim sürecinin bir bileşeni olur. Bu yüzden sanat, *praxis* kavramı ile de birlikte düşünüldüğünde hem bu sürecin bir ürünüdür, hem de insanın etkin bir varlık olarak bu sürece katılımının belki en önemli örneğidir.

Öte yandan bu, bütün bir sanat tarihini ve dolayısıyla sinemayı, ihtiyacın tanımlanmasından, araçların belirlenmesine kadar en temelde bu değişkenle (siyaset ile) birlikte incelemeyi gerekli kılar. Sözelimi Georg Lukács, her insan davranışının ardında bir neden yattığı varsayımından hareketle, her sanatsal üretiminde bir *etik kaygısı* olduğuna inanır. Bu bağlamda görüngü ve özün, özne ve nesne, olay ve hukuk, deney ve kavram, içsel ve dışsal, biçim ve içerik, ontolojik temeline göre, toplumsal ve tarihsel çevresinden bağımsız ele alınamaz.(6)

İmdi, sinemayı var eden teknik gereklerden, ruhbilimsel gerekçelere kadar birçok unsur ele alındığında siyasi olanın daha da fazla önem kazandığı görülür. Sinematografin(7) buluşunu da içeren teknik gerekler üretim araçlarının belli bir gelişmişlik düzeyine tekabül etmektedir, öte yandan bu düzey ulus ile birlikte toplumun/toplumsalın, kitlesel olanın tanımlanmaya başladığı, bunların giderek önem kazandığı ve özne kılındığı bir dönemin altyapısını oluşturmuş ve sinema, kitlesel bir araç olma işlevini karşıladıkça güç kazanmıştır. Kitlesel bir araç olmanın aynı zamanda bu kitleyi şekillendirmek ve yönlendirmek anlamına gelebileceği anlaşıldığında ise sinema bir ideolojik araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sözelimi, Sovyetler Birliği'nde Troçki, sinemanın bu gücünü, kolektif bir eğitim aracı olması yönünden vurgular:

Kapitalist kentlerin gündelik hayatında sinema, güncel hayatın bütünleyici bir parçası, birahane, kilise veya öbür zorunlu kurumlar gibi hayatın kaçınılmaz bir unsuru olup çıktı. (...) Sinema bütün ihtiyaçları tamamıyla dolaysız, yani görüp seyretme yoluyla canlı ve şiirsel bir biçimde karşılamakta, seyredenlerden de hiçbir şey beklememektedir, hatta seyircilerin okuryazar olması bile gerekmiyor, onların bitip tükenmez izlem ve heyecanlarla dolup taşan sinemaya bu kadar

büyük bir tutkuyla bağlanmalarının nedeni budur. İşte bu durum sosyalist eğitim enerjimizi uygulamak için bize geniş bir alan sağlıyor. (...) Bana sahip çıkın diye bas bas bağırان bir silah propaganda için en üstün silahtır... (8)

Aynı şekilde Lenin de “sinema bütün sanatlar içinde en önemli olanıdır” demiştir.(9) Buna bağlı olarak, Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) 1919’da film endüstrisinin devletçe kamulaştırılmasından sonra, Lenin’in ve Troçki’nin teşviki ile kurulmuş ve tüm Sovyetlerde örgütlenmeye başlamıştır.(10) Sovyetler Birliği’nde ilk dönem yaratıcı (Politbüro tarafından sanatsal sitillere karışmama kararı alınmıştır), ikinci dönem (1928’de Stalin’in iktidarında toplanan Sovyet Sinema Kongresi’nden sonra bu karar iptal edilmiştir) ise bürokratik ve kaba bir biçimde yürütülen tüm sinema tartışmaları bu bağlam içinde incelenebilir.(11) Bu örneklerde net bir biçimde görülür ki, bizzat sinemanın doğuşu ve bir araç olarak şekillenmesi politik belirleyenin etkisindedir ve bir ara sonuç olarak denebilir ki, sinema “endüstri ve politik yetkeyle girift ilişkileri olan kitlesel bir sanat dalı olması nedeniyle, toplumsal belirleyicileri fazlasıyla iç alanına yansıtan bir sanattır.”(12)

Öte yandan, siyaset, sinemanın yalnızca işlevini değil; içeriğini ve biçimini (ve biçimini) de etkilemiştir. Sinema tarihinde yer etmiş farklı akımlar (Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga... ya da Vertov’un Sinegöz kuramı vb. gibi) bu etkiye göre konumlanmış; diğer yandan zamanla kültürel temsili içeriğin ötesine taşıyarak biçimde de somut kılan bölgesel sinema dilleri oluşmuştur (Avrupa, Amerikan, Uzakdoğu, İran sineması vb.). Sözgelimi, 1945 senesinde Roberto Rossellini’nin *Roma Açık Şehir* filmi ile başlayan İtalyan Yeni-Gerçekçiliği avangart bir tarz olarak, dönemin toplumsal-siyasal öncüllerine koşut olarak gelişir. “Savaş sonrası İtalya’sının en zengin ve karmaşık kültürel olgularından biri olan yeni-geçekçiliği, anti-faşist ittifak içinde yer almış bütün aktivist çevreler sahiplenir ve kendi ideolojileri çerçevesinde (o dönemde özellikle Komünist ve Katolik gruplar etkindir) tanımlamaya çalışır.”(13)

Tüm bu akımlar, bunlara içkin ya da bağımsız olarak gelişen farklı sinema dilleri - kimi bizzat politik sinema olarak nitelendirilsin, kimi nitelendirilmesin, kimi bilinçli bir süreç olsun, kimi olmasın - var olan politik atmosferden (eserin

geçmişle, bugünle ve yarınla kurduğu ilişkinin sonucunda) bağımsız okunamaz; sınıf, iktidar, toplum analizi, modernitenin özel ve kamusal ayırım pratiği, gelecek tasviri, kahraman veya anti-kahraman oluşturma kriterleri vb. senaristin ve yönetmenin bütünle kesiştiği noktada şekillenmeye başlar o bütünden ayrıştığı noktaya doğru evrilir ve kişiselleşir.

Bir başka açıdan bakarsak da, sinemanın siyaset ile ilişkisi onun konvansiyonel bir sanat olup olmadığına dair süren tüm bir tartışmayla da özetlenebilir. Öte yandan, Benjamin'in değımiyle, "o, modern aygıtlarca temsil edilen zamanın ve ritmin bütün görselleştirme biçimlerinin ifadesidir, öyle ki, çağdaş sanatın bütün sorunları, temel çözümünü sadece sinema alanında bulur."(14)

Buraya kadar siyasetin sinema üzerindeki etkisinden bahsetmiş olsak da ancak bunu tek taraflı bir ilişki olarak görmediğimizi de belirtmek isteriz. Sinemanın siyaset ile ilişkisi, onun siyasal olanı yeniden üretme, sorgulama ve kurabilme gücüyle de yakından ilgilidir. Ki siyasetin iktisat üzerinde belirleyici olduğunu şu çağda bu sinemanın önemini arttırmakta ve teknik gelişimin de olanakları ile birlikte ona kuvvetli bir bağımsızlaşma eğilimi vermektedir.

Öte yandan bu eğilim, sinema seyircisinin sürece dâhil olması ile de gelişmektedir. Çünkü bir film ne anlatırsa anlatsın, sinema seyircisi onu kendi algısında ve dolayısıyla siyasal konumlanışında yeniden üretme şansına sahiptir. Bu durumda, sinema ve siyaset ilişkisini kendine konu edinen bu kısa metin, özellikle sinema kuramı ve tarihi konusunda yaptığı araştırmalarla tanınan Mario Pezella'dan bir alıntıyla sonuçlandırılabilir. Pezella'nın değımiyle sinema, "edilgen özdeşleşmeyi ve kısmen seyircinin büyülü hayranlığını yaratıyorsa, 'eleştirel anlatımcı' sinema onun, bakışının önünden geçen görüntülerin akışını eleştirel biçimde derinleştirmeye ve geliştirmeye çalışacaktır."(15)

Dipnotlar:

1.) Çerçeve ve çerçevelemenin hem sinemada hem resim sanatındaki sınırları.

2.) Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

3.) 1950'lerde ortaya çıkar Auteur kuramı, yönetmenin filmin tümüne (senaryo, yönetim ve hatta çoğu zaman kurgu) kişisel yaratıcı vizyonunu aktarması anlamına gelir. Bu filmlerin birçoğunda yapımcı da filmin yönetmenidir.

4.) L. D. Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, çev. H. Portakal, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1989.

5.) Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 50.

6.) Aktaran: Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer kitapevi, İstanbul 2005, s. 6. Karşılaştır: Georg Lukács, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1987.

7.) Auguste Lumiere ve Louis Lumiere'in tasarladığı, 13 Şubat 1895'te Fransa için patentini aldıkları, görüntüleri kaydetmeye ve bir ekran üzerinde yansıtmaya yarayan aygıt.

8.) Lev Troçki, *Gündelik Hayatın Sorunları*, çev. Yılmaz Öner, Yazın Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 35-36.

9.) Aktaran: Sergei Eisenstein, *Sinema Sanatı* (der.), der. Jay Leyla, Payel Yayınları, İstanbul 1993, s. 23.

10.) Güven Şener ve Gürkan Tosun, "Devrim Sineması, Eisenstein ve VGIK", 25. Kare. S. 1, s. 86-87, İstanbul 1990.

11.) Başta, Sergei Eisenstein, Alexander Dovzhenko, Vsevolod Pudovkin, Sergei Yutkevich, Boris Barnet, Vasilyev Kardeşler, Lev Kuleshov, Mikhail Romm, Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg olmak üzere. (Ayrıntılı okuma için bak: Anderi Plakhov, *Sovyet Sineması*, çev. Yasemin Giritlioğlu, A. Suha alkivik, Cem Ofset, İstanbul 1989).

12.) Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer kitapevi, İstanbul 2005.

13.) Aslı Daldal, a.g.e., s. 46.

14.) Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

15.) Mario Pezzela, *Sinemada Estetik*, çev. Fisun Demir, Dost Kitapevi, Ankara 2006, s. 11.