

İhsan KOLUAÇIK\*<sup>ID</sup>

**ADORNO'NUN SİNEMA HAKKINDA DEĞİŞEN DÜŞÜNCELERİ: ALEXANDER KLUGE SİNEMASI VE ABSCHIED VON GESTERN/ANITA G. FİLMİ**

**ADORNO'S CHANGING IDEAS ABOUT CINEMA: ALEXANDER KLUGE CINEMA AND THE FILM YESTERDAY GIRL/ANITA G.**

**ÖZET**

Theodor W. Adorno'nun film çalışmalarına katkısı Kültür Endüstrisi bölümüyle sınırlı olarak değerlendirilir. Bu çerçevede Adorno'nun sinemaya yaklaşımı kitle kültürü, medya, sanat ve teknoloji üzerine genellikle muhafazakârlık, elitizm ya da kötümserlik temaları çerçevesinde şekillenmiştir. Ancak Adorno'nun sinema hakkındaki düşünceleri 1962 yılında Genç Alman sinemacıların Oberhausen Bildirisini yayınlaması ve auteur sinemanın eleştirel potansiyelinin ortaya çıkışı gibi etkenlerle değişim göstermiştir; filmin, içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullarda bile eleştirel potansiyele ulaşabileceği düşüncesi baskın olmaya başlamıştır. Frankfurt Okulu'nda bir dönem Adorno'nun öğrenciliğini/asistanlığını yapan ve Oberhausen Bildirisini kaleme alan Alexander Kluge'nin Adorno ile kurmuş olduğu ilişki yönetmenin bakış açısını şekillendirmiştir. Çalışmada Adorno'nun sinema hakkındaki değişen düşüncelerini Kluge'nin *Abschied von Gestern - (Anita G.)* (1966) filminden yola çıkarak betimsel analiz yöntemiyle ortaya koymak amaçlanmaktadır. Makalede önceki çalışmalarına göre Adorno'nun sinema hakkındaki düşüncelerinde büyük oranda değişimlerin olduğu saptanmıştır. *Abschied von Gestern - (Anita G.)* filmi, Adorno'nun sinemayı sadece kültür endüstrisinin bir parçası olarak görmediğinin somut yansıması olarak görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Theodor Adorno, Kültür Endüstrisi, Alexander Kluge, Anita G.

**ABSTRACT**

Theodor W. Adorno's contribution to film studies is widely regarded as being confined to the section on Culture Industry. Within this paradigm, Adorno's approach to cinema has been predominantly influenced by themes of conservatism, elitism and pessimism concerning mass culture, media, art and technology. However, Adorno's thinking on cinema underwent a shift in the context of the Oberhausen Declaration by Young German Filmmakers in 1962 and the emergence of the critical potential of auteur cinema. The notion that film can attain its critical potential even within the prevailing social and economic conditions gained widespread acceptance. The director's perspective was significantly influenced by his relationship with Alexander Kluge, who was Adorno's student and assistant at the Frankfurt School for a period, and who was instrumental in the formulation of the Oberhausen Declaration. This study aims to elucidate Adorno's evolving cinematic perspectives through a descriptive analysis of Kluge's film *Abschied von Gestern - (Anita G.)* (1966). The study finds that Adorno's perspective on cinema underwent a substantial shift in his thinking, a departure from his earlier works. The film *Abschied von Gestern - (Anita G.)* is regarded as a concrete reflection of Adorno's shift in perception regarding cinema's role in the culture industry.

**Keywords:** Theodor Adorno, Culture Industry, Alexander Kluge, Anita G.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Tekirdağ/Türkiye. E-Posta: [ihsankoluacik@gmail.com](mailto:ihsankoluacik@gmail.com) / Asst. Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Department of Radio Television and Cinema, Tekirdağ/Türkiye. E-Mail: [ihsankoluacik@gmail.com](mailto:ihsankoluacik@gmail.com)

## Giriş

Frankfurt Okulu teorisyenlerinden iki düşünürün sinema üzerine yazıları geniş hacimli bir literatür oluşturmuştur. Düşünürlerin sinemaya dair yaklaşımları çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar hala devam etmektedir. Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno'nun çalışmaları Frankfurt Okulu'nun sinema üzerine temel metinleri olarak değerlendirilebilir. Ancak iki düşünür de sinemaya farklı noktalardan bakmaktadırlar. Benjamin'in film konusundaki iyimserliği, Adorno'nun sinemaya dair kötümser bakışıyla karşılaştırılır. Benjamin'in sinemaya yaklaşımı yaşamının sonuna kadar değişmemiş olsa da Adorno'nun sinema hakkındaki düşüncelerinde değişimler olmuştur. Andreas Huyssen'e (1975, s. 6-7) göre Adorno'nun kültür endüstrisi analizi, Batı Almanya'da önce büyük beğeni toplayıp 1968'den sonra şiddetle reddedilmiştir. İlerleyen dönemlerde Adorno'nun sinema konusundaki düşüncelerine dair akademisyen ve yazarların bakış açılarında da değişimlerin olduğunu belirtmek gerekir. Bu nedenle Adorno'nun kültür endüstrisine yönelik eleştirisi, kültür endüstrisini ciddi sanatın bir parçası haline getirerek çelişkiyi uzlaştırma ve böylece sınıf karşıtlıklarını gizleme çabasına dayanır. Adorno sinemayı ilk dönemlerinden itibaren bir proleter eğlencesi olduğu için eleştirmemiştir.

Adorno'nun sinemaya dair düşüncelerini tam anlamıyla kavrayabilmek için yazılarını üç bölümde incelemek gerekir. Bu bölümler, tarihsel anlamda Adorno'nun müzik üzerine ilk yazılarıyla başlar, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin ardından, *Kültür Endüstrisi Yeniden Düşünüldü* (1963) ve *Film Üzerine Saydamlıklar (Transparencies on Film -1966)* gibi geç dönem denemelerine kadar devam eder. Bu çalışmalar, film ve teknolojik olarak üretilmiş medya ile olan ilişkisinin tarihselleştirilmesini içerir ve bitmemiş *Estetik Teorisi* (1970) ile sonuçlanır. Bu noktada ilk dönem eserleri, çoğunlukla 1925'ten itibaren yayınladığı ve 1929'da yayın kuruluna katıldığı Viyana'daki *Musikblätter des Anbruch* dergisi için kaleme aldığı, Avrupa opereti, popüler müzik ve film müzikleri için yazdığı müzik ağırlıklı yazılardır. İkinci dönem ise Adorno'nun 1936 yılında yazdığı *Caz Üzerine*'den başlar ve 1949 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden Almanya'ya dönüşüne kadar sürer. Bu evre onun; film ve radyo ile yoğun teorik, ampirik ve politik ilişkisini içerir. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden *Minima Moralia* adlı çalışmasına kadar (1944-47) kültür endüstrisi eleştirisini detaylandırmıştır. Adorno'nun filmi hem estetik hem de yaratıcı açıdan ele almasını sağlayan ve daha yaygın olarak bilinen bir diğer proje ise 1944 yılında besteci Hanns Eisler ile birlikte yazdığı *Composing for the Films*'dir. Adorno, kitapta eleştirel düşüncenin etkisiyle Hollywood sinemasının film müziği uygulamalarının eleştirel analizini yapar. Üçüncü dönemi ise film estetiği meselesine dair en kapsamlı açıklamasını yaptığı *Transparencies on Film* (1966) adlı denemesidir. Deneme, Oberhausen Bildiri'sinin (1962) ardından ortaya çıkan Genç Alman Sineması ile dayanışma içinde yazılmıştır. Deneme aynı zamanda Adorno'nun bu grubun sözcüsü, yazar-sinemacı Alexander Kluge ile olan dostluğunun da bir kanıtıdır. Kluge (Uluslararası Yeni Dalga sinemasını göz önünde bulundurarak), Adorno'nun sinema ve film müziği üzerine çalışmalarını birlikte sürdürmeyi umduğu kişi olarak bilinir, (Hansen, 1981-1982, s. 193-194).

Genel olarak Adorno'nun eserleri arasında modern dünyaya ve onun kültürel aparatları olarak görülen şeylere yönelik eleştirileri içeren *Aydınlanmanın Diyalektiği* ön plana çıkarılmıştır. Horkheimer ile birlikte kaleme aldıkları *Kültür Endüstrisi* bölümü, Adorno'nun sinemaya bakışının odak noktası olarak değerlendirilir. Kültür Endüstrisi kavramı aslında bir oksimorondur. Kültür ve endüstri kavramlarının bir araya gelebileceği düşüncesi tamamen birbirine zıt iki terimin

birleşmesi anlamına gelir. Zıt anlamsal dünyaları birleştirerek, artık görülmeyen şeyi, yani modern kapitalist toplumdaki kültürün bozulmasını “göstermek” amaçlanmaktadır. Böylelikle kültür artık olamayacağı şey haline dönüştürülmüştür (Voiron, 2011, s. II-III).

Kültür Endüstrisi bölümünde Adorno sinemayı, kültür endüstrisinin bir dışlisi olarak görür ve sinemaya dair olumsuz bakışını sürdürür. Sinemaya yaklaşımında eleştirilenler tarafından elitist bir tavra sahip olmakla eleştirilir. Adorno'nun besteci Hanns Eisler ile birlikte 1947 yılında kaleme aldığı ancak Eisler'in adıyla yayımlanan *Composing for the Films*'in ilk basımında sinema müzik ilişkisinden yola çıkarak eleştirilerini sürdürmüştür. Sonrasında denemelerini bir araya getirerek yayımladığı *Minima Moralia*'da Adorno eleştirilerine devam eder. Bu metinlerde sinemanın izleyiciler üzerindeki pasifleştirici etkisinin altını çizer. Sinema, kültür endüstrisi haline gelerek insanları boyunduruk altında tutarak onları üretici olmak yerine tüketici konumuna indirgemıştır. Jeffries bu durumu, “Marksizm'in yaratıcılıkları üzerinden hayat bulan insanlar düşünden kopup, hepsi aynı şeye bakıp gülen ahmak sinema seyirciliğine kayıyorlardı” (Jeffries, 2018, s. 94) şeklinde yorumlamıştır.

Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde sinemanın sanatsal işleve sahip olmaktan öte izleyicileri bir ideolojik amaca tabii kılmaya yarayan sistemin parçasına dönüştürdüğünü, bu sistemin içinde izleyici ya da dinleyicinin bir tüketici olarak konumlandırılarak sistemi yeniden ürettiğini belirtirler. Tekelci kapitalizmin kültürel paradigması içinde ayrımlar kurmaya yönelik herhangi bir çaba asimilasyonla sonuçlanmaya mahkumdur ve böylece sistemin bütünüyle meşruiyetini pekiştirmesi söz konusu olacaktır (Hansen, 2012, s. 207). Bu sistem içinde alternatif bir film üretme fikri düşünülemez. Adorno, kendisinin ve Horkheimer'in kültür endüstrisi eleştirisini hala savunmakla birlikte Oberhausen Bildirisi'nden sonra ortaya çıkan Genç Alman sinemasını özerk bir Batı Alman sinemasının ortaya çıkışı olarak algılamıştır (Hansen, 1981-1982, s. 187). Özellikle kültür endüstrisi olarak ifade edilen ileri kapitalist sistemdeki kitle kültürünün esiri haline gelmiş toplulukların pasifize edilmesi noktasında sinemanın işlevi daima olumsuz biçimde ifade edilmiştir. Sinema, izleyiciye dayattığı alımlama biçimi ve izleyicinin daha sonra yaratıcı güçlerini kaybetmesi nedeniyle eleştirilir. Adorno sinemanın işlevinden bahsederken kitle kültürü ve sanat ayrımının yanı sıra ideoloji kavramına da göndermelerde bulunmuştur. Adorno için sinema, estetiği tek bir ideolojik amaca tabi kılan sistemin izleyiciyi/dinleyiciyi bir tüketici olarak yeniden ürettiği ileri kapitalist sistemin örnek bir koludur (Adorno, 2011).

Adorno, Almanya'da ve Amerika'da sürgünde olduğu yıllarda, Hollywood yapımlarını ya da daha genel ifadeyle Amerikan sinemasını, kültür tekellerinin propagandasını yapmakla suçlamıştır dolayısıyla kitle iletişim aracı olarak da görülen sinema da bunun bir parçasıdır. Bu anlamıyla sinema, aynı zamanda eğlence endüstrisinin bir koludur ve sanatsal bir öz taşımamaktadır. Adorno'nun sanata karşı bakışında mutlak bir karşı duruş ya da modernist bir öz olmak zorundadır. Sanatsal anlamda dışavurumculuğun etkileyici gücünü örnek vererek övmüş ve sonrasında o denli bir avangart akımın ortaya çıkamadığının altını çizmiştir. Adorno, radikal sanat eserlerinin peşindedir, bu kapsamda “geleneği ve gelenekçiliği” reddeder (Adorno, 2006, s. 75). Adorno'ya göre modernist sanat özerktir ve içinde bulunulan dünyanın yıkıcılığını ve gerçekliğini gözler önüne sermelidir. Bunu yapabilmesi için de eleştirel ve radikal bir öze sahip olma zorunluluğu vardır.

Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi "eğlence"nin gerçekte ne kadar eğlenceli olduğuna dair bir şüpheye dayanmaktadır. Eğlence geç kapitalist/liberal çağda çalışma koşullarının uzatılması olarak ifade edilebilir. Makineleşmiş emek sürecinden kaçma arzusu, bu sürecin kısıtlamalarından kurtulmak isteyenler için bir arayıştır. Ancak makineleşme, eğlence metalarının üretimini temelden şekillendirerek boş zamanı olan bireyler üzerinde derin bir etki yaratmaktadır. Sonuç olarak, bu bireyler genellikle boş zamanlarındaki deneyimlerinin emek süreçlerinin kopyası olduğunu ve çok az gerçek soluklanma ya da tatmin sunduğunu fark etmektedir (Adorno, 2011, s. 68). Kültür endüstrisinin adanmış olduğu zevklerin içi boşaltılmıştır; önemli bir tatminden yoksundur. Bu görüşün en önemli aşaması, bunların düşüncesiz zevkler olduğu yargısıdır. Adorno, kültür endüstrisinin olanaklılığının en önemli koşullarından birisi olarak, düşüncesiz tüketim ile düşünme arasındaki katı sınırın dikkatli bir şekilde denetlenmesi olduğunu savunur (Wilson, 2007, s. 43). Popüler müzik, televizyon ve diğer seri üretim kültür biçimleri üzerine yazılarında eğlenceyi konserveye benzetir; kahkaha, uygunluk, standartlaşma ve statükoyu pekiştiren önceden sindirilmiş materyallerle ilişkilendirir (Forrest, 2015, s. 97). Adorno, eğlence endüstrisi tarafından teşvik edilen bu üretken olmayan, katılımcı olmayan eğlenme biçiminin, işçileri bitkin, sıkılmış ve tatmin olmamış hissettiren yabancılaşmış, makineleşmiş emek biçimlerinin bir 'korelasyonu' olduğunu iddia eder. Adorno'ya göre, kitlesel eğlencenin standartlaşmış biçimleri (popüler müzik ve televizyon gibi) gerçek bir çaba ya da konsantrasyon gerektirmediğinden, işçiye "aynı anda hem can sıkıntısından hem de çabadan kurtulma" (Adorno, 2002b, s. 458) olanağı sağlar. İşçiler, "yenilik ararlar, ancak fiili çalışmayla bağlantılı gerginlik ve can sıkıntısı, gerçekten yeni bir deneyim için tek şansı sunan boş zamanlarında efor sarf etmekten kaçınmalarına yol açar" (Adorno, 2002b, s. 458). Adorno'ya göre kültür endüstrisi sayesinde ileri kapitalist dünyada sanat ile eğlence yinelemelere dayalı olarak kültür endüstrisinin bütünlüğüne tabi kılınmıştır. Kültür endüstrisi bir eğlence işletmesi olarak tüketicileri etkileme gücüne sahiptir. Adorno eğlencenin, ileri kapitalist çağdaki rolünü açıklarken kültürle eğlencenin kaynaşmasının sadece kültürün alçaltılmasıyla değil aynı zamanda eğlencenin entelektüelleştirilmesiyle olabileceğini belirtir. Eğlence artık bir sinema filmine ya da radyo kaydına indirgenmiştir; dolayısıyla saf bir eğlenceden bahsetmenin imkansızlığını, "Bütünüyle saf bir eğlence, yani insanın kendini rahatça tüm çağrışımlara ve mutlu bir anlamsızlığa bırakmasını hedefleyen eğlence, günümüzde geçerli olan eğlence anlayışı tarafından kesintiye uğratılır: eğlenceyi bozan şey, endüstrinin kendi ürünlerine katmakta direttiği tutarlı anlam diye gösterilen unsurlardır" (Adorno, 2011, s. 76) şeklinde ifade eder. Adorno'nun ifadeleri, kültür ve aynı zamanda eğlence endüstrisinin bir parçası olarak geleneksel ticari filmlerin tipik bir özelliğidir, ancak sanatsal niyetlerle üretilen filmlerde de görülebilir.

Türkçe yayınlanan akademik çalışmalarda Adorno'nun sinema üzerine düşüncelerindeki değişime dair herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bununla birlikte Alexander Kluge ile ilgili Türkçe akademik çalışma mevcut değildir. Bu çalışma Adorno'nun sinema üzerine değişen düşüncesini ele aldığı örnekleme birlikte açıklamayı amaçlamaktadır. Yanı sıra Alexander Kluge'nin sinemasına dair bir giriş niteliği de taşımaktadır.

### **Adorno, Genç/Yeni Alman Sineması ve Alexander Kluge**

Altmışlı yıllarda Adorno'nun sinema üzerine gözlemleri, Godard'la ve Yeni Alman Sineması'yla birlikte Mauricio Kagel'in deneysel bir filmi keşfetmesinin sonucu olarak büyük bir değişim geçirir. İlk olarak Kasım 1966'da yayınlanan *Transparencies on Film* adlı çalışması, Adorno'nun Kültür Endüstrisi teorisinin bazı temel argümanlarına dair güçlü bir sorgulamayı

gerektirir. Dahası, Adorno'nun film ve kitle kültürü üzerine çoğunlukla sürgün döneminden kalma yazılarının bütününe karşı bir okumayı teşvik edici bir yapısı vardır (Hansen, 1981-1982, s. 186). Zira ilk defa 1966'da yayımlanan denemesinde Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve *Composing for the Film* adlı eserlerinde sinema üzerine yıllar önce yaptığı değerlendirmelerin birçoğunu gözden geçirir. Bu geç dönem eleştirel revizyon çerçevesinde Adorno, sadece avangart sinemaya yeni bir yaklaşımın önemini kavramakla kalmaz, aynı zamanda eleştirel olmayan bir şekilde film endüstrisinin taleplerine boyun eğmeyen “özgürleşmiş bir sinema” olasılığını öne sürer. Buna rağmen, kültür endüstrisine karşı koymaya ya da onu göreceleştirmeye hizmet eden üç geleneksel argüman hattından hiçbirini seçmez. Sinemanın diğer genel özelliklerini teorileştirmekle ilgilenmez. ‘Auteur’ politikasını endüstriye sanatsal bir alternatif olarak gösterme konusunda özellikle ilgisizdir, çünkü tam tersine bu, endüstrinin en karakteristik, etkili ve tahrif edici boyutudur. O dönemde Octavio Getino ve Fernando Solanas tarafından savunulan ‘Üçüncü Sinema’ gibi bir gerilla sinemasını da istemez. Adorno, eleştirel tarih anlayışıyla bir pratiğe dönüştürmeye yönelik herhangi bir girişimden daha fazla ilgilenmeyecektir. Onun ilgilendiği şey basitçe sinemanın belirli biçimsel gelişmeleridir; bunlar sinemanın teknik olanaklarının bir sonucu olarak verili değildir, gerçek filmlerde bile gösterilmezler. Daha ziyade, bir düşünce çabasıyla fark edilebilecek potansiyeller olarak var olurlar. Ancak *Estetik Teori* adlı çalışmasında sinema üzerine bir tartışma yoktur ve hiçbir yönetmene atıfta bulunmamıştır (Brenez, 2007, s. 76). *Estetik Teori*, Adorno'nun tamamlanamamış bir projesi olarak tarihteki yerini almıştır.

Adorno, *Transparencies on Film* adlı makalesinde Genç Alman sinemacıların 1962 yılında yayınladıkları bildiriyle birlikte Alman sinemasının neredeyse altmış yıllık üretimine saldırmasını önemser. Altmış yıllık üretim, Genç Alman sinemacılar için “babamızın sineması” olarak adlandırılır ve buna tepki/isyan olarak ortaya çıkan sinemayı da Adorno “çocukların sineması” olarak nitelendirir. Ancak çocuklar babalarını kopyalamamakta, yeni bir sinema dili ortaya koymakta ve bunda da başarılı olmaktadır. Adorno, *Müzik Üzerine* yazmış olduğu makalelerinde sanatın görevini ifade derken artık “herkes için ortak olarak önceden var olan bir gerçekliği temsil etmek değil, daha ziyade kendi yalıtılmışlığı içinde, gerçekliğin güven içinde var olmak için örtmek istediği çatlakları açığa çıkarmaktır ve bunu yaparken de gerçekliği püskürtmektir” (Adorno, 2002a, s. 131) der. Adorno, “burjuva gerçekçi sanatı” noktasındaki eleştirel bakışını sinema bağlamında da sürdürür. Adorno'ya göre Amerikan sinemasının gerçekçiliği klişeleşmiştir ve burjuva sanatının yozlaşmış taklitleri olarak görülür (Boucher, 2013, s. 52). Genç Alman sinemacılar da Adorno'nun yukarıdaki ifadelerine benzer biçimde sinemanın sanatsal işlevini ön plana çıkarırlar. Yönetmenler (sanatçılar), burjuva sanatından kopuşu ve teknik yeniden üretimi ortaya koymakla kalmazlar aynı zamanda filmin biçimini belirleyecek bir öz dönüşüm de başlatarak Almanya'nın tarihiyle yüzleşmeyi sağlarlar (Schlöpman, 2012, s. 86). Her yönetmen, avangart denilebilecek bir üslupla, profesyonel olmayan bir tarzda kendisine ait bir sinema dili geliştirir ve kendileri de dahil yaşama, topluma, sisteme eleştirel bir bakış sunar. Ana akım sinema ya da medya tarafından üretilen kurgulanmış gerçekliklerin katı biçiminin beslediği belli bir edilgenlik; gerçekliğin aslında ne ölçüde farklı olabileceğini kavrama kapasitesini engelleyen bir katılık vardır (Forrest, 2015, s. 8). Adornocu bağlamda sinema, meta toplumunun suç ortağı olarak görülebilecek bir eleştiriyi gerçeğe yaklaşılarak sağlayabilir ancak modernist bir estetikle bundan uzaklaşarak sanatsal özünü ortaya çıkarma potansiyeline sahip olabilir. Adorno'ya göre sanat eseri mekanik olarak yeniden üretilindiğinde özgünlüğünü, özerkliğini ve dolayısıyla gücünü yitirir. O halde Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisinin kalbi, ‘özerk olmayan’ sanat eserinin değişen

işlevine dayanır: “Olumsuzlamaktan ziyade olumlar, genel ile tikeli yanlış bir şekilde uzlaştırır ve sonuç olarak kitle izleyicisini statükoyla anlaşma noktasında kurgular” (Waldman, 1977, s. 43). Bu özellikler özerk olmayan sinema için de geçerlidir. Ana akım sinema ya da Hollywood filmleri izleyicisini kültür endüstrisinin potası altında eritir ve onların statükoya uyum sağlamasını kolaylaştırır. Dolayısıyla kültür endüstrisinin bir parçası olan sinema, kör ya da aydınlatılmamış otoriter yapıyı yeniden üretmeye yarar. Artık sinema kendisini sanatmış gibi gösterme zorunluluğuna sahip değildir. Adorno radyoyu da sinemaya benzetir, ona göre her ikisi de “herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zirvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak” (Adorno, 2011, s148) kullanırlar.

### **Kluge ve Adorno İlişkisi Bağlamında Kluge Sineması**

Kluge'nin sinema dünyasına adım atışı öykülerinde anlattıklarına benzer şekilde gerçekleşir. Başlangıçta edebi metinlere ilgisi daha fazla olan ve sinemacı olmak istemeyen Kluge, Eleştirel Teori olarak da bilinen Frankfurt Okulu'nun son kuşağının önemli temsilcileri arasındadır. Bununla birlikte Frankfurt Okulu'nun kurucuları arasında yer alan Theodor Adorno'nun da asistanlığını yapmıştır. Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde doktora çalışmasını sürdürürken Adorno'ya da asistanlık yapan Kluge, düşünsel anlamda köklerini Horkheimer ve Adorno'nun klasik Marksizm'in romantik bir okuması olarak nitelediği Eleştirel Teori'ye dayandırmıştır (Elsaesser, 1989, s. 49). Ancak Adorno'nun Proust'tan sonra edebi eser üretmenin güçlüğüne dair sözleri onun yeni bir arayış içine girmesine neden olmuştur. Hukuk alanındaki doktora tezini henüz yayınlamış olan ve hukuk alanında kariyer yapma ihtimalinden korkan Kluge, sinemayla ilişkisini Adorno sayesinde geliştirir. Adorno, Los Angeles'tan tanıdığı Fritz Lang'a bir mektup yazarak yönetmenin Almanya'da çekeceği iki bölümlük gösteri filmi olan *The Tiger of Eshnapur* (1959)'un yapımında Kluge'nin asistan olarak işe alınmasını önerir. Sonrasında da Kluge'nin sinemacı olma serüveni başlar.

Kluge'nin çalışmaları, Adorno'nun modernist estetiğiyle yakından ilişkilidir ancak bu teorinin basit bir eleştiriden ziyade program olarak eşsiz bir örneğini oluşturur. Sadece filmleri değil sonrasındaki medya üretimlerinin yanı sıra yazıları da birçok önemli çağdaş estetik meseleyle yüzleşir. Özerk sanat ve toplumsal işlev, yazarın metinle ilişkisi, kolektiviteye karşı bireysel eylem, radikal biçim ve seyircilik, anlam yaratma ve haz alma, yüksek ve alçak kültürün dinamik ortak yaşamı, kaos ve biçimlerin saflığı (Lutze, 1998, s. 10-11) onun eserlerinin temel konularını oluşturur.

Genç Alman sinemasının kurucuları arasında yer alan ve 28 Şubat 1962 tarihinde Oberhausen'de düzenlenen kısa film festivalindeki bildiride imzası bulunan sinemacıların başında gelen Alexander Kluge; aynı zamanda edebiyatçı, eleştirmen, düşünür, siyasal aktivist, hukukçu ve televizyon yapımcısı olarak da tanınmaktadır. Alexander Kluge, döneminin en önemli avangart sinemacılarından birisidir. Thomas Elsaesser'e göre II. Dünya savaşı sonrasında Avrupa'da ortaya çıkmış olan sinemacıların ortak özelliğini taşımaktadır. Bu sinemacıların ortak özelliği olan özdeşimselliği, eleştirel bakışı, içe dönüşü, sorgulamaları felsefi bir dille anlatır. “Liberal demokrasinin vatandaşlarına sağladığı samimi ya da genişletilmiş topluluk türlerini bir kez daha inceleyen, konfor alanlarının dışına çıkıp komşu, yabancı, antagonist ya da arzu nesnesi olarak öteki'yle yüzleşen bir siyaset felsefesini” (Elsaesser, 2019, s. 4) benimsemiştir.

Thomas Elsaesser, Genç Alman sinemasının bildirisinde imzası bulunan sinemacıların üç amacı olduğunu belirtir. Bunlardan ilki geleneksel tür sineması olarak da bilinen klasik anlatı

yapısına dayalı eğlence sinemasının bir eleştirisini formüle etmek, yeni bir tür film yapımını tanıtmak ve hükümete bir talep listesi sunarak yeni kuşak yönetmenlerin desteklenmesini sağlamaktır. 26 film yapımcısı, filmin nihayet diğer sanatlarla karşılaştırılabilir bir sanat formu olarak kabul edilmesini sağlayacak kamu politikaları ve sübvansiyonlar için çağrıda bulunmuşlardır. İmzacılar film yazarlığının önemine dair temel bir inancı paylaşırken, bildirileri estetik kaygılar yerine kurumsal kaygıları ön plana çıkarmıştır (Elsaesser, 1989, s. 21-23) Mevcut sinemasal geleneğe başkaldıran Fransız Yeni Dalgı yönetmenlerinin aksine, Genç Alman sinemasının temsilcileri öncelikle bir sanat sineması kurmak ve bunun kültürel uygunluğunu kanıtlamak zorundadır (Franklin, 1986; Sandford, 1980). Kluge bu tartışmalar ışığında Alman sinemasının içinde bulunduğu durumu şöyle özetler;

Sorun, iç piyasada oynayabilecek, ancak yurtdışında ilgili izleyicilere ulaştığında ekonomik olarak uygun hale gelecek filmler yaratmaktı. İlk adım, Alman filmleri adına uluslararası festivallerin güvenini kazanmak ve Nazi filmlerinden kalma önyargıları kırmaktı. Genç Alman sinemasının ilk ürünleri bu şansı yakaladı. Bunu takip etmek ve uluslararası alanda yer alabilecek ihraç edilebilir filmler üretmek gerekirdi. Ancak bu ikinci adım gerçekleşmedi. Film Teşvik Yasası, teşviklerinin doğası gereği, Alman film üretimini bir kez daha iç pazara yöneltti; ticari filmler söz konusu olduğunda, yalnızca taşra pazarlarının kapsamlı bir şekilde sömürülmesiyle elde edilebilecek izleyici derecelendirmesini şart koştu. Benzer şekilde, bağımsız yapımcıların bu pazardan dışlanması, bu yapımcıları Alman seçici kurullarının, Alman gazetecilerin ya da Alman televizyon kanallarının talepleri gibi aynı derecede bölgesel kriterlere bağımlı hale getirmiştir. (Elsaesser, 1989, s. 26)

Genç Alman sinemasının ortaya çıkışında başat rol oynayan isimlerin başında gelmesine, sinemasal bir devrimin ön saflarında yer almasına rağmen Kluge, hareketin diğer yönetmenleri (Werner Herzog, Reiner Fassbinder ya da Wim Wenders) kadar ilgi görmemiştir. Ancak entelektüel kimliğini her zaman ön plana çıkararak günceli yakalamayı başarmış ve sanatsal anlamda kendine ait bir sinema dilini oluşturabilmiştir.

Kluge, sinemasal anlamda Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ve Jean-Luc Godard'ın sinema geleneğinden türeyen montaj stratejilerinin yeniden müzakere edilmesinde önemli bir rol oynar. Her üç yönetmen de Kluge için önemli referans noktalarıdır ve filmsel, görsel, edebi ve kuramsal çalışmalarının birçoğunda bu yönetmenlerin konumları konu edilir. Kluge'nin montaj kavramı için bir diğer önemli kaynak, hocası Adorno'nun ve Bertolt Brecht'in kuramsal yazılarıdır (Ekardt, 2018, s. XIX). Kluge'nin çalışmaları, bir yandan kültür endüstrisine hizmet ederken bir yandan da sanatçı olarak kalmanın yapısal çelişkisini içerir. Aynı anda birden fazla medyayla boğuşmanın getirdiği zorunluluklar tarafından da bir arada tutulur. Brecht gibi Kluge de Adorno gibi dışarıdan eleştirmek yerine içeriden müdahale etmek ister (Elsaesser, 2012, s. 24). Kluge, Horkheimer ve Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisinden Habermas'ın kamusal alan üzerine yazılarına kadar teori ve praksis arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye kendini adanmış, bütün bir eleştirmen ve akademisyen kuşağını etkileyen Eleştirel Teori'ye olan entelektüel borcunu teyit etmiştir. Kluge'nin film yapımına yaklaşımı eşit derecede önemli iki dürtüyü bir araya getirir: filmin eleştirel bir sorgulama aracına dönüşmesi ve sinemanın alternatif bir kamusal alana dönüşmesi. Her ikisi de Kluge'nin "seyircinin kafasındaki gerçek film" olarak tanımladığı şeyin yaratılmasında seyircinin aktif katılımını gerektirir. Montaj, ona anlamları yapıbozuma uğratmak ve yeniden inşa etmek için en etkili stratejiyi sağlar. *Estetik Teori*'de Adorno, Kluge'nin de

filmlerinde başarabildiği, bütünlüğü yadsıyan ancak aynı zamanda bütünlüğü kendisine göre yeniden doğrulayan montajdan bahseder (Adorno, 2002a, s. 154). Kluge filmlerinde; belgesel görüntülerle, dış ses yorumlarıyla, hukuki terminolojiyi kullanmasıyla ve siyasi konuşmalarla, resim sanatına, edebiyata, folklorla, mitolojiye ve klasik müziğe yapılan kapsamlı göndermelerle birleştiren söylemsel bir model oluşturur. “Bu unsurlar bir araya geldiğinde, geleneksel özdeşleşme kalıplarına sıkı sıkıya direnen, ancak üretken bir güç olarak duyu algısına tamamen bağlı, yanılısıma karşıtı bir film estetiği ortaya çıkar” (Hake, 2008, s. 161). Kluge’nin filmleri, Adorno’nun estetik teorisiyle yakından ilgilidir.

Kluge, Godard’ın filmlerinden ve Hollywood yapımlarıyla aralarındaki bariz fark nedeniyle Yeni Alman sinemasının birkaç örneğinden etkilenir. Kluge sinema noktasında, ‘insanoğlunu harekete geçirmek’ için gerekli olan ‘imgelerin yok edilmesinden’ bahseder (Kaes, 2012, s. 101). Godard gibi Kluge de Brecht’in epik tiyatrosundan yararlanır ve filmin ‘edebi’ olmasını talep eder: sözel unsurlara (yazı ve yorum biçiminde) ve görsel olanlara aynı derecede önem verir. Kelimeler, klasik anlatı filmlerinde genellikle olduğu gibi görüntü dizisinin yarattığı gerçeklik izlenimini güçlendirmez; dil hikâyeden ‘gerçekçi’ bir şekilde ortaya çıkmaz. Bunun yerine, dış ses yorumları, perdeye yansıtılan metinler ve ara başlıklar (sessiz filmde kullanıldığı gibi) film görüntüleriyle açıkça ‘gerçek dışı’ bir şekilde yan yana getirilir (Kaes, 2012, s. 101).

Kluge’nin daha önceki uzun metrajlı filmleri ve öyküleri hâlâ bir anlatı düzeni dayatma eğilimindedir ancak sözde bir olay örgüsü hiçbir zaman bir filmin veya kitabın tamamına hâkim olmaz. Kluge, sanatsal gelişimi boyunca örgütsel bir meta anlatı paradigmasını terk eder ve montaj bileşenleri daha belirgin hale gelir. Kluge’nin filmlerinde sunduğu zekice analiz, onun Almanya’daki tarihsel felakete ve savaş sonrası değişime, “sinema ütopyasını farklı bir inşaat alanına”, yani hem politik hem de sinemasal anlamda geçmişin tek başına karşılayabileceğinden farklı bir yere taşıyarak nasıl yanıt verdiğini vurgular (Adelson, 2017, s. 50-51).

Pek çok modernist sanatçıda olduğu gibi Kluge’nin anlatıma karşı hem ikircikli hem de yenilikçi bir tavrı vardır: hikâye anlatma sürecinden etkilenir aynı zamanda geleneksel anlatım modellerini reddeder. Kluge’nin çalışmalarında, tek bir kahramanı merkeze alan oldukça basit anlatılardan çoklu anlatılara giderek karmaşıklaşan genel bir hareket vardır. Ancak Kluge ilk filmlerinde bile, açık bir nedensellik ve uzamsal/zamansal süreklilikle birleştirilmiş doğrusal anlatılardan ziyade, kesintiler içeren epizodik öykülere yönelir. Daha sonraki filmleri bu süreci ileriye götürerek, herhangi bir kapsayıcı anlatıyı ortadan kaldırır ve diğer anlatsal olmayan materyallerin içine birkaç kısa anlatı yerleştirir. Benzer bir gelişme, Kluge’nin çeşitli görsel ve işitsel malzemeler kullanarak öykü anlatmanın yeni yollarını bulduğu anlatım teknikleri düzeyinde de görülür. Sonraki filmlerinde (*Artists Under the Big Top: Perplexed*-1968, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*-1973) Kluge’nin kendi sesi, bir anlatı bilgisi kaynağı ve yorumlama rehberi olarak giderek daha önemli hale gelir. Bu sözlü hikâye anlatımı hem yönetmenin rolünü hem de anlatı sürecini ön plana çıkarır. Kluge için hikâyelerin kendileri ve karakterleri, onlardan çıkarılabilecek fikirler, duygular ve deneyimlerden daha az önemlidir. Benjamin’in de belirttiği gibi, hikâye anlatımı ne (çoğu belgeselde olduğu gibi) bilgi aktarma ne de (çoğu uzun metrajlı filmde olduğu gibi) duyum sağlama aracıdır (Lutze, 1998, s. 64-65).

### **Abschied von Gestern - /Anita G. (Düne Veda)**

Kluge’nin ilk uzun metraj filmi olan *Abschied von Gestern* (1965-1966), İngilizce’ye *Yesterday Girl* olarak çevrilse de Türkçede yaygın olarak *Düne Veda* şeklinde adlandırılır.



*Abschied von Gestern* filmi 1966 yılında gösterildiğinde; filmle ilgili olarak yeni bir başlangıç, Alman sinemasının yeniden doğuşu, Genç Alman sinemasının ilk filmi gibi değerlendirmeler yapılmıştır. Bu film, Yeni Alman sinemasının rüştünü ispat etmesini sağlamıştır (Hansen, 1986). Film, Kluge'nin daha önce *Lebensläufe* adıyla yayınladığı birkaç yarı kurgusal biyografik anlatıdan biri olan *Abschied von Gestern/Anita G.* başlıklı bir hikâyeye dayanmaktadır (Moltke, 2010, s. 165). *Abschied von Gestern* filminde Kluge, Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya kaçak yollarla göç eden 22 yaşındaki Anita'nın bir sembol haline gelen bavuluyla savruluşunun hikâyesine odaklanır.

Filmde Yahudi bir ailenin kızı olan 1937 doğumlu Anita G., yerinden edilmiş bir karakter, “kaçak” bir kişi olarak tanıtılır. 1957'de Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya gider; küçük çaplı hırsızlık yapar (yaz olmasına rağmen üşüdüğü için arkadaşının hırkasını çalar) ve 1959'da mahkûm olur (bu olay örgüsünün başlangıcıdır); şartlı tahliyeyi ihlal eder, çoğu evli olmak üzere bir dizi erkekle ilişki yaşar, iş ve konut değiştirir; hamile kalır ve sonunda teslim olur. Mülksüzleştirildiği geçmişinden kaçan Anita, Kluge'nin deyimiyle Batı Alman toplumunda yersiz yurtsuz bir “sismograf” gibi hareket eder. Anita'nın ‘otel benim evim’ söylemi bu görüşü destekleyerek yersiz yurtsuzluğunun imgesi haline dönüşür.

Film, Auschwitz davasını ve öğrenci hareketini (filmin çekildiği iki olay arasında) öngörürken, Nazi geçmişinden kopuşun tamamladığına dair resmi duruşun altında toplumsal pratiklerin ve tutumların zımnen devam ettiği Konrad Adenauer döneminin atmosferini çağrıştırır. Dolayısıyla filmin adı *Abschied von Gestern (Düine Veda)* geçmişin şimdiki zamanda kalıcılığını vurgular biçimde oksimoronik olmasa da ironik çağrışımlar içermektedir. Film, Almanya'ya özgü geçmiş ve şimdiki zaman kümelenmesini çeşitli düzeylerde (söylem ve öznellik ilişkisi, anlatı ve tarih ilişkisi ve son olarak da belirli mekânsal ve zamansal figürasyonlar aracılığıyla) araştırır (Hansen, 1986).

Filmde Anita, yaz mevsiminde olmasına rağmen yün bir kazak çalarak tutuklanır ve sonrasında mahkemeye çıkarılır. Yargıç ona suçunun zamansızlığı hakkında soru sorduğunda şu yanıtı verir; ‘Ben yazları bile üşürüm’ (04:08). Kluge, Adorno'nun kendisine gönderdiği ve filozofun tam da bu pasaja geri döndüğü bir mektuptan alıntı yapar. “Abschied von Gestern'de Lexi'nin ‘Yazın bile üşüyorum’ dediği o eşsiz sahne aklımdan çıkmadı. Çok ciddiylim. Tüm bunlar aslında bununla ilgili” (Ekardt, 2018, s. 216). Ekardt'ın aktarımına göre soğukluk teması, iş birliği çağrısıdır. “Adorno, Kluge ile soğukluk teması üzerine iş birliği yapmayı önerdi; bu proje, topluma ve kültüre nüfuz eden bir soğukluk akışı olan ‘kältestrom’ kavramı da dahil olmak üzere bu terimin duygusal ve sosyal anlamlarını ele alacaktı: ‘Binlerce nedenden dolayı ... seninle soğukluk konusunda bir film fikri hakkında konuşmak istiyorum’” (Ekardt, 2018, s. 216). Soğukluk, Adorno'nun Alman toplumu hakkında çalışmak istediği konuların başında gelir. Adorno soğukluğun modernitenin baskın eğilimi olduğunu düşünür. Soğukluk teması, yabancılaşan bir toplumda, kayıtsızlığın soğukluğa yol açtığını ifade etmek için kullanılmıştır. İnsan ve gerçekliğinin birbirinden koptuğu yerde soğukluğun ortaya çıkma durumu söz konusudur.

Miriam Hansen'in; “Dünden bir uçurumla değil, değişen durumla ayrılıyoruz” yorumu filmin zaman sorunsalının açık biçimde ifadesidir. Kluge'nin filmde sıklıkla kullandığı sıçramalı kurgu tekniği, kütüphanenin hızlı çekimle rüyayı andıran şekilde gösterilmesi, kitapların adeta tarihin ve “geçmiş zamanın” dili olup izleyiciye fısıldaması, değişen durumlara örnek olarak

gösterilebilir. Anita'nınkine benzer bir kadın sesinin halüsinatif bir etki uyandıracak şekilde bir yazarın ismini tekrarlaması da zamanlar arası geçişi sağlar.

Abschied von Gestern, Kluge'nin tüm filmleri gibi, temsil gücüne karşı özbilinçli kararsızlığıyla Adorno'nun olumsuzluk estetiğine tanıklık eder... Ses, çağrışımsal montaj, kumaca ve belgesel mizansenlerin kesişmesi yoluyla tekil görüntü zamansal çağrışımlarla sürekli olarak bölünerek farklı zaman ve deneyim katmanlarını çağrıştırır. Böylece geçmiş ve şimdinin tematik ayrışmasını sistematik bir erteleme, dağılma, speküler birliğin parçalanması yoluyla hayata geçirir. Görsel hazzın bu şekilde altüst edilmesine rağmen, bu tür imgelerin anlamı söylemsel yapılarına indirgenemez ya da öz-düşünümsellik egzersizleri olarak açıklanamaz. Zamansallığa yapılan vurgu -görme alanı olarak uzamın yadsınması yoluyla- daha önce tartışılan film müziğinin erotikleştirilmesiyle, görece özerk, potansiyel olarak antitetik bir anlamlandırma gücü olarak geri kazanılmasıyla bağlantılıdır. Kluge, bölünmeyi filmin ses/görüntü ilişkilerine dahil ederek, klasik temsilin temeli olan fetişizmi, benlik bölünmesi mekanizmasını hem kovmaya hem de kontrol altına almaya çalışır. (Hansen, 1986, s. 211-212)

Film, zaman algısının değişmesine ek olarak, yenilik arzusunun, geleneksel tekniklerin ve hikâye anlatıcılığının reddinin ötesinde Kluge'nin yeni sinema anlayışının ne olması gerektiğine dair somut fikirlerini ortaya koyduğu bir pratik alanı olarak belirir. Filmin açılış sekansında Anita G. klasik anlatı sinemasının gerçeklik ilkesini kırarak izleyiciye bakarak konuşur, seyircinin karakterle özdeşleşim kurma ihtimalini ortadan kaldırır. Böylelikle izleyici ilk sahneden itibaren filme yabancılaşır, bir anlatı düzleminin içinde yer aldığı ayırdına varır. İzleyici filmi izlerken edilgen konumundan sıyrılarak çeşitli sorular ve sorunsallar etrafında düşünmeye başlar. Anita, mantık dizgesine uymayacak şekilde konuşmasını gerçekleştirir. Filmin geneline de yayılan bu monolog biçimi; "Kızı annesinden mi ayırmış, anneyi kızından mı ayırmış? Bir mahkûmu salıvermiş mi? Bir mahkûma ışık yüzü göstermiş mi? Bir mahkûm için yakalayın şunu demiş mi?" (Kluge, 1966, 00:18), alışılmadık dışında bilinç akışına uygun bir yorumlamadır. Bu sözlerin Anita için de izleyici için de bir anlamı yoktur. Ancak filmin bütünselliği içinde anlamsız gibi görünen monolog ve diyaloglar zamanla anlam kazanır.

Hızlı kurgu ile yapılan kesmelerle yargılama sahnesine geçilir. Yargılama sahnesi, izleyicinin Anita ile ilgili bilgi edinmesini sağlayan bir işlev görür. Anita'nın doğumundan, ailesinin Yahudi ve toplama kampı mağduru olmasına kadar birçok bilgiye bu sahne aracılığıyla ulaşılır. Hızlı kurgu, alışılmadık kamera açıları ve kesmeler izleyici için kopuşlara neden olsa da izleyici bu sahneyle birlikte anlatının izini sürmeye başlar. Hâkim, Anita'yı bir ceza hukuku nesnesine indirgemesinin yanı sıra konuşmasının gerçekliğini de sorgular. Kluge, hâkimin bakış açısını Nazizm sonrası Alman toplumunun genel bir yorumu olarak aktarır. Hâkim, Anita'nın geçmişi ile şimdiki durumu arasındaki herhangi bir bağlantıyı otoriter bir şekilde reddetme amacı güder. Anita'nın Yahudi geçmişi yalnızca bir kabul egzersizidir; Anita'nın ailesinin toplama kampında öldürüldüğü gerçeği önemsizleştirilerek geçiştirilir (Hansen, 1986). Adeta toplumsal bir amneziye ve Alman toplumunun Nazi dönemine yaklaşımına dair imlemeler otorite tarafından yargılanma sahnesinde ortaya çıkar. Toplumun büyük bölümünün görmezden geldiği soykırım hikâyesi üstü örtülerek Alman toplumunun iki yüzlülüğünü gözler önüne serme amacına hizmet eder. Hâkim, "Tecrübelerime göre o olaylar, gençleri pek etkilemedi" (Kluge, 1966, 03:20) şeklindeki yorumuyla toplumun da sesi olur. Kluge, Alman toplumunun çelişkili yapısını, üzerini örterek geçmişten kaçma ve suçluluk duyma psikolojisini film boyunca belgesel formunu andıran

direk konuşmalarla izleyiciye aktarır. Hâkim, Anita'nın Batı Almanya'ya taşınmasını, diğer yabancılar (mülteciler) gibi ülkenin gelişen ekonomisini sömürme girişimi olarak yorumlar ve basit bir fırsat arayışı olarak önemsizleştirmeye çalışır. Anita'nın üzerindeki yargı baskısı ilerleyen bölümlerde daha da artar. Anita, Wrieska adında bir kadından tokat yer. Anita'ya darbeyi vuranlar yalnızca otorite, yargı sistemi ve erkekler değil aynı zamanda kadınlardır. Bu bölümde yine bağlantısız şekilde birden Dr. Bauer'den bahsedilir. Dış ses aracılığıyla duruşma gerçekleşir. Genel af çıkacaktır. Sosyalist öğrenciler birliğinin Anita'nın duruşmasından haberleri vardır ancak sınavları olduğu için geri dönerler. Böylece Anita'nın yargılanması ona destek olacak kimselerce bilinse de destek sınavlar dolayısıyla gerçekleşemez.

Kluge, Franz Kafka gibi çeşitli edebi, felsefik, sosyolojik vs. figürlere de açık gönderme yaparak anlatısının başından sonuna kadar bir yargılama sürecini devam ettirir. Filmin son bölümünde Anita'nın kurtarıcısı görevini üstlenen diğer erkek modelleriyle karşılaştırıldığında aşk kavramı ekseninde olumlu özellikler taşıyan Pichota, elinde görülen Kafka'nın Dava adlı romanından bir bölüm okur. "Bay K'ya sordular, birine âşık olduğunuzda ne yaparsınız? Kafamda adamın taslağını oluştururum ve adamın taslağına uyduğundan emin olurum" der. Sinema ve edebiyat ilişkisi bağlamında metinlerarası bir okumaya da açık olan filmde diyalog devam eder; "Adamın taslağının mı? Hayır... adam taslağına uymalı", Anita: "Kişiyi taslağına uydurmak mı?" (Kluge, 1966, 1:01:21). Bu bölümde Anita ve Pichota "taslak" konusunda tartışırlar (Kluge, 1966, 1:01:30). Kafka'nın görünmez mahkemeler tarafından yargılanma göndermesinin en belirgin hali bu sahnede açık bir biçimde görülür. Benzer bir biçimde oyunsallığa dayanan ve sorgulamalar içeren diyaloglar, filmin başındaki ve sonundaki yargılama sisteminin örtüşmesini sağlar. Aslında ortada yargılama olmayan bir yargılama süreci vardır ve bu sürecin hiçbir anlamı yoktur. Yargılama en baştan itibaren öteki olarak adlandırılacak gruplar için belirlenmiştir. Onlar için de bulunulan sistemde bir çıkış noktası bulunmamaktadır.

Otel görevlisinin yaşam öyküsünü anlattığı sahne, izleyicileri İkinci Dünya Savaşı gerçekliğinden koparmak peşindedir. Otel görevlisi, Yahudi soykırımıyla ilgili kameraya bakarak toplumsal hafızayı aktive etmek istercesine bir demeç verir. "Wehrmacht'ta olanlar farklı muamele görüyordu... Ruslar geldi. 1500 kişi. Öldürün onu dedi. Toplama kampında 1500 kişinin içinde cesur biri yoktu" (Kluge, 1966, 21:55). Bu bölüm, özellikle toplumsal utançtan arınma aracı olarak izleyiciye doğrudan bir diyalog olarak aktarılmıştır. Otel müdürü bir nevi aklanma çabasındadır. Doğrudan yapılan soykırımın bir emir ya da itaate uyarak gerçekleştiği yönünde bir savunma yapar. Bu bölüm toplumsal ve bireysel dinamikleri de ortaya koyar. Yahudilere yapılan soykırımın bir nevi çaresizlik ve otorite yoluyla gerçekleştiği bahanesine sığınılır.

Filmdeki canlandırma sahnesi hem filmin estetiğini ayrıksı bir yere taşır hem de tematik anlamda filme katkı sunar. Canlandırma sahnesinde buzlar içinde çıkan bir mamut resmi görülür. "Walter buzun içinde bir mamut olduğunu keşfetti. Mamut kendini bulunca gözlerini açtı. Mamut çok yoruldu. Hepimiz vanilyalı dondurma ve buz devrinde pişirdiğim devasa kekten yiyelim" (Kluge, 1966, 06:22) gibi dış sesler, üstü kapatılan ya da kapatılmak istenen tarihin ve geçmişin tek bir darbeyle gün yüzüne çıkabileceği, binlerce yıl öncesinin bile şimdinin içinde yer aldığı şeklinde yorumlanabilir. Geçmiş ile şimdi arasındaki ilişki, film boyunca sürekli vurgulanır. Filmin asıl önermesi de geçmişin ve ölümlerin yeni bir cennet tasarısıyla var olduğu, tarihin modern bireyin her adım ve davranışıyla tekrar tekrar hareket ettiği (Kluge, 1966, 1:22:33). Müzik de bu ilişkiler ağına uygun olarak tasarlanmıştır. Dış mekânlarda özellikle şehrin kalabalığını yansıtan bölümlerde kullanılan klasik müziğin yerini tarihsel olayların anlatıldığı bir sahnede Alman

Marşı'na bırakır. Anita ve sevgilisi tarafından mırıldanana ve radyoda dinlenen Alman marşı bir anda Yahudi mezarlarının görüntüsü üstüne bindirilir (Kluge, 1966, 31:30). Böylece izleyicinin geçmişe dair belleği yeniden sorgulanır. Müzik kullanımı özellikle Anita G.'nin yani ana karakterin aksiyonuna göre belirlenir. Anita'nın şehrin kalabalığına karıştığı, yalnız yürüdüğü hızlandırılmış sahnelere ritme uyan klasik müzik eşlik eder (Kluge, 1966, 35:16). Müziğin ritmi filme kimi zaman ciddi, kimi zaman absürt, kimi zaman neşeli bir ton verme görevi üstlenir. Müziğin ve sesin birden kesildiği bölümler izleyiciye bir sanat yapıtının içinde olduğunu hatırlatır (Kluge, 1966, 1:07:50). Dolayısıyla film müziği Adorno'nun klasik sinemadaki film müziği yaklaşımının dışındadır.

Film, müzik de dahil olmak üzere absürtle iş birliği içindedir. Bu anlamda filmin absürt bölümlerinden bir diğeri de modern toplumun iş bulma ve iş kavramına bakış açısının ortaya konduğu 'iş bulduğumuza şükredelim' duasının sergilendiği sahnedir (Kluge, 1966, 08:53). Modern bireyin mabedi iş yerine dönüşmüştür. İş veren kadının ofiste Anita'ya dua ettirmesi, paranın kapitalist toplumda asıl iman biçimine dönüştüğünün göstergesidir. İleri kapitalist toplumlarda dine bakış tümüyle değişmiştir. 'İnsan için kullanılan zamir; eril midir, dişil midir' (Kluge, 1966, 12:32) söylemi de bu karmaşanın göstergesidir. Papazların dahi toplum düzenine uyarak ev satın aldıkları vurgusu yapılır. Böylelikle maddi dünyanın gerçekliği açık biçimde vurgulanır.

Filmin geçiş bölümlerinde belgesel ve animasyon gibi tekniklerin yanı sıra geçmişin canlandırılmasının aracı olarak fotoğraflar kullanılır (Kluge, 1966, 13:41). Yönetmen, görsel sanatların imkânlarını sinema sanatıyla birleştirir. Fotoğraflara odaklanması Anita'nın da bu tanıklıklar içinde değerlendirilmesine olanak sunar. Anita'nın kaybettiği aile geçmişi fotoğraflarla canlandırılır. Filmde taş zeminlere işlenmiş tavşan heykellerin gösterilmesi fotoğraftan sonra heykellerin de görsel olarak diğer sahneye geçişi sağlamasına olanak tanır. Zamansal geçişlere örnek olarak filmin her bölümünde siyah ekrandaki geçiş cümleleri dikkat çekicidir. "Yeni bir hayata başlamak istiyor" (Kluge, 1966, 31:51), "Dün yarını getirecek mi, gerçek ağırsa öldürülür" (Kluge, 1966, 43:21), "Devlet memuru Pichota iş arkadaşını bekliyor" (Kluge, 1966, 44:31) gibi ara bölümler izleyiciyi konuya hazırlamakla birlikte onlara kurmaca dünyanın içinde olduklarını hatırlatır. "Kendini gerçekleştirmek istiyor" (Kluge, 1966, 20:21) cümlesiyle başlayan bölüm, Anita'nın gerçek emek ve işgücüsüyle hayatta kalma ve değer üretme çabasını da yansıtarak izleyiciyi de bütün avangart yapısına rağmen ikincil bir özdeşim kurma olanağı sağlar.

Hollywood biçeminden farklı olarak sanat filmlerinin klasik ya da popüler filmler karşısında "olumsuzlayıcı" bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Fakat bazı filmler düşünüldüğünde sanat filmleri ile popüler filmler arasında sınır noktasında muğlaklaşmalar söz konusu olabilir. Bu durum, ayrımı geçersiz kılmış ve olumsuzlayıcı özelliğin karşı olma durumunu kendi içinde eritmiştir. *Abschied von Gestern*, içeriği ve anlatısı bakımından son derece karamsar olsa da biçimi ve Genç Alman Sineması'nın ortaya çıkışının temsil ettiği yeni kolektif enerji ve olasılığın ifadesi olarak, sinemanın geçmişin farkındalığını tamamen kucaklayan bir toplumsal geleceğin kurulmasına tam anlamıyla katılabileceğine dair büyük bir iyimserlik yayar (Pavsek, 2013, s. 172). Pavsek'in yorumladığı bu iyimser ton her şeye rağmen yolculuğuna devam eden Anita'nın direnişi olarak yorumlanabilir. Pichota, âşık olduğunu söylemesine rağmen ve filmin sonunda engizisyon mahkemesinden yine bağımsız bir şekilde söz eder. Sokakta kalmak zorunda kalan Anita'nın bavaluyla ıssız doğanın içinde görüldüğü, dere kenarında temizlendiği sahneler dramatik

olmaktan öte doğal bir sürecin parçası olarak yansıtılmıştır (Kluge, 1966, 1:12:11). Anita'nın yersiz yurtsuzluğunun göstergesidir.

Pavsek'e göre, distopik zamansallık perspektifinden bakıldığında, *Abschied von Gestern*'in, ara başlığında sorulan bir soru ütopyik bir değer kazanır:

'Dün, yarın gelecek mi?' Altmışlı yılların ortalarında, *Abschied von Gestern*'in gösterime girdiği dönemde, ara başlık geçmişin yeniden canlanan bir faşizm kılığında geri dönebileceğine dair bir kaygıyı ifade edebiliyordu elbette; ama aynı zamanda 'şimdinin saldırısı'nda olmayan ütopyik bir umudu, hatta kesinliği, yani geçmişin asla tam olarak geçmiş olamayacağını, Adorno'nun *Minima Moralia*'da bahsettiği ütopyik acının bir izinin hala eleştirel bir projeyi güçlendirmek için çağrılabilmesini de işaret ediyordu. İşte bu noktada Kluge'nin çağdaş zamansallık analizi, Tahimik'in kitle kültürünün uyuşturan etkilerine dair analizine yaklaşır: Her ikisinin de oluşturduğu tehdit, geçmişin ve onunla birlikte geleceğin tamamen silinip gitmesidir. (Pavsek, 2013, s. 177-178)

Kluge'nin filminde, ileri kapitalizmdeki bu görünüşte iyi huylu ve yaygın güçler tarafından bireyin çaresiz bir biçimde mutlak yalnızlığına sürüklenme derecesini aktaran bir imge vardır. Filmin son bölümlerindeki "Frankfurt'un kentsel ve banliyö manzarası ikoniktir... Ses bandında 'çocuk şarkısının' boğuk, duygusal (ve neredeyse tanınmaz halde) bir versiyonun çalması, olmayan sözlerin Anita'nın yalnızlığını sessizce pekiştirmesinin göstergesidir" (Pavsek, 2013, s. 199).

Alman Besteci Don Carlos'un *Sie Hat Mich Nie Geliebt (O Beni Hiç Sevmedi)* şarkısını birlikte söyleyen Anita ve Pichota'nın ilişkileri, Anita'nın hamile olduğunu öğrenmesiyle ve kürtaj olması için ona 100 Mark vermesiyle sonlanır (Kluge, 1966, 1:06:50). Anita filmin sonunda teslim olur ve doğumunu, filmin genel biçimine uygun şekilde sahte sancılarla ve bebek olmadan gerçekleştirir (Kluge, 1966, 1:13:22). Anita, kendisine yönelik engellemelere ve varoluşsal yetersizliğine rağmen, iradesini kalıcı olarak yeniden inşa etmeye çalışır. "İrade denilebilecek bir şey yaratmaya yönelik bu aralıksız çaba onun ütopyasıdır, Adorno'nun deyimiyle, öznelini durmaksızın kendi amaçları için tuzağa düşürmeye çalışan bir sistem tarafından esir alınmayı reddetmesidir" (Pavsek, 2013, s. 238-239).

Anita'nın hikayesi, Alman toplumu içinde kendine bir yer arayışını içerir. Film, onun çeşitli başarısız uyum çabalarının bir belgesidir. Kafa karışıklığı ve anlaşılmazlığı nedeniyle, bu amaç ifade edilmemiş ve çeşitli kılıklara bürünmüştür. Hukuk sistemi, iş dünyası, eğitim kurumları ve çeşitli sevgilileriyle karşılaşmalarının hepsi cesaret kırıcı ve verimsizdir. Her farklı bütünleşme girişimi ayrı bir bölüm haline gelir. Bölümler genellikle iyimser bir notla başlar, ardından yanlış anlama, kötü niyet veya suistimale başarısızlığa ve kaçışa yol açar. Bölümlerin çoğu mantıksal ve kronolojik olarak birbirinin yerine geçebilir (Lutze, 1998, s. 70-71). Film izleyicilerin alıştığı biçimde doğrusal bir biçimde ilerlemez ya da sona ermez onun yerine dairesel bir sonla biter ve Anita hapishaneye geri döner. Böylelikle izleyicide anlatının tamamlanması beklentisini boşa çıkarır.

Film, Adorno'nun kültür endüstrisi teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, Hollywood sinemasının estetik yapısının dışında, tematik anlamda manipüle edici bir öz içermekten ziyade izleyicinin perdede gördüklerini sorgulamasını sağlayan bir araçtır. Buradan yola çıkıldığında filmi, Kluge üzerindeki Adorno etkisiyle, *Transparencies on Film* makalesinden yola çıkarak

özgürleştirilmiş bir sinema pratiği olarak değerlendirmek mümkündür. Bu özgürleştirilmiş sinema pratiği örneğinde Brecht'in yabancılaştırma tekniği kullanılarak özgürleştirici bir anlatım biçimi sergilenir. Belgesel film tekniği kurmacaya eşlik eder, profesyonel ve profesyonel olmayan oyuncular birbirine karışır. Genç Alman sinemasının örneklerinden biri olan *Abschied von Gestern*, bütün bu özellikleriyle avangart sinemasının en önemli örneklerinden biridir.

## Sonuç

1962 yılında Oberhausen Bildirisi ile Genç Alman sinemacıların ortaya çıkışının etkisi ve yine aynı yıl auteur sineması üzerine yapmış olduğu radyo programındaki düşünceleri, Adorno'nun sinemayı sanat formlarının dışında tutma eğiliminden vaz geçtiğinin açık göstergesidir. Adorno, 1960 sonrasında sinemanın sanat dışı karakterini ve estetik kaygılardan uzaklığını yeniden düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceyle sinemanın geleneksel sanatlardan uzaklığını onun sanatsal meşruiyetini nasıl hayata geçirebileceğini ortaya koymaya çalışmıştır. Kluge ve Adorno, Alman sinemasına dair benzer nitelikte niyetlerini dile getirerek her şeyden önce sinemanın nasıl bir eleştirel çerçeveye sahip olması gerektiğini ortaya koymayı amaçlamışlardır. Kluge, filmin toplumsal belgelemeyi, politik sorunları, eğitsel kaygıları ve sinemasal yenilikleri benimsemesi gerekliliğinin üzerinde durmuştur. Bu tartışmalar ışığında Kluge teoriden pratiğe geçiş sağlayarak ilk filminden itibaren eleştirel tutumunu beyaz perdeye yansıtmıştır. Böylelikle klasik sinemada geçerli olan insanların kendilerini ilgilendiren şeylerden uzaklaşabilme potansiyeli eleştirel bir sinema pratiği ile tersine dönmüştür. Dolayısıyla Adorno'nun sinemaya dair ifade ettiği düşünceler- onun bir kitle aldatmacası olan hali, tüketim ve kar amaçlarına göre içinde bulunulan sistemi yeniden üretme durumu- popüler sinema açısından devam etmekle birlikte artık başka bir sinemanın sanatsal ifade aracı olma durumu söz konusudur. Bu görüşün oluşmasında Kluge'nin önemli etkisi vardır. Politik modernist olarak Kluge'nin geçmiş geleneklerden kopmaya meyilli duruşu ve kapitalist toplumsal gerçekliğin siyasi eleştirisini üstlenmesi sinema dilini biçim ve içerik olarak belirlemiştir. Kluge, sinemanın özerk sanatsal rolü hususunda politik bir yaklaşımı benimsemiştir. Alman toplumuna ve onun geçmişle kurmuş olduğu ilişkiye dair de eleştirel bir tutum ortaya koymuştur. Alman toplumunun bir amnezi yaşaması başta *Abschied von Gestern* olmak üzere neredeyse bütün filmlerinde sıklıkla vurgulanmıştır.

*Abschied von Gestern* filmi örneğinde olduğu gibi Kluge'nin neredeyse tüm filmlerinde anlatı bütünlüğünün parçalanması çoklu hikâyelerin kullanımıyla gerçekleşir. Filmde, epizodik anlatı yapıları, analitik montaj teknikleri ve uzun belgesel sekansları kullanılarak kamusal ve özel yaşamda giderek artan hafıza kaybı ve anomi duygusu teşhis edilmiştir. Kluge, uzun metrajlı film formatının sınırlarını genişletmek yerine anlatı bütünlüğünün parçalandığı yeni bir form icat etmeye çalışır. Kluge'nin modernist tarzı, çekim ve kurgu stillerinde de kendini gösterir. Kamera, alışılmadık bakış açısını, gizli gerçekliği ortaya çıkarma görevi üstlenir. Montaj, bu süreçte kilit bir unsurdur; bağlantıları ve benzerlikleri tasvir etmek, izleyicinin beklentisini sarsmak, diyalektik düşünmek ve görünmeyeni görselleştirmek için bir araçtır.

Filmin estetik ve tematik anlamda Adorno'nun 1960 sonrası sinema hakkındaki düşünceleriyle çakıştığını ileri sürmek mümkündür. Sinemayı sadece bir sanat formu olarak görmeyen aynı zamanda eleştirel duruşunun önemine de işaret eden Adorno, önceki metinlerinde seyircinin sinemadaki edilgenliğini eleştirmiştir. Bu bağlamda film izleyicinin edilgen konumunu sona erdirir. *Abschied von Gestern*, klasik sinema dilinin dışındaki yapısıyla izleyici ve film

arasına mesafe koyarak onları düşünsel anlamda bir sorgulama içine sokar. Yabancılaştırma tekniğiyle izleyici filmin ardından düşünsel anlamda aktif hale gelir. Anita ile özdeşleşim kuramayan izleyici, klasik anlamda arınma noktasına erişemez. Film hem Alman toplumuna hem de içinde bulunulan sisteme karşı eleştirel bir bakış sunar. İleri kapitalist dünyada öteki konumundaki (Yahudi, mülteci ve kadın) Anita'nın başına gelenler eleştirel bir perspektiften yönetmen tarafından ele alınmıştır.

Kluge'nin filmde estetik anlamda kullanmış olduğu deneysel üslup (filmde canlandırma kullanımı, belgesel görüntülere yer verilmesi, kurmaca ile belgesel arasında gidip gelen üslup özellikleri, fotoğrafların anlatım diline dönüşmesi) minimal bir sinema anlayışını da ortaya koyar. Bu yönüyle filmi Adorno'nun avangart estetiğe olan ilgisinin sinemasal yansımalarının sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Filmde Anita G.'nin yolculuğu masallar, rüya dizileri, resimler, fotoğraflar, çizimler, hukuk incelemeleri, belgesel görüntüleri ve ara yazılarla diyalektik bir kurgu eşliğinde anlatılır. Dolayısıyla film, sanat eseri olarak tekil bir yorum içermez, mesaj verme kaygısı gütmaz. Bu çerçevede filmin Adorno'nun sinema hakkındaki düşünsel değişimine katkı sunduğunu söylemek mümkündür. Estetik ve tematik anlamda *Abschied von Gestern*, sinemanın klasik anlamdaki uygulanış biçiminin dışında yer alan önemli örneklerden birisidir.

### Extended Abstract

Adorno's approach to art and cinema has frequently been influenced by themes of conservatism, elitism and pessimism concerning mass culture, media, art and technology. Adorno elucidated the nexus between mass culture and the art of cinema in monopoly capitalist societies, evaluating cinema as a domain wherein the viewer is reproduced as a consumer, as a paradigmatic branch of a system that subordinates all aesthetics to a singular ideological objective. Adorno emphasised the role of cinema in the production of mass society, underscoring its function as a commodity. Adorno's critique of cinema was twofold: firstly, he condemned the manner in which it imposed a passive reception on its audience; secondly, he lamented the subsequent loss of the audience's creative powers. However, in 1962, Adorno's perspective underwent a significant shift with the publication of the Oberhausen Declaration by a group of young German filmmakers and the subsequent recognition of the critical potential of auteur cinema. Following the declaration, Adorno adopted the idea that film can reach its critical potential even in the social and economic conditions in which it exists. Concomitantly, Alexander Kluge, who had been Adorno's assistant at the Frankfurt Institute for Social Research during this period, resolved to become a filmmaker, a decision that was influenced by Adorno's contributions. Kluge began producing films in the mid-1960s.

Kluge, a seminal figure in the realm of New/Young German cinema, exemplifies the common characteristics exhibited by filmmakers who emerged in Europe in the aftermath of World War II. From a cinematic perspective, Kluge's work is significant in terms of re-negotiating the montage strategies that draw on the cinematic traditions of Sergei Eisenstein, Dziga Vertov and Jean-Luc Godard. The works of these three directors serve as seminal points of reference for Kluge, with their techniques and theories being a recurring theme in his own filmic, visual, literary and theoretical output. Another significant source for Kluge's concept of montage is the theoretical writings of his teacher, Adorno, and Bertolt Brecht. In his films, Kluge creates a discursive model that combines documentary footage, voice-over commentary, the use of legal terminology and political speeches with extensive references to painting, literature, folklore, mythology and

classical music. In this respect, Kluge's films are closely related to Adorno's aesthetic theory. In common with numerous modernist artists, Kluge adopts a dual attitude towards narrative: a fascination for the process of storytelling coupled with a rejection of traditional narrative models. A discernible tendency in Kluge's oeuvre is a progression from relatively uncomplicated narratives centred on a sole protagonist to increasingly intricate multiple narratives.

Kluge's inaugural film, *Abschied von Gestern* (1966), focuses on Anita, a 22-year-old female who has migrated from East Germany to West Germany illegally and is depicted as being transported with her suitcase. The film is indicative of Adorno's aesthetics of negativity through Kluge's self-conscious ambivalence towards the power of representation. Although *Abschied von Gestern* is profoundly pessimistic in terms of content and narrative, it is equally notable for its form and as an expression of the new collective energy and possibility represented by the emergence of Young German Cinema. Despite its pessimistic themes, the film radiates a great optimism that cinema can fully participate in the construction of a social future that fully embraces an awareness of the past. Anita's narrative revolves around her quest for a place within German society. The film chronicles her numerous endeavours to assimilate, which invariably prove unsuccessful. Due to its perplexity and impenetrability, this objective remains implicit and is veiled in diverse guises. Her interactions with the legal system, the world of work, educational institutions, and various romantic partners are consistently disheartening and unproductive. Each attempt at integration is portrayed as a discrete episode, creating a fragmented narrative that challenges the audience's ability to comprehend the full scope of her experiences. Aesthetically and thematically, the film aligns with Adorno's post-1960 film theories. Adorno's perspective on cinema, which encompasses its role as an art form and underscores the significance of critical engagement, finds expression in his earlier writings. In this context, the film represents a departure from the passive position of the audience. The film *Abschied von Gestern*, with its structure outside the classical cinematic language, creates a distance between the audience and the film, thereby prompting an intellectual question. The alienation technique employed in the film results in the audience becoming intellectually active upon its conclusion. In this respect, it is possible to evaluate the film as a cinematic reflection of Adorno's interest in avant-garde aesthetics.

### Kaynakça

- Adelson, L. A. (2017). *Cosmic miniatures And The Future*. De Gruyter.
- Adorno, T. W. (1981-1982). Transparencies on film. *New German Critique*, (24-25), 199-205.
- Adorno, T. W. (2002a). *Aesthetic theory*. Continuum.
- Adorno, T. W. (2002b). On popular music. R. L. Theodor & W. Adorno içinde, *Essays on Music* (s. 437-469). University of California Press.
- Adorno, T. W. (2006). *Eleştiri toplum üzerine yazılar*. (Y. Öner, Çev.). Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (N. Ülner, Çev.). İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1994). *Composing for the films*. The Athlone Press.
- Boucher, G. (2013). *Yeni bir bakışla, Adorno*. (Y. Başkavak, Çev.). Kolektif Kitap.
- Brenez, N. (2007). T. W. Adorno: Cinema in spite of itself - but cinema all the same. *Cultural Studies Review*, 13 (1), 70-88.



- Ekardt, P. (2018). *Toward fewer images the work of Alexander Kluge*. The MIT Press.
- Elsaesser, T. (1989). *New German cinema a history*. Rutgers University Press.
- Elsaesser, T. (2012). The stubborn persistence of Alexander Kluge. T. Forrest (Ed.), *Alexander Kluge Raw Materials for The Imagination* (s. 22-32). Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2019). *European cinema and continental philosophy film as thought experiment*. Bloomsbury Publishing.
- Forrest, T. (2015). *Realism as protest Kluge, Schlingensief, Haneke*. Transcript.
- Franklin, J. (1986). *New German cinema from Oberhausen to Hamburg*. Columbus Books.
- Hake, S. (2008). *German national cinema*. Routledge.
- Hansen, M. (1981-1982). Introduction to Adorno, "transparencies on film". *New German Critique* (24-25), 186-198.
- Hansen, M. (1986). Space of history, language of time: Kluge's Yesterday Girl (1966). E. Rentschler (Ed.), *German Film and Literature Adaptations and Transformations* (s. 193-216). Cambridge University Press.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and experience Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1996). *Aydınlanmanın diyalektiği felsefi fragmanlar II*. (O. Özügül, Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Huysen, A. (1975). Introduction to Adorno. *New German Critique*, 6, 6-7.
- Jeffries, S. (2018). *Büyük uçurum oteli: Frankfurt Okulu'ndan yaşam öyküleri*. Minotor Kitap.
- Kaes, A. (2012). In search of Germany: Alexander Kluge's the patriot. T. Forrest (Ed.), *Alexander Kluge Raw Materials for The Imagination* (s. 95-126). Amsterdam University Press.
- Lutze, P. C. (1998). *Alexander Kluge the last modernist*. Wayne State University Press.
- Moltke, J. v. (2010). Terrains Vagues: landscapes of unification in Oskar Roehler's no place to go. B. Prager & J. Fisher (Ed.), *The Collapse of the Conventional German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century* (s. 157-185). Wayne State University Press.
- Pavsek, C. (2013). *The utopia of film cinema and its futures in Godard, Kluge, and Tahimik*. Columbia University Press.
- Sandford, J. (1980). *The new German cinema*. Barnes and Noble.
- Schlüpmann, H. (2012). 'What is different is good': Women and femininity in the films of Alexander Kluge. T. Forrest (Ed.), *Alexander Kluge Raw Materials for the Imagination* (s. 72-94). Amsterdam University Press.
- Voirol, O. (2011). Back to culture industry. *Reseaux*, 166, 125-157.
- Waldman, D. (1977). Critical theory and film: Adorno and "the culture industry" revisited. *New German Critique*, 12, 39-60.
- Wilson, R. (2007). *Theodor Adorno*. Routledge.

**Etik Beyan/Ethical Statement:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

**Çatışma Beyanı/Declaration of Conflict:** Çalışmada kişi ya da kurumlar arası çıkar çatışmasının olmadığı beyan olunur. / It is declared that there is no conflict of interest between individuals or institutions in the study.

**Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0