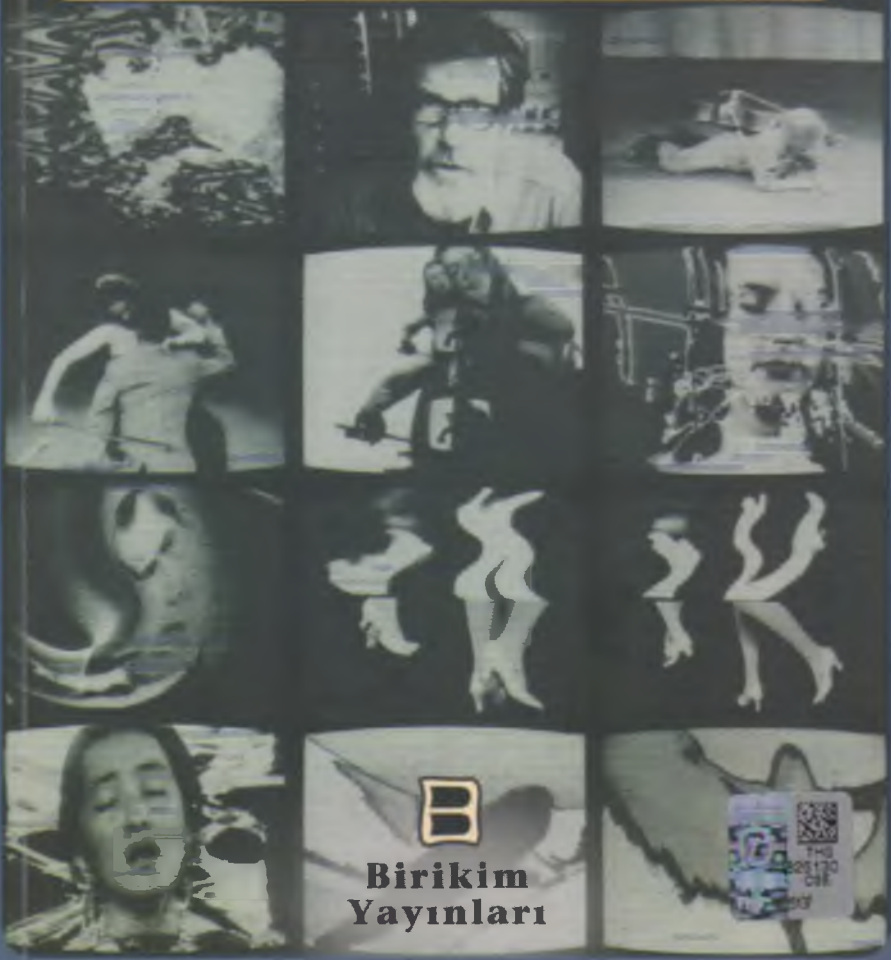
Ulus Baker

Beyin Ekran

Derleyen

Ege Berensel



Birikim Yayınları

ULUS BAKER 1960 doğumlu. ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde çalıştı, yüksek lisans ve doktora yaptı. Çeşitli yayınevlerine katkıda bulundu. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*'ni (İletişim, 1988) hazırlayan kadroda yer aldı. *Toplum ve Bilim* dergisi yayın kurulu üyeliği yaptı. Başka dergilerin yanı sıra *Birikim*'de yazıları yayımlandı. Birçok platformda dersleriyle, konferanslarıyla, "serbest" konuşmalarıyla, sanal ortamda yazışmalarıyla, hep insanlarla sohbet halinde oldu. 12 Temmuz 2007'de bu dünyadan ayrıldı.

Ulus Baker'in daha önce Birikim Yayınları'nca *Aşındırma Denemeleri* (2000), *Yüzeybilim - Fragmanlar* (2009), *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru* (2010), *Dolaylı Eylem* (2012) adlı kitapları yayımlanmıştı. Başka eserleri de Birikim Yayınları'nca yayımlanacaktır.

Birikim Yayınları 48
ISBN-13: 978-975-516-046-7
© 2011 Birikim Yayıncılık Ltd. Şti.
1-2. BASKI 2011-2012, İstanbul
3. BASKI 2015, İstanbul

EDİTÖR Tanıl Bora - Kerem Ünüvar
DİZİ KAPAK TASARIMI Utku Lomlu
KAPAK Suat Aysu
KAPAK FOTOĞRAFI Nam June Paik videolarından durağan imajlar
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Ekrem Solgun
DİZİN Ekrem Buğra Büte
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

Birikim Yayınları SERTİFİKA NO. 11248
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: birikim@iletisim.com.tr

ULUS BAKER

Beyin Ekran

DERLEYEN *Ege Berensel*

Birikim Yayınları

"Beyin tekildir. Beyin ekrandır. Dilbilim ve psikanalizle sinema arasında bir bağ kurulamaz. Tersine moleküler biyoloji ve sinema arasında alakalar tesis edilebilir. Düşünceler molekülerdir. Bizim gibi yavaş varlıklar moleküler hızlardan oluşur. Michaux'nun söylediği gibi "İnsan, fantastik hızlar sayesinde varlığı mümkün olan, yavaş bir yaratıktır." Beynin devre ve bağlantıları, kendilerini işaret eden uyarıcılar, hücreler, moleküllerden önce var olmazlar. Sinema tiyatro değildir; bilakis gövdesini moleküllerin dışında inşa eder. İmajların yalın her yönde bir aradalıklarının dolup taştığı bu bağlantılar genellikle paradoksaldır. Sinema, görüntüyü hareketlendirdiğinden, daha doğrusu görüntüye bir öz hareket (auto-mouvement) boyutu kattığından, sürekli olarak beyin devrelerini çizer, yeniden çizer... Kötü sinema her zaman için bir düşük kapasiteli beyinin ürünü olan şiddet ve cinselliğin, ucuz bir vahşet ve örgütlü bir salaklık içinde anlatıldığı devrelerden oluşur. Gerçek sinema başka bir cinsellik, başka bir şiddet boyutuna ulaşır, bu boyut molekülerdir, konumlandırılamaz. Örnek olarak Losey'in karakterleri durağan bir şiddetle doldurulmuştur ve hiç hareket etmedikleri ölçülerde daha şiddetli hale gelirler. Düşüncenin hızları olgusu, üşüşme ve donmalar, hareket-imaj kavramından ayrılmaz niteliktedir. Lubitsch'teki hıza baktığımızda görüntünün içine, gerçek düşünceleri, şimşekleri ve düşünsel hayatı nasıl soktuğunu görmemiz mümkündür."[1]

"İmajlar vardır, şeyler bile imajlardır çünkü imajlar kafada, beyinde değildir. Tersine diğerleri gibi bir imaj olan, beyindir."[2]

"Beyin, mekân-zamansal bir hacimdir."[3]

---

1 Gilles Deleuze'le söyleşi, *Cahiers du cinema*, Sayı: 380, Şubat 1986, s. 25-32.

2 Gilles Deleuze'le söyleşi, *Altı Kere İki* (Godard) Üzerine Üç Soru, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 271, Kasım 1976.

3 Gilles Deleuze-Ulus Baker.

OKURA NOT

Bu derleme Ulus Baker'in büyük bir çoğunluğu basılmamış yazılarından oluşuyor.

Metinler, Körotonomedya, Modvisart, Foucault gibi elektronik yazışma gruplarındaki mesajlar, ODTÜ'de sürdürdüğü Görsel Düşünme dersinin el yazısı notları, çeşitli video röportajları ve bazı kişisel (derleyenle yapılan) yazışma notlarından derlendi. Ulus'un dostları Can Gündüz İngilizce metinlerin çevirisinde ve Özge Çelikaslan röportaj ses kayıtlarının çevriyazımında yardımlarını esirgemediler. Angela Melitopoulos bir son söz yazarak kitaba katkıda bulundu. Tüm bu metinlerin derlenip toparlanması Ege Berensel'in emeğinin ürünüdür.

Daha önce basılmış olan yazıların kaynakları gösterildi.

Bazı yazılardaki özellikle elektronik mektuplardaki hitaplar, arkadaş isimleri çıkartıldı.

Çeşitli kaynaklara yapılan atıflar, Ulus'un üslubunca, akademik resmiyetten uzak, bazen de mealendir.

Ulus Baker'in başta "Siyasal Alan" olmak üzerine başka yazılarından da derlemeler hazırlanıyor.

Birikim Yayınları

İÇİNDEKİLER

Minor-düşünce: Zaman-imaj veya Video-imaj: Godard, Bresson, Tarkovski ***15***

1. *17* • 2. *17* • 3. Nedir Video? *17* • 4. Video Ars Memorativa *27* • 5. Video: Fark ve Tekrar *29* • 6. Videografi *34* • 7. Videolojiler *36* • 8. Sosyal Bilimler ve Video *38* • 9. Duygular Sosyolojisi *42* • 10. İmajların Demokratizasyonu *47* • 11. Televizüel Kanaat *58* • 12. Godard ve Video *59* • 13. Godardiana *60* • 14. Neden Godard? *64* • 15. Neden Godard'la Uğraşıyoruz? *71* • 16. Godard Zagdanski'ye Karşı *79* • 17. *84* • 18. Aşka Övgü *84* • 19. Ruiz ve Godard *84* • 20. Godard–Sinema Eleştirisinden Sinemaya *85* • 21. Metin-Ses-İmaj *90* • 22. Bresson ve Transandantal İmaj *93* • 23. Tarkovski ve"Sinematografik Figür" *105* • 24. Tarkovski'nin Ayna'sı *106* • 25. Zamanı Yontmak *107* • 26. Zor Sinema, Zor Edebiyat *107* • 27. Uzak-Doğu'nun Sinması ve "Dolaylı Olumsuz Eylem" *108* • 28. İran Sinması ve Kadın *108* • 29. Makhmalbaf'ın Kandahar'ı *111* • 30. Dostoyevski'den Tarkovski'ye *112* • 31. Dostoyevski'den Sokurov'a *117* • 32. Rus Arıza Felsefesi ve Sinema *121* • 33. Sovyet Sinema Tarihi Nedir? Bir "Tarihöncesi" Notu... *122* • 34. Vatslav Nijinski ve "Herhangi Vücutlar" *124* • 35. Dovjenko ve Sinemanın Gücü Üzerine *129* • 36. Dovjenko'nun Cephaneliği *130*

Montaj-düşünce: Şok imaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann ***131***

37. "Montaj-düşünce" *133* • 38. "Diyalektik-Organik Montaj" *136* • 39. Eisenstein'ın Montaj-Düşüncesi *136* • 40. Eisenstein: Herhangi, Olağan ve Dikkate Değer... *137* • 41. Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri *141* • 42. Deleuze ve "Ayrıcalıklı Anlar" *143* • 43. Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne *145* • 44. Şok ve Beyin: Yılmaz Güney Sinması Üzerine *152* • 45. Doğrulanmamış İmaj *159* • 46. İstanbul'un Filmi *159* • 47. Hareket-imaj *161* • 48. İktidarın Yurttaş Kane Modeli *161* • 49. Dehşet-imaj *167* • 50. *167* • 51. Shoah ve Tekillik *168* • 52. Yeraltından Notlar *179* • 53. Salo ya da Si-

nemanın Yüz Yılı *198* • 54. Terör'ün Filmi *201* • 55. Kapitalizmin Bir Sentezi Olarak Sinema *201* • 56. Kapitalizm Tek Bir An Duramaz Durduğu Yerde *205* • 57. Sinema *206*

Aralık-düşünce: Rizom imaj: Vertov ***207***

58. Aralık Nedir? *209* • 59. Her Şeyin Yazısı *211* • 60. Leibnizci Bir Sinema *223* • 61. Vertov'un Filmik Objesi *229* • 62. Vertov'un "Jizn kak ona yest"i ("Hayat, nasılsa öyle"si)... *229* • 63. Vertoviana *232* • 64. Nazi Sinemasının Sinegözü *235* • 65. Kolektif Sinema *239* • 66. Flaherty'nin Nanouk'u *239* • 67. Sinematografik İmaj *241* • 68. Kayıt ve Tasnif-Bir Kayıt Cihazı Olarak Fotoğraf *245* • 69. Fotoğrafik İmajın Ontolojisi *249* • 70. Görsel Düşünme *254* • 71. Deleuze ve Bergson'da Sinemanın Soykütüğü *277* • 72. Gilles Deleuze'ün Sinema ve Müzik Felsefisi *282* • 73. Müzik Üstüne *285* • 74. Sesimaj 293 • 75. Internet'te Sanat Mümkün mü? *303* • 76. Yok-oyunculuk *311* • 77. "Kaplumbağa" ile "Kurbağa" *312* • 78. Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili *312* • 79. Figüran Üzerine 1 *316* • 80. Figüran Üzerine 2 *322* • 81. Simmel'in Yabancısı *325* • 82. Sinema ve Jest *329* • 83. Sinema ve " Söz Edimi" *332* • 84. Sinema ve Peirce'in Fenomenolojik Kategorileri *333* • 85. İmajlar Arasında *334*

Ulus Baker anısına / ANGELA MELITOPOULOS ***345***

KAVRAM DIZINI ***353***
AD DIZINI ***359***

- Simone Deraleri

Gruz - Sonek ve uçuşum karakteri yazar ...

Insan hangi karakterleri alıyor?

1) nekrofil
2) gerilemiş (Alexeieff)
3) travma

Hem Sonek karakteri, hem Rodin ve Fotoğrafçı ... "dişil karakteri alıyor"...

Karakter - Imaj

Benzer'em karakter üstüne 3 tez:

1) karakter ≠ kadınlara mesaj
⇒ karakter = kadınlar eylemi, edimi
kadınlara mesaj - Eğlendirici
karakter eğlenmemiz → mitolojik dişsiz...
- kadınlara mesajlar tabii ki aynı türden
mesajlar olmalı ; karakterler ise
nitelikmanda - [illegible] mesajlar
olmuyor ...

demek ki:
karakter metafizik komutlarla ve de
gamandaki mitolojik yaşam-temsilleri...

karakter - [illegible] kaçınılmaz olmuş ...

[illegible]

(Wegner, Meurman) → [illegible]

Er fordert → [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

"[illegible]"

[illegible] eisen – (leader kann leiden)

!! [illegible]

[illegible]

[illegible]

<[illegible]>

[illegible]

[illegible]

[illegible] (Eisen [illegible])

[illegible]

[illegible] "[illegible]" –

[illegible] "[illegible]"

x' Hors-champ ...

Brennan → dirigeable ...

hors champ → ordre Balmain ... spectacle, spectacle ...

halleg surveillé – (lacrimatoire) ...

dirigeable

les Milles Hitchcock ... Renoir

Renoir → Cadrin ... mettre transparence hep ...

Hitchcock → ... unrealism ...

"Et vide gris" ... gris ...

une hors-champ ...

#' hors-champ ... Hors-champ ...

Hors-champ ...

Elektronenwellen → diagonaler - [illegible] diagonaler,
atomare [illegible]
[illegible]
"Wiedemann", "Elektrolyse" - (Lang).

Bild → geometrische optische [illegible] optisches
[illegible] - [illegible] (altbekannt)
[illegible] -
(Wiene, Lang)

Fand'un eğrileri ... eğrile [illegible] ...
[illegible] ile su ...

Le Roy "Bu [illegible]"
<[illegible] [illegible]
[illegible]>

Neumann'un "Yoğunluklar Sahası"
<[illegible] [illegible] [illegible]>

1.! - Bor kendi'de Bo [illegible] kendi [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] ...

3°- kendinde (fizik ve dünyada) - [illegible]
de [illegible] ...
geometrik [illegible] [illegible] →
fizik [illegible]

Eisenstein'en Japon temsili analojileri – kendi temaya adapte ediyorlar...

Gance'en "dramatik bütün olarak İslam" [illegible] "gösterişli akordeon"...

kadraj dahilinde dinamizm

kadraj sınırlandırmaları – ancak matematik ya da dinamik olabilir bu sınırlar

(Platonov) matematik sınırlar → dünyayı [illegible] zorlandan, [illegible] ona sabır...

(Strauss) dinamik sınırlar → [illegible] gösterilmesi gerekmez gösterildiği, [illegible] diğerlerini [illegible]

Kendi başına hareketli de geometrik ya da dinamiktir

Griffith – "Hareketsizlik"

[illegible] Bebek dünyası

Eisenstein → [illegible]

Dreyer → yatay [illegible], [illegible], [illegible]. [illegible]

Minör-düşünce: Zaman-imaj veya Video-imaj: Godard, Bresson, Tarkovski

1. Video, imajları onları verenlere iade edebilmenin sanatıdır.

2. Kafka diyordu ki "Pozitif bize doğuştan verilir. Negatifi çıkarmak ise bize düşer." Video ve dijital imajlar çağında artık negatif yok. Yalnız pozitif var. Oysa pozitif bize doğuştan gelir. O halde çelişkiler olmadan nasıl ilerleyeceğiz? (Godard-Baker)

3. Nedir Video?: Yenilik ya da icat nedir diye sorduğumuzda aslında çok karmaşık süreçlerden bahsederiz. Karl Popper "icadın mantığının olmadığını" söylediğinde sorunu göreli bir kolaylığa kavuşturuyordu, ama nihai olarak "yeni ne demektir?" sorunu çözülemiyordu. Bu soruyu en radikal bir şekilde ortaya atanlar gerçekten de sosyal tarih çerçevesinde Gabriel Tarde, felsefe düzeyinde ise öğrencisi Henri Bergson oldular. Tarde'a göre "yeni" iki taklitler serisinin şu ya da bu anda buluşmalarıydı. Sözgelimi fotoğrafın icadı önünde sonunda çok eski bir camera obscura tekniğiyle bazı maddelerin güneş ışınlarından farklı oranlarda ve dereceler boyunca etkileniyor olmaları konusundaki "simyasal" bilgilerin Niépce'in kimliğinde ve beyninde biraraya gelişlerinin bir sonucuydu. Optik ile kimyanın özel bir bileşimi... Sinema ise kinetik ile fotoğra-

fın özel bir bileşimi olarak optiği ve kimyayı içermeyi sürdürüyordu. Hatta Hollywood "star sistemini" oluştururken sonuçta bunu bir "kozmetik sanayii" olarak da görmemiş miydi? Boya ve makyaj, ışık ve imaj birbirlerini tekrarlayıp durmaya başladığından beri klasik bir sinema tarihinin içine girmiş durumdaydık zaten. Bazen icadın ve "yeni"nin buluşmaları son derecede farklı türden ortamlar arasında olabilirler. Fotoğrafın başlangıçlarında pozlama süresinin uzun olması gibi sonradan giderilecek teknik bir mesele bile birtakım kültürel ve sosyal oluşumlarla biraraya gelmişti: portre fotoğraf yalnız ölüler üzerinde mümkün olduğu için, 19. yüzyıl ortalarında özellikle Protestan ülkelerde "memento mori" (ölümü hatırla) sanatçıları türediler ve aileleri için ölü çocukları süsleyip püsleyip fotoğraflarını yadigâr bırakma konusunda uzmanlaştılar. Pozlama süresi kısaldıkça "sokaktaki resim" teknik olarak elde edildi, ama Rodin ile fotoğrafçı bir arkadaşının bir sohbetinde dile getirildiği gibi bu bir gerilime yol açtı: tamam enstantane fotoğrafı elde edebilmiştik ama sokaktaki hareketli nesneleri, yayaları, arabaları, uçan bir kuşu, koşan bir atı çektiğinizde çok tuhaf bir görüntü elde ediyordunuz. Neden bunları seri imajlar halinde çekmeyelim (Muybridge, Marey)?.. Açıkçası enstantane fotoğraf bir "film beklentisi" haline gelmişti belli bir noktada... Hareketi fotogramlar halinde kaydererek yansıtmak... Herkes bunun fotoğraf değil fotogramlar silsilesi olduğunu biliyordu ta baştan beri ve çoğu kişi bunun ne işe yarayacağını, hareketi aynen yansıtmanın ne gibi bir işe yarayacağını (sinematografinin mucitleri de dahil olmak üzere) pek kestirebilmiş değildiler. Ancak Méliès sonrasında "montaj" devreye girince sinemanın devrin en etkili aracı olacağı ortaya çıktı. Çünkü modern toplum endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir "montajdı"... Napolyon modern usul ve medeni kanunlarını aslında monte ettirmişti. Mühendislik montajdan ibaretti (ve zaten terim 19. yüzyıl mühendisliğinden türemiştir). Montaj her şeydi ve sinema, her şeyi kaydedebilen bir cihaz olarak ortaya çıktığı andan itibaren modern toplumun özünü en iyi yansıtacak ortam olarak beliriyor-

du: çünkü sinemanın bizzat özüydü montaj (Eisenstein)... ta kendisiydi... Ve bu sayede sinema modern toplumda neler olup bittiğini başka her şeyden daha iyi kavrayacak ve ifade edebilecek araç olarak görünüyordu. Epstein, Eisenstein, Vertov gibiler için "montajın" her şey olması sinemayı adandığı kitleler ile buluşturacak bir özellikti – uyutulacak ya da uyandırılacak, ayaklandırılacak kitleler.

Sinemanın başlangıçtaki özgüveninin göreli olarak çabuk aşındığını söylemeliyiz. Deleuze bu aşınma sürecini hareket-imajın krizi olarak tasvir ediyor. Godard ise suçu "talkies"de, yani "konuşkan filmde" buluyor. Montajdan bu vazgeçiş Bazin gibi büyük bir sinema filozofunu bile etkilemiş ve sinemanın bu sayede realiteye daha derinden hâkim olabileceği fikrini uyandırmıştı onda. Montaj ilkelerini yeterince ve neredeyse tüm zamanlar için formelleştirmiş olan Griffith'in sineması yavaş yavaş montajsız sinema karşısında geri çekilecekti... Ama bu gerçekleşmedi: montaj televizyona, Godard'ın deyişiyle sinemanın yarattığı o büyük günaha geçti, üstelik bu "yavru" apansız genişleyerek sinemayı da "kayıt altına almaya" başladı. Video teknik bir yenilik olarak bildiğimiz kadarıyla televizyonun hareket kazanabilmesi ve anında yayından kurtulması için geliştirilmiş televizüel bir teknoloji. Kameranın ufalmasının nedenlerinden biri de hiç değil: 16 ve 8 milimetrelik kameralar bunu zaten sağlıyorlardı. Tabii ki savaşı kaydetmek için... Sonuçta enstantane-seri fotoğrafların mucidi ve sanatçısı Muybridge de Amerikan İç Savaşı sırasında Kuzey'in cephe fotoğrafçısı değil miydi? American Independent (Amerikan Bağımsız) sineması 16 milimetrelik kameraları günlük hayatın içine atıverdiyse bunda bu kameraların askerlerin ve Vietnam savaşının elinden kurtarılarak "sivilleştirilmesinin" büyük bir rolü olmuştur. Kamerayı sokağa çıkarmak konusundaki o büyük gerilimi hiçe sayan büyük İtalyan sinemacılarını unutmamak gerekir.... Biz bütün bu süreci, kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba diye düşünüyorsak bunun nedeni, bu tür arayış-

ların sinema tarihi içinde bulunmuyor olması değil. Tam aksine bütün sinema tarihinin bu videografik imaj arayışında olduğu gibisinden bir izlenim. Eğer Coppola bile "video kamerasını alıp evinde, odasında, dışarıda olup biteni çekmeye başlayacak tombul bir genç kızın bir Mozart haline geleceğini" özlüyorsa gerçekten de biraz "eğilimlerin önemi" adını verdiğim şeye dikkat etmek gerekir.

Video meselesinin esasında bir postmodern olgu olduğunu hiç sanmıyorum. Bir defa, daha önce de vurgulamıştım, "ben sanatçıysam ve eserimi, bir helâ olsa bile müzeye koyuyorsam, bu bir sanat eseridir" gibi bir tutum tam da moderniteye aitti (Marcel Duchamps, Dada, Gerçeküstücülük). "Alıntı" tam anlamıyla "modern" bir mecburiyettir ve bunun şahikasını, kabul edilmeyen ve sadece alıntılardan oluşan tezinde bizzat Walter Benjamin gerçekleştirmişti. Video Sanatı denen şey sanıyorum 70'li yıllarda kendine bir "ad" buldu... Ama ağırlıkla Ulrike Rosenbach, Rabecca Horn, Friederike Pezold, Marina Abramoviç gibi minimalist-feminist performans sanatçıları sayesinde... Video onlar için sonunda "görüyorum" demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla "görüyorum"... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum... Video yansıtmaz, bir ayna vazifesi görür. Bütün bu minimal uğraşlar alanını bir kalemde silip atmak herhalde anlamsız olurdu. Sonuçta modernliğin en büyük sinemacılarından Dziga Vertov da bu "görüyorum"un peşindeydi: kino-glaz, yani Sinegöz...

Video'nun özünde demek ki "kadın" yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor. Bu hiç de küçümsenecek bir uğraş değildir... Teknolojik bir buluşun performatif-kültürel bir buluşla, dahası bir mücadele tarzıyla son derece ilginç bir buluşma halidir. Tıpkı Tarde'ın tarihi elerken önümüze çıkardığı sürpriz buluşmalar gibi...

Görüyorum'dan Düşünüyorum'a nasıl geçtiğimize gelince... 50'li yıllardan beri sanat erbabı birtakım kişiler, ama 18. yüzyıldan beri, başta Kant olmak üzere Batı'nın en büyük filozofları bu mesele üstüne düşünüp durdular. Bu açıdan Descartes-Leibniz'den Kant'a, oradan Blanchot ve Foucault'ya kadar gayet net çizgiler tasarlayabiliyoruz. Descartes "düşünüyorum" diye haykırarak modern felsefeyi başlatmış olan kişidir. Kuşku duyuyorum – varolduğumdan bile... ama kuşku duyduğumdan kuşku duyamam... o halde düşünüyorum... demek ki varım... o halde ben düşünen... bir şeyim... Kant daha akıllıydı... dedi ki her şey tamam ama "ben düşünen bir şeyim" sonucuna öyle kolay kolay varamazsın. Düşünmek demek her şeyi kavramda ta baştan içermek değildir. Düşünmek demek onu mekânda-zamanda realize etmek demektir. Başka bir deyişle Napolyon hukukunda ya da Avrupa sisteminde realize olmamış bir Fransız Devrimi fikriyatı (Voltaire, Rousseau ve genel olarak Aydınlanma) beş para etmez. Kant'tan beri modern dünya düşünceyi ancak mekânda-zamanda gerçekleşmesi bakımından değerlendiriyor. Bugün bir "fikir"den bahsettiğimizde onun imajını da talep ediyoruz – zamanda ve mekânda. Kurumlaşmamış fikirler bugünkü dünya için bir hiçtirler...

Fotoğraf, film ve benzeri imajlar üstüne mesela Sontag'ın neden ısrarla Platonik imajlar dünyasına başvurup durduğunu işte bu yüzden anlayamadım... Platon için imaj bir fikrin, göklerdeki uzamsız-mekânsız tanrısal ideanın bir yansımasıydı. Bugün bu tür imajlarımız yok: kayıtlarımız var... Şimdi "düşünüyorum" mekânsal-zamansal kaydetmedir (Kant). Başka bir deyişle "düşünüyorum" bende bir fikir var'dan öteye geçmeyen bir belirlenimdir. Az şey değildir ama içi boştur. Neyi düşündüğümü anlatmaz... Onun yerine pekala "görüyorum o halde varım" ya da daha karikatürümsü bir şekilde, "yürüyorum, demek ki varım" geçirilebilir. Peki Video ergo Cogito nasıl mümkün olabiliyor? Görüyorum o halde Düşünüyorum dedirtecek koşullar nelerdir? Videonun bu temel Kantçı sorunsalla her zaman ilgili olacağını düşünüyorum.

Şimdi... temel Kant sorunsalı şuydu: şeyler aynı zamanda

(salt şey oldukları için bile) kendi "belirlenme" koşullarına sahiptirler. Düşünmek bir faaliyettir, buna amenna, ancak düşünürken düşündüğüm şeyin kendini bana bir sunma biçimi vardır – buna Kant zaman-mekân diyor... Başka bir deyişle "görüyorum" dediğimde bu "düşündüğüm" ve "anlatabildiğim" O ŞEY ile alakalı bir şey söylemiş olmam pek de garanti edilmiş bir durum değildir. Şey, bana nasıl sunuyorsa kendini, işte odur ve o şey hakkında bunun ötesinde başka bir şey söyleyemem. Yalnızca onu "düşündüğümü" söyleyebilirim. Ama düşünmek Kant'tan beri düşünülen şeyin değil benim bir belirlenimim, özelliğimdir. Kant'tan önce böyle değildi. Düşünmek şeyin ideasının bizdeki soluk bir yansısından ibaretti. Fikirleriniz önceden vardı ve onları keşfetmek için uğraşmanız, "hatırlamanız" gerekirdi. Kant'la birlikte "görüyorum"dan "düşünüyorum"a doğru bir hareket mümkün hale geldi: Bu bir "hareketti" ... yani sonradan Hegel'in sistemleştireceği "modern diyalektik" – ki Eisenstein sinemasının bütünü işte bundan ibarettir. Bir imaj bir düşünceyi nasıl uyandırır? Eğer videodan bir "düşünce aygıtı" kurmayı düşünüyorsak bunu elbette bu tür ustalardan dolayımlayarak yapmak zorundayız – ve Eisenstein'ın en ileri montaj tekniklerinin bugün reklamcıların her gün kullandıkları teknikler olmasına da pek kulak asmamalıyız.

"Belirlenme koşulları" nedir peki? Şunu söyleyebilirim: "her yiğidin bir yoğurt yiyişi vardır" deriz de "her yoğurdun bir yiğide farklı bir yeniş biçimi vardır" demeyiz... Bu temel (ve belki de çoğu zaman zorunlu) "öznellik" yanılsamalarından biridir. Videoyu ve sinemayı hep bir aktiviteler zincirlemesi olarak düşünürsek bu meselenin esasını göremeyiz. Sinema ilk başlarda iki şeyin peşine düştü: günlük hayatın imajları ve görsel hikâyeler. İkincisi sonradan galip geldi ve Hollywood'un o muhteşem hayaller dünyasını tesis etti. Ama birincisi her zaman sisteme direndi, yeniyi üretip durdu... Öznellik bir yanılsama haline geldiği zaman modernitenin en korkunç hataları yapılır. Belirlenme koşulları tespit edilmeden öznelliğin kurulması mümkün değildir. Başka türlü öznellik her zaman liberal-postmo-

dern formülüne bürünerek herkesin kendi dünyasına ait olduğu fikrine varır. Oysa bugün Leibniz'den beri biliyoruz ki öznellik baştan verili bir "özne durumu" değildir. Bir bakış açısını üretmeyi gerektirir ve şeyler de bu oluşmakta olan öznellik karşısında sürekli olarak değişim halindedirler. Öznellik, başka bir deyişle, her an şeyler durumuna göre yeni bakış açıları oluşturmak, yeni perspektifler ve konumlar icat etmek demektir – bir an sonra yıkılıp gitmeleri gibi trajik bir durumu her an göze alarak...

Video bizim için bir öznellik icat etme aracı olsun. Bunu biz öyle görüyoruz. Sinema da bir başka "öznellik icadı" tipi olsun. Nesneler üzerinden bu öznelliklerin "dolaşım" tipleri acaba aynı mıdır? Ben hiç sanmıyorum... Sinema ta baştan beri, belli ve fark edilmez ince bir çizgi dışında (bunu ortaya çıkaranlar Lumière ile Vertov oldular) nesnelerini "imaj" olarak sundu. Oysa Kant için (ona "videografinin babası" dersem gülmeye erken başlamayın) hayal gücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, "şemalar" üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant'ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayrım son derece belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun "şematize etme" yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu "şematize etme" yeteneği ise videoya bir mekân-zaman kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Yani "düşünmenin", "görme" diye bir tarzı, varoluş hali var. Bu düşüncenin bütününü tüketemez tabii ki ama "salt görülebilir" olan, anlatılmakla tüketilemeyecek pek çok şey ve durum var bu dünyada. Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze'ün "hareket-imaj", "zaman-imaj" adını verdiği şeylerle) işler. Video ise bizce "görüyorum" edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı "seyrederiz" ama videoyu "görürüz"...

Godard işte bu noktada ortaya çıkıyor. Herkes Godard'ın sinemaya sert bir klasik sinematografi eleştirmenliğinden sıçradığını, Cinéma-Vérité (Sinema-Gerçek) ve devrimci film dönemlerinden geçtiğini, sinema filmi ürettiğinde ise illa ki ona videografik müdahalelerde bulunup durduğunu biliyor. Go-

dard bunun için hep "ayrıcalıklı herhangi mekânlar" tesis edip duruyordu: okuldayım, görüyorum neler olup bittiğini... hapishanedeyim ve görüyorum neler olup bittiğini... göstermiyorum... görüyorum... Bu görüyorum, sinema cihazının konvansiyonlarında yoktur. Sinema hep bir "gösteriyorum" ile işliyordu. Ve filmlerin "sinema filmi" olarak yapılmış olması salt bir teknolojik meseleden ibarettir. Diyoruz ki video sinemanın büyük ustalarının hep beklediği bir şey olmuştu: etnografik film, Lumiere, özellikle Vertov, Neorealismo (Yeni Gerçekçilik), Nouvelle Vague (Yeni Dalga), Independent Cinema (Bağımsız Sinema) vesaire... "Görüyorum" en güzeli Makhmalbaf'ın o insanı ürperten filminde[1], hani şu yönetmenin oyuncu seçtiği filminde var... Formül şaheserdir: "görüyorum, o halde göster bakalım..."

Görsel-işitsel her şeyi "sinematografik" konvansiyonlar dahilinde değerlendirmekten vazgeçebilirseniz ("önünde sonunda bunlar da kurgu yapıyorlar" pek sağlam bir yaklaşım değil çünkü) herhalde videocuların neye yeltendiğini hissetmeniz daha bir kolaylaşacak. Bu bir avangard değil, başlangıçta belki öyle görünmek istedi, çünkü politik birtakım dertlerle örtüşmüştü. Şimdiyse en modern görsel-işitsel teknolojilerin bir yoğunlaşma odağı mı olduğunun, acaba bir sanata dönüşme ihtimalinin olup olmadığının sorgulanması gibi meseleler etrafında bir tartışma ortamı olarak duruyor.

"Görüyorum"dan "Düşünüyorum"a sıçrayış sinemanın başarmış olduğu bir şey olmadı. Bunu sinema üstüne iki cilt yazmış olan Deleuze, hâlâ sinema (ama video da) filmleri çeken Godard da itiraf ediyorlar. Hareket-imajların kitlelerin beynine vurup onları düşündürtmesi gibi bir ideal, sonuçta festivallerimizi şenlendiren ve eğlence gözüyle baktığımız yarı-sanatsal aktiviteye dönüştü çoktandır. Öte yandan "ışığı göremezsiniz" ama o size her şeyi "gösterir". Biz sinemayı reddediyoruz diye bir mesele yok. Sadece "görüyorum"un o esaslı haklarını savunuyoruz ve "görmenin yüksek yetisi" olduğuna inanıyoruz. Bu yetinin varlığını büyük sinemacılar ispatladılar. Şimdi "yüksek

1 Mohsen Makhmalbaf, *Salam Cinema*, 1995.

konuşma yetisi" Blanchot için günlük ampirik dilden belli bir uzaklaşmayı, bir tür "yükselmeyi" gerektiriyordu. Günlük konuşmam şudur: "yağmur yağıyor... hava soğuk..." "Ahmet gelecek"... vesaire falan. Bu "düşük konuşma yetisidir"... Çünkü beni gören birine onun zaten görebileceği bir şeyi "söylüyorum". Bu "yalnız söylenebilir olanı söylemek" değildir. Sadece söylenebilir olanı söylemek gerekir... Söylenmekten başka bir ifadesi mümkün olmayanı yani... Bu Blanchot'ya göre "yüksek söyleme yetisidir". Ve Blanchot "parler c'est pas voir", "konuşmak görmek demek değil" dediğinde bunu sözle yapmıştı... Çünkü mesela Foucault'nun ya da "bu bir pipo değildir"i resmeden Magritte'in aksine "yüksek görme yetisinin" varolabileceğini düşünmemişti. Oysa biliyoruz ki bir filmi "görmek gerekir"... Başka bir deyişle, bir filme gidip, para verip "seyretmek" yeterli değildir... Gerçekten onu tüm evsafıyla "görmek" gerekir... Ve ne zaman ki bir film "anlatılabilir" olmaktan çıkar, asla "aktarılamaz" hale gelir, o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur.

Video-imajla düşünmek diğer bilimlere ne tür açılım getirir. Mesela sosyal bilimlerde eksik olan bir şeyi "belgesel" denen ama bence filmik yaşantıların toplamına yayılması gereken bir uğraşıyla bütünlemek, entegre etmek mümkün mü?... Ama sosyal bilimciler gibi videografik kayıt ve arşivin salt bir illüstrasyondan ibaret olamayacağını hissediyorum. Mesela "yoksulluk" üstüne bir araştırmada, çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha "bilgi verici", yani "duygulandırıcı" olabileceğini biliyorum. Belgesel sinemacılar sosyal bilimcilerden çok daha güçlü etik kaygılara sahipler (gazetecileri bir tarafa bırakırsak). Çünkü kullandıkları ortamın insanlar üstündeki etkisinin ne kadar büyük olduğunu hissediyorlar. Böyle bir kaygıyı ben hiçbir sosyal bilimcide görmedim. Biz anketimizi yaparız, geçeriz... Sonuçlarımızı çıkarırız büyük bir rahatlıkla... Ama bu araştırdığımız yoksulluğu "gördüğümüz" manasına gelmez. Onu belki "anlarız", "söyleriz", "iletiriz" ama "görmeyiz". Oysa yoksulluğun pekâlâ birçok, belki de sonsuz imajı vardır. Natürmort

tarihi üstüne çalışırken bir fikir uyanmıştı kafamda: yoksulluk nasıl gösterilir? Natürmort 17. yüzyılda Hollanda'da başladığında hep burjuva mutfağının "zenginliği" üstüneydi. Yoksulluk bir tür "memento mori", sembolik bir imaj olarak vurgulanırdı yine de resmin içinde: bir kafatası, tiksindirici bir böcek... Cezanne natürmortlarını, yani 19. yüzyıl sonlarında Fransız kırsalının yıkımını beklemek gerekiyordu "yoksulluğun imajını" görmek için... Açıkçası yoksulluğun imajı nihai olarak "bomboş", "kapkara" veya "bembeyaz" bir tual ya da ekran değilse, başka bir şeylerle donatılmalıydı... Yoksulluk "varolanlarla" (Heideggerci *sein*den) gösterilecekse eğer onun pozitif imajlarının da bulunduğunu varsaymak gerekir. Duvardaki bir çatlak, gebe bir karın, güğümden su döken el... İşte bunların bütün sosyal bilim sözlerinden ve teorilerinden daha güçlü afektif değerlere sahip olduğunu düşünerek *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*'yu yazmaya girişmiştim... Belgesel sinemayı kendi içinde apayrı bir alan olarak görmediğim gibi, "görsel sosyolojiyi" illüstre edilmiş sözlerden ibaret de görüyor değilim yani.

Diyelim ki şimdi, video bana bu olanağı, mesela yoksulluğun imajlarının arşivini bir tür "görüyorum" yetisine hitap edecek şekilde sunabilecek. Bunu dışarıda aramam, gider çekerim ya da tam aksine, "yoksulluğun mümkün bütün görüntülerinden" seçme yaparım... Bu meseleye dair bir fikir verecektir. Bu noktada sanat ile bilim arasında herhangi bir klasik ayrıma başvurmam gerekmez. Sanat eserinde "düşünülmediği" gibi bir varsayım imkânsız olduğuna göre, düşünürken aynı zamanda hissedilmediği gibi bir fikir de sonsuzca anlamsız görünüyor bana.

Sonuçta: Ama başarısızlığımız ortamın başarısızlığı değildir, bizim anlatmadaki ve sonuçlar elde etmekteki beceriksizliğimiz, acemiliğimizdir. İşte belki de bu yüzden Godard'ın beklentilerine yöneliyoruz ve onları anlamaya, iletmeye, anlatmaya, yaymaya çalışıyoruz. Sonuçta ben gerçekten JLG'nin "yeni bir imaj tipi" ürettiğine kani olmuş durumdayım. Görsel-işitsel-grafik – imajın her türünü kapsayan tek bir imaj... Yani video-grafi: yani... "görüyorum"... Godard, *Histoire(s) du Cine-*

ma'da inanın gerçekten "sinemadan alıyor" değil... Yepyeni bir imajlar estetiğiyle sinema üstüne düşünüyor, hayıflanıyor, duygulanıyor, etkileniyor... Ama aynı anda sinemayı inceliyor, lanetliyor, kutsuyor vesaire...

Bütün bu meselenin Tarde felsefesiyle nihai ilişkisi ise bence şurada: her "yeni" bir karşılaşmadır. Zaten "içrek" olan oluşumlar "yeni"yi barındıramazlar. Başka bir deyişle sinema estetiği içindeyken video yapamazsınız, olsa olsa onun varolması için Vertov gibi, Rossellini gibi, Cassavetes gibi "arzu duyarsınız". Ama bütün çabalar VİDEO yani "GÖRÜYORUM" içindir – "göstereceğim" ya da "görmeye geldim" gibisinden değil. Tiyatrocular sinemacılara oranla bu gerilimlerin acısını kendi ortamlarında daha sert ve acıtıcı şekilde yaşadılar... Grotowski "her şeyi boşaltıyorum, sadece çıplak vücutlarımız var" diyerek "yoksul tiyatro" öğretisi geliştirdi. Bu aslında sinemanın "gösteri toplumuna" bir meydan okumaydı, tiyatronunkine değil. Niçin? Çünkü sinema hep "varolanları" gösteriyordu ve "olmayandan" pek haberdar değildi. Tiyatroda GÖRÜYORUM çok tuhaftır ve sizi sahnedekilerle bir rekabet ilişkisi içine sokar. Sinemadaki gibi kahramanın gözü değilsinizdir ve her durumda, sahnede bir şeyler olduğunda farklı bir irkilme haline girer organizmanız... Sinemada ise GÖRÜYORUM'un ötesinde her an her şeyin olabileceğine, "görünebileceğine" ta baştan inanmışsınızdır. Sinemanın GÖRÜYORUM'u, sizin GÖRÜ ve YORUM'unuza bırakılan bir öznellik tarzıdır. Belki de VİDEO yani saf GÖRÜYORUM sayesinde bu çetrefil olanaklar yığınını kullanabilir hale geleceğiz...

Sonuçta GÖRÜYORUM'un güçlerinin hâlâ keşfedilmesi lazım... Keşfedilmeyi ise beklemiyorlar, nasıl icat edilirlerse öyle olacaklar...

4. Video Ars Memorativa:[2] Videonun Antik Dünya'da ve Ortaçağ'da çok yaygın olan ve 18. yüzyıldan itibaren basın-yayının gelişmesiyle birlikte unutuluşa terkedilen "ars memorativa", yani "hatırlama zanaatıyla" bir ilişkisi yeniden oluşturula-

2 Derleyenle bir elektronik yazışmadan – der.n.

bilir mi? Kâğıdın ender bulunan, pahalı bir ürün olduğu Ortaçağlarda (Spinoza'nın ölümünde kitaplığında 180 kadar kitaptan fazlasının bulunmadığını hatırlatmak gerekir sanırım) "suni bir hafıza" oluşturmanın önemi büyüktü. Ars memorativa, başka bir deyişle mnemotekhne doğal hafızanın güçlerini arttırmaya yönelik zorunlu bir kültür faaliyetiydi.

Sözel kültürün egemenliği hikâye-anlatıcılarının icat ettikleri, kullandıkları bu küçük tekniklerle işliyordu. Okuryazar olmadığınızı ya da çok önemli bir takibat sırasında elinizde kalem-kâğıt bile bulunmadığını farzedin. Tek yol düşüncelerinizi ya da anılarınızı "efektif" bir şekilde her an organize ve reorganize etmenizdir. Ars memorativa uygulayıcıları bunun için Ortaçağda "Yerler ve İmajlar Metodları" adını verdikleri bir disiplin geliştirmişler.

Bu Metod –kabaca ve özetleyerek anlatmak gerekirse– şuna dayanıyordu: zihninizde herhangi bir bina kuruyordunuz – mesela bir ev; ve odaların herbirine sonradan anımsamak istediğiniz imajları serpiştiriyordunuz. Bu sayede imajların serpiştirilme sırası bile birbirlerini çağrıştırmalarına olanak sağlıyordu. Hatırlamak ise hayaldeki bu binanın, bu evin sanal olarak ziyaret edilmesiydi. Cicero'nun bir hatırlatmasını analım: "Düşüncenin içinde ayrıksı yerleşimlerin tespit edilmesi gerekir; elde tutmak istediğiniz şeylerin imajlarını kurmanız gerekir; ardından bu imajları çeşitli yerlere koymak gerekir. O zaman yerlerin sırası şeylerin sırasını takip edecek, belirginleştirecektir. Çünkü imajları doğrudan şeyleri hatırlatacaktır..."

Böyle bir metod, hatırlanması gereken şeylerin ortalama bir insanın zihni yeteneklerini fersah fersah aştığı günümüz dünyasında ne ölçüde başarılı olabilir, bu soruya şu anda bir cevabım olamaz. Ancak Antikçağ ve Ortaçağ insanlarının hatırlamayla ilgili bir problemleri olduğu, "not almanın" neredeyse imkânsız olduğu bir entellektüel yaşam sürdürmek zorunda oldukları açık.

Video, modern-postmodern insanla eski insana oranla daha mı az buluşuyor? Son derecede modern bir teknik olması onu "hatırlama tekniklerinin" dünyasından çoktandır uzaklaştırmış

olabilir mi? Yoksa video "hatırlamanın hatırlanması ve yeniden hatırlanması" gibisinden bir formüle cevap verebilecek bir aygıt olarak yeniden kurulabilir mi?

5. Video: Fark ve Tekrar: Sinema ve video arasındaki fark o kadar büyüleyicidir ki; bir tez bir kez ortaya konduğunda antitezin çok kolay olduğu türünden bir önyargıya dayanabiliyor: karşınızdaki bir tez ortaya attığında onun şu ya da bu meseleye değinmediğini söylemek kadar rahat bir şey yoktur, çünkü güneşin altında sonsuzca şeyden, hem de herhangi bir konuda bahsedilebilir. Sözgelimi birisi sinema-video tarihindeki kopuşların öneminden bahsettiğinde hemen karşısına süreklilikleri ve bu sanatların başka sanatlarla genel içiçeliğini hemen ileri sürebilirsiniz. Bu süreklilik-kopuş ikiliği konusunda olduğu için gerçek bir antitez gibidir. Ancak bazen antitezin sunumu oldukça gevşek bir "ama şu da var"a dönüşüyor ki bu bir teze karşı antitez ileri sürmeye pek dahil değilmiş gibi geliyor bana.

Asla bir tez olarak ortaya atmamış olmama rağmen sinema-video-kısa film üçlüsü üstünde birkaç yalın önermeyi ileri sürerek başlamak istedim – ve bunlar şu kadar basit noktalar:

1. Film zaten "kısa" olarak başladı (Lumiere ve "yakın" sonrası); sonra uzadı – ve bu Meliès'in icat ettiği "montaj" sayesinde mümkün oldu. Kısa filmin yeniden ve yeniden icat edilmek zorunda kaldığı doğrudur ve bu her defasında montajın genelgeçer hallerinden sıyrılmak üzere filmcilerin yaptıkları denemeler dolayımıyla gerçekleşmiş gibi görünüyor. Başka bir deyişle kısa film iki şey yapabilirdi: ya montajdan kurtulmak ya da onu alabildiğine ötelemek. "Kısalık" sanki bu meyanda her ikisine de izin veriyor gibi... Ama önünde sonunda "montaj" denen ve çoğu filmci için sinemanın özü olarak nitelendirilen bir faaliyetin şurasından ya da burasından, ötesinden ya da berisinden dolaşmak gerekiyor gibi...

Her şeyden önce sinemanın doğuşunda her şey gibi bir mirasın, diğer sanatların ve kültürün genel mirasının üstünde kurulmak zorunda olduğunu konuşmuştuk yanlış anlamadıysam. Bu doğrudur ama sinemanın radikal doğuşunu açıklayacak bir

antitez değildir. Her şeyden önce sinemanın daha ilk anlarından itibaren kendi "saflığını" ve "ayırdedici" niteliklerini fethetmek gibi bir uğraşı son derece radikal bir tarzda ortaya çıkmıştı bile. Charles Chaplin tiyatro mimi yapmıyordu, tam manasıyla "sinematografik" bir mim yapıyordu. Ve nihayet karşımızda sinemanın tiyatrodan ya da başka bir sanattan (onların tüm verilerinden faydalanıyor olsa bile) hangi anlamlarda ve hangi bakımlardan farklı olması gerektiğini keşfetmeye çalışan Eisenstein gibi, bu bağların topyekün koparılmasından yana olan Vertov gibi filmciler ortaya çıktılar. Onlara göre sinema salt sinemada, kendi alanında yapılabilir olanı fethetmeliydi, başka alanlardakini değil. Bu noktada "miras" sözcüğünün görelileştirilmesi ve şu ya da bu yönde etkileşim olarak yeniden tanımlanması gerekiyor.

2. İleri sürmek istediğim ikinci tez videonun sinemadan radikal bir kopuş olduğuydu. Kopuş terimini Foucault'nun anladığı anlamda ele almak gerekir burada: "Farklı şecereler... Farklı beklentiler... Farklı eğilimler...". Sinemanın bile şeceresinin mesela resim ya da fotoğrafa, giderek montajın işin içine girmesiyle birlikte tiyatro, roman ve diğer edebi sanatlara ne ölçüde dayandırılabileceğini bilemiyoruz. Resim ya da heykel, bir fotoğrafçı dostuyla tartışırken Rodin'in anımsattığı gibi fotoğraftan daha "hareketlidir" – hareketi totalize ederler ve anlamlandırırlar, fotoğraf ise onu bir anında yakalamakla birlikte dondurup bırakır önünüze... Ayrıca sinematografik kadrajın resim sanatıyla hep bir alışverişi olmuştur. Oysa sinematografik düzenin bir manada daha çok fotoğrafla, estantane ardışık eş-entervalli fotoğraflarla (buna "fotogram" diyorlar) mutlak bir bağlantı içinde doğduğu ortadadır – Muybridge ve Marey... Ama onların sanatını sinema olarak değerlendirmemek, bir bakıma haklarını vermek ve sinemadan ne anlamda farklı, özgün olduklarını teslim etmek de gerekir. Evet, sinemayı hazırladıkları söylenebilir, ancak "sinema için" oldukları da pek söylenemez. Fotogram sonuçta "hareket esnasında" olan imaj demektir – hareketsiz iki imaj arasında bir bağ oluşu salt teknolojik bir olgudur. Başka bir deyişle, sanki Deleuze'ün söylediği gibi

sinema harekete adanmıştır – ve bu yüzden hemen Vertov'un çok önemli bir teorisinin göbeğine düşeriz: entervaller teorisi, yani sinemanın hareketle değil, istediği kadar birbirinden uzak olsun iki hareket arasındaki ilişkiyle temellendiği öğretisi. Bir enterval, yani aralık iki şeyi birbirinden uzak tutan mesafe demek değildir; birbirlerinden çok uzak da olsalar iki olay ya da hareket arasındaki "yakınlığı" ölçen şeye "aralık" denir. Bu sinemanın ilk dönemine ait son derecede özgün bir bakış tarzıdır – ve Deleuze buna "hareket-imajın esas formülü" diyor... Nihai olarak en uzaktaki iki tarihsel ya da coğrafi moment arasında belli bir bağ ve ilişki oluşturulabilir ve bu sadece bir "film-fakt" (film-olay) sayesinde, yani basitçe monte edilmiş birkaç pelikül üzerinde yapılması mümkün olan bir şeydir...

Ancak sinemanın evrimi şu beklentiye de sahipti: aralıklar varsa aralıklar arasında da aralıkların olduğu tahayyül edilebilir. Bu tahayyül belki de imajların temsil ettiği aralıkların bizzat kendileri için temsil edilmeleri –Deleuze'ün "zaman-imajı"– olabilir. Bunun sinema tarihinde yeterince gerçekleşmediğini bizzat Deleuze söylüyor: bu sonuçta bir eğilimdi ve "zamanı" kendi içinde "hareketler aracılığıyla" gerçekleşmeye bırakmayan bir film yoktur (belki biraz, felsefesi yeterince yorumlanabilirse, Chris Marker'ın *La jetee*'si bir istisnadır, ama o da aşırı avangard, yani taklidi ve devam ettirilmesi banal kaçacak bir denemedir). Ancak belli bir eğilim zamanı kendi başına ve kendi imajlarıyla işlemeye bırakmaya dayanmıştır – önce aralıklardaki imajlar arasındaki "mantıksal bağın" koparılmasıyla, nihayetinde ise imajın bizzat bir "hafıza" eylemi haline gelişiyle... Vertov için, kendi döneminin gereklerine çok uygun olarak "zamanın imajı" dolaylıydı ve hareketler arasındaki aralıklarla ifade ediliyordu: Hareket-imajın bir sınırı, hatta nihai sınırıydı Vertov ve aralıklar teorisi uyarınca bütün zaman-mekân bağıntılarını belli bir mantık zincirinden koparıp alarak birbirleriyle salt poetik-kurgusal bir ilişki içinde ortaya dökebiliyordu. Bu eğer bugün yapılsaydı Vertovcu film anlayışı sadece 1920'lerin Sovyet avangardı olmakla kalmaz, günümüzde hâlâ beklediğimiz yeni bir imaj türü olurdu: "gerçek-imaj", yani Kinopravda...

Ama bu aynı zamanda mekânın ve zamanın ötesine geçmek demektir. Çok kötü bir halde günümüz sineması bunun tematik deneylerini yapıp durmaya çalışıyor, ama ne yaptığını "anlatma" yoluyla. *La jetée* bile bu çerçeveye dahil edilebilir. Gerçekten de mekân-zamanın ötesi bir boyut daha ilk video filmlerde ortaya çıkmıştı oysa: Bill Viola bize Zen halleriyle bir film yapabiliyordu – zamanın akışıyla asla oynamayarak ya da montajı bizzat imajın içine mutlak bir halde taşıyarak... Ki bu bize dosdoğru zamanın imajını verecekti: seyredilemez, ama her zaman beklenebilir. Film bir bekleme hali olacaktı. Seyredilmesi tümüyle sizin akışı hızlandırmak için müdahalelerinizle olacaktı. Bu ise yalnızca videografik ortamda mümkündür. İleriye ya da geriye sarabilirsiniz, hızlandırabilirsiniz. Ama ne olup bittiğinin anlaşılması –yavaş yavaş beliren ritmik bir sesin sürekli tekrarlanan bir damlanın çok incelikli bir mikrofonla kaydedilmiş sesi olduğu– oldukça uzun sürecektir ve filmi büyülenmiş bir halde kendi sürekliliği içinde seyretmenizi farzeder. Bu sinema içinde mümkün bir durum değildir: insanları seyretmek üzere topladığınız bir mekân ve seyretme süresi... Böyle bir ortamda bir Bill Viola filmi Çin işkencesine pek rahatlıkla dönüşebilir... Ancak bir Çin işkencesinin "Zen" halini hissetmek için onu bir kez baştan sona izlemiş olmak da yeterli olabilir. Yani size en azından bir Çin işkencesinin ne olduğunu, bununla ancak bir Zen düşünceyle başedilebileceğini anlatan yine bu video olacaktır.

Deleuze'ün "zaman-imajının" nihai sınırının, kendisi çok doğrudan anıştırmasa, şöyle bir değinip geçse bile, videografik imaj olduğunu epeydir düşünüyorum. Bunun nedeni her nihai sınırın bir üst boyuta sıçrayabilmesidir. Kant'ın dediği gibi iki düzlemi örtüştürebilirsiniz ama birbirlerinin yerini tutmaları imkânsız olduğu ölçüde iki hacmi örtüştüremezsiniz: iki elden biri hep sağ el, diğeriyse sol el olarak kalacaktır. Örtüştürmek için bir üst boyut icat etmelisiniz. Bu üst boyut zaman-imajı ortadan kaldırmaz, aksine onu realize eder ve bir "mutlak" haline getirir. Seyredenin seyretme zamanını kullanımına doğrudan bir özgürlük bahşeden tek film videodur – başa, ileriye, geriye sarar, tek bir anını dondurur, akışını yavaşlatıp hızlandı-

rır ya da yeniden kurgulayabilirsiniz. Videografik imaj bu açıdan gerçekten de sinema içinden değil dosdoğru televizyonun içinden doğmuştur– "show"un ve "real-time"ın içinden. Ama bunlar kendi öz biçimleriyle hâlâ televizyonun dünyasına aittirler. Show belli bir noktada aslında kendi vücutlarını keşfetmek amacıyla videografiyi kullanan kadın performans sanatçılarıyla, real-time ise Viola videolarının "Zen-zaman" anlayışıyla ya da zamanı olduğunca işlemeye bırakan video-araştırmalarla videoda yepyeni bir biçime kavuşarak videonun alanına, yani bir üst boyuta sıçramıştır.

3. Bu tartıştığımız aşamada video sinemanın bir üst boyutu olarak görünüyor: gösterimin zaman-mekândan kurtarılması, videografik bir zaman-mekânın kendi başına işlemeye bırakılması... Bu çerçevede Jean-Luc Godard'ın 1985 yılından bugüne dek çalıştığı video projesini, *Histoire(s) du cinéma*'yı anımsatmam işte belki de bu yüzdendi: nasıl 19. yüzyılda sanat tarihi sanat eserlerinin fotoğrafik reprodüksiyon sayesinde karşılaştırılabilir hale gelmelerine dayanarak mümkün hale geldiyse Godard da örtük olarak sinema tarihinin ancak onu bir üst boyutta kopyalayıp yeniden kurgulayabilecek, imajlarını tasnif edebilecek ve karşılaştırabilecek olan video sayesinde mümkün olduğunu söylemektedir. Eisenstein'ın Griffith'in kurgu tekniklerini, bütün borcunu itiraf ederek hangi bakımdan eleştirdiğini anlamak video görüntüsü içinde onları birlikte yeniden ve yeniden çerçeveleyerek kavramayı ve karşılaştırmayı gerektirir. Böyle bir karşılaştırma sonuçta Deleuze'ün "zaman-imajının" ötesini veriyor gibidir. Grafiğin, yazının ve diğer mültimedya tekniklerin devreye girişinin işi "kolaycılığa" vurdurması pek muhtemeldir. Ama belli bir olanaklar kümesi ancak böylece "işlendiğinde", Flusser'in deyişiyle "kandırıldığında" belli bir değer kazanacaktır.

Sonuçta sözkonusu "kandırmanın" nasıl mümkün olabileceğini, sürekliliklerin ve kesintilerin taşıdığı önemin ince ayrıntılarını ve göreli değerlerini ortaya çıkarmanız zorlaşır. Bunun yerine sinemanın doğuşunda mümkün olan eğilimler acaba neydi diye sormak gerekir. Aynı şey video için yapıldığında bel-

ki de şu sonuçlara varırız: 16 milimetrelik kameralara gönderebiliriz – bunlar sonuçta film çekimini kolaylaştırmış ve "sokağa dökmüşlerdi". Ama 16 mm film kameraları aynı zamanda savaşların kaydı konusunda yaygın bir kullanıma eriştiler. Bir başka çizgi şecereyi televizyondan itibaren başlatacaktır: televizüel imajın kaydedilerek sonradan yeniden oynatılması ihtiyacına... Yine bir şecere, bu kez teknolojik olanaklar alanında değil, doğrudan doğruya sinemadaki iç dönüşümlerde, anlatısal ihtiyaçlarda ve sosyo-politik hareketlenmelerde düğümlenecektir. Sonuçta "videoyu" beklentileyen yalnızca Vertov değildi – Francis Ford Coppola bile sinematografik yaratıcılığın elinde bir video kamerayla hayatını ve çevresini çekebilecek genç bir kadına bile ait olabileceğini tanıyordu: her yerde bir Mozart'ın mümkün olduğu tek sanat biçimi herhalde bu olurdu.

4. Son olarak Fredric Jameson'ın da altını çizdiği video art eşittir postmodernizm eleştirisi pek doğru değildir. Bunun nedeni sanatçının "ben yaptım ve oluyor" dediği ilk durum postmodernizm değil, belki de Duchamps ile başlayan bir süreçte modernizmin ta kendisidir. Video eğer postmodern ise farklı davranıyor olmalıdır. Bu farkın ne olacağını ise ancak videocuların kendileri, cihazlarını nasıl kullanıyorlarsa öyle belirleyeceklerdir.

6. Videografi: Video da sinemadan pek çok şey almıştır elbette... Ama 'almanın' ötesine de geçerek onun 'tümünü alıntılamıştır' da... Alma ile alıntılama yetenekleri arasında ise asli bir fark vardır: sinema nasıl resimden ve teyatral montajdan (Eisenstein'ın montaj üstüne 1923 ve 1924 tarihli iki erken dönem metni var –birincisi tiyatroda, ikincisi sinemada 'atraksiyonlar montajı' üstüneydi) 'aldıysa' yeni ortamlar da, sözgelimi video da elbette sinemadan 'alacaktır'... Ama unutmayalım, yalnızca sinemadan değil, tam manasıyla bir 'kayıt ortamı' olduğu için resimden, şiirden, heykelden ve performanstan da alacaktır...

İkinci bir nokta: Godard'ın 'sinemanın özü montajdır' gibi büyük sinemacılara, Serge Daney'nin deyişiyle büyük 'plan sekans' sinemacılarına tekabül eden ve Eisenstein'dan beri nere-

deyse kuramsal bir ön varsayım gibi duran bir formülü tersine de çevirerek bir kez daha dile getirmesi ve bunun ancak video aracılığıyla yapılabileceğini öngörmesi bence ciddiye alınması gereken bir tutum. Acaba aynı kolaylıkla 'montajın özü sinemadır' diyebilir miyiz? Diyebilmek için bütün 'monte' alanları dolaşmış olmamız gerekiyor. Yani monte edilebilir her şeyin kayıtlarını... Ve videografi sinematografiden farklı olarak 'kayıtsız' davranabilecek, bir film-nesnesini pazarlama niyetine asla başvurmaksızın görüntüleri (ve buna sinemanın üretmiş olduğu tüm görüntüler de dahildir) derleyebilecek ve arşivleyecek, üzerlerinde kamuoyunun düşünebilme şanslarını arttırabilecek bir kayıt ortamı olarak görünüyor bana... Yani video terim mazur görülürse 'kayıtsız kayıt' olanağı demektir. Başlı başına bir belgedir ve her zaman ısrarla vurgulamak istediğim bir noktanın nihai müjdesidir: her 'teknik imaj' bir 'belgedir'... Ama bunun 'belgesel' olabilmesi için belgenin ötesine geçilmesi, birtakım asli bağlantıların kurulması gerekir... Yoksa her belgeye belgesel dememiz gerekirdi...

Mesele eğer 'video art' alanında işlerin kötü gittiğini söylemek idiyse evet, bu doğru... Bu aralar o kadar yaygınlaşmış bir genel kültürsüzlük ortamı, neredeyse kültürel bir çölleşme halinde dünyayı sarmış görünüyor ki, Türkiye özelinde bu ortamları suçlayamıyoruz bile... Dünyada da işler en az Türkiye'deki kadar kötü... Öyle ki herhangi iyi bir şey bir bayram olarak kutlanmalı... Ama bu sinemada da işlerin eş ölçüde, en az videodaki kadar kötü olduğunu ifade eden bir 'iyimserlik' tarzı olurdu bence. Ancak videonun da, tıpkı sinematografi kendi maceralarını nasıl yaşadıysa kendi maceralarından geçmesi ve belki kendisini ileride bambaşka ortamlara devretmesi kolayca öngörülebilir... Unutmayalım, sinematografi kinesis'e yani hareketimaja gönderiyordu... Video ise basitçe 'görüyorum' demektir... Gördüğümü kaydediyorum demektir... Sinemada en gergin sorulardan birisi (Vertov'dan Yeni-gerçekçilere, oradan Amerikan 'algı sinemacıları'na ve Yeni-dalgaya kadar) 'görüyorum'un nasıl kaydedilebileceği sorusuydu. Video bu 'görüyorum'u sinemadan daha iyi gerçekleştirmeye aday bir olanak... Onun

içindeki bu eğilimi hissedip onu işlemeye çalışanları birtakım geleneklerin değil birtakım yenilik ve icat olanaklarının özneleri olarak görmek çok daha teşvik edici olabilirdi...

7. Videolojiler:[3] 1. Müzik eşlik etmek, desteklemek ya da güçlendirmek için kullanılmamalı. *Hiç müzik kullanılmamalı.* Sesler müziğe dönüşmeli. Hiçbir zaman bir ses görüntünün yardımına koşmasın; görüntü de sesin. Videoda ses imajla birlikte üretilir. Sesli çekimde insan görüntülerle oynayamaz... Belli uzunlukları olan bloklar söz konusudur ve insan bazı etkiler yaratmak için canının istediği yerden makaslayamaz bunları... Sesli çekilmiş bir filmin montajı sonradan seslendirilecek bir filmin montajı gibi yapılamaz: Her görüntünün bir sesi vardır ve insan ona saygılı olmak zorundadır. Çerçeve boşaldığı, film kişisi alandan çıktığı zaman bile, kesmek mümkün değildir, çünkü 'alan-dışı'ndan uzaklaşan ayak sesleri duyulmaya devam eder. Dublajlı filmde, kesmek için, ayağın alandan çıkmasını beklemek yeterlidir. Straub'ların eserleri ses ile görüntü, söylenen ile gösterilen arasındaki bir kopuş fikrine dayanır... Ses ile bakışın birbirinden koparılması... Bunu tiyatronun da yapabileceği söylenebilir; ama hayır; ses bir şey söylemekte, görüntü başka bir şey göstermektedir; buna evet; ama Straub'larda ses bir şey söyler, söylerken yükselir; evet, havaya doğru yükselir; görüntüyse başka bir şey gösterir ve ses, görüntünün altına, evet altına girecek şekilde aşağı iner yeniden; görüntünün altına girer; bir yeraltı sesi olur... İşte Straub'lardan bir yeraltı sesi-görüntüsü; çölde, yerin altının bir mezarlık, milyonlarca yıllık bir mezarlık olduğu apaçıktır... Böylece Straub'ların sineması ses ile bakışın birbirlerinden koparılmalarından çok, eski bir doğa kanununun, unsurların evrensel çevriminin sinemaya dâhil oluşudur: Su-ateş-hava-toprak... Havaya doğru yükselip, sonra yeraltına, görüntünün altına giren söz... Bir silahla hoparlörden çıkan patlama arasında bir fark yoktur. Ancak silahtan çıkan kurşun bize isabet ederse bir farktan söz edebiliriz. Silah bir görüntü ise kurşun projekte edilmiş dünyada kalır. Ses asla imajlardan (görüntülerden) ay-

3 1999 yılında Aralık dergisi için Ege Berensel'le yazılmış bir manifesto.

rı olarak üretilmemeli ya da imajlar sesten. (Müzik, filmin içinde yaratılmadığı, imajların bir parçası olmadığı sürece kullanılmamalı.) Video sinemanın tersine ta başından beri ses ve imajı birlikte taşıyan tek araçtır. Yani ses imaja yapışıktır... Her nesnenin bir sesi vardır, her sesin bir nesnesi... Bu yüzden videonun formülü şudur: ses=görüntü. Bir nesnenin sesinin uzunluğu o nesnenin görüntüsünün uzunluğunu belirler. Seslerin inşası (ki bu bir tür müziğin-ya da ritmin inşasıdır) görüntülerin inşasıdır (Bresson, Straub, Huillet, Deleuze, Guiton, Dogma 95, Paik, esfirshubiana).

2. Video görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. Videoda izleyici ekrandır. Video görüntüsü enformatik olarak daha alt düzeydedir. Video görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun epistemesine sahiptir. Video moleküler bir rejimdir, dağılmalar, birikmeler, parçalanmalar, yeğinlikler rejimi... Hareket her yönedir... Deneysel ya da avangard sinema (bu kelimelerin ikisi de iyi değil) ile video sanatı (bu da en iyi terim değil) ortak bir iradeyi paylaşırlar: mümkün olan bütün yollardan üç şeyden kurtulmak – fotoğrafik analojinin kudretinden, temsilin gerçekçiliğinden ve anlatıya duyulan inanç rejiminden. Defalarca söylendi: bunları yine de dâhil oldukları sinemadan çok plastik sanatlara ya da şiire yaklaştıran şey de budur. "Sinema her şeyi söyleyebilir, ama asla her şeyi gösteremez (...) ama sinematografik dilin soyutlama olanaklarına başvurma koşulları altında imaj asla belgesel bir değer kazanamayacaktır" (André Bazin). Godard'ın şöyle bir cevabı ya da itirazı olabilirdi: "işte video söylediğinden çok fazlasını gösteriyor; sinemanın soyutlanması olarak sürekli bir belgesel karakteri ayakta tutuyor: VİDEO SİNEMATOGRAFİK İMAJIN SOYUTLANMASIDIR" (McLuhan, Deleuze, Bellour, Bazin, Godard, esfirshubiana)

3. Video sanatı doğaya öykünür. Bu öykünme doğanın görünümüne ya da malzemesine değil, iç zamanının yapısına yöneliktir. Video'da bir hareket diğerine bağlanmaz, imajlar irrasyonel kesmeler aracılığıyla birbiri bağlanır, bu da oradan buraya doğrusal olarak bağlanan bir imaj sunmaz bize, zamanın imajını sunar. Uzamlaştırılamayan yani hareketten türemeyen zamanı. Video zamanın kendisidir. Zaman-imajdır. Zaman-imajda zaman mantıksal bağlantı ve ilerleme şeklinde kendini sunmaz. Aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu İmajın yersizyurtsuzlaşmasıdır. Yani Videografik imaj tekilliğinde bir imajdır. Olduğu haliyle bir imajı görürüz. Bu bir bakış açısına yerleşmiş, düzenlenmiş bir imaj değildir. İrrasyonel kesmeler aracılığıyla imajlar arası bağlantının kendisi imajlaşır. Zaman-İmaj videonun Fikridir. Video zaman-imajı olanaklı kıldığı, imajların oluşunu üretme gücüyle bir olaydır. (Paik, Deleuze, Lazzarato, esfirshubiana)

4. Dile getirilebilir, yalnızca kelimelerle söylenebilir bütün bu şeylerden kaçının... İmajlardan oluşan bu dilde, imaj kavramı bütünüyle kaybolmalı, imajlar, imaj düşüncesini kovmalı... Çünkü sinemanın teknik aygıtının elde ettiği kesintisiz kopyalamada bütün erekler yalana dönüşüyor-hakikatinki bile. İzleyiciye konuşan kişinin –oyuncunun– karakterini sezdirmek, hatta bütünün anlamını vermek amacıyla söyletilen söz, yeniden-üretimimin gerçeğe dümdüz bağlılığıyla karşılaştırıldığında "gayri tabi" kaçacaktır. Bu tutum, ilk kasıtlı sahtekârlıktan, ilk gerçek çarpıtmadan önce dünyanın da aynı şekilde anlamlı olduğunu varsayarak meşrulaştırır onu. Kimse böyle konuşamaz, kimse böyle yürüyemez-oysa film başından sonuna kadar herkesin böyle konuşup böyle yürüdüğünü öne sürüyordur kurtulamayacağı bir tuzağa yakalanmıştır kişi: Somut anlam ne olursa olsun, konformizmi doğuran genel olarak anlamın kendisidir... (Bresson, Woolf, Adorno, esfirshubiana)

8. Sosyal Bilimler ve Video: Belgeselciler, tarihçiler, sosyal bilimciler halinde buluşmuştuk, ama hiçbirimiz (ben kendi hesabıma ne olmadığımı bilebiliyorum yalnızca) yapmayı bildi-

ği şeyden ödün vermedi... Ve ödün vermemek insanlara genellikle kendi yaptığının onayı gibi görünür... Böylece belgeselciler biz sosyal bilim yapmıyoruz, onların metodlarından, sorgulamalarından uzak durmayız tabii... Yeter ki bize ortaya atsınlar bunları diyebilirler... Bu demektir ki, orası bambaşka bir alan ve biz oradan sorumlu değiliz... Aynı şeyi sosyal bilimci ve tarihçi arkadaşlarımızın tavrından da hissebiliyordum: belgeselciler önce sosyal bilimcilere bir kulak versinler... Bunun çok basit nedeni ise hiç kimsenin TRT'de ve diğer kanallarda yayınlanan belgesellerin derinliğine, hiç değilse ciddiyetine bile inanamaması...

Bu topu karşı tarafa atmaktan başka bir şey değildir... Çünkü insan düşüncesi tektir ve çoktur... İkisi birden olabilmesinin nedeni, üretilebildiği ortamların çoğulluğundadır. Müzikte, sosyolojide, anatomide, fizikte, sinemada, videoda, en geniş anlamıyla gündelik hayatta fikirler üretilebilir ve bunlara bağlanan arzular eşit olduğu için (buna ileride geleceğim) hiçbirisi diğerinin altında ya da üstünde değildir...

Bugün sosyal bilimler (mesela antropoloji) artık pek bulamadığı eskimo kabilelerini gözlemlemekle kalmaz, aynı zamanda Flaherty'nin 1921 tarihli *Nanook* filmini de ciddiye almak zorundadır... Üstelik Flaherty ne Boas'tan ne de başka bir antropologtan pek de bir şeyler okumamış gibi göründüğü halde...

Bir "belgeselci" ise tutup "ben Nietzsche çekeceğim", "Durkheimvari çekeceğim" diyebilir... Bu belgeselde değil, sinemanın en ağırlıklı yatırımını yaptığı "fiction" alanında bile böyle işleyebiliyor... Ve biz bugün bütün eserini birkaç bölgedeki dört duvar arasına sığdırabilen bir yazara, Dostoyevski'ye hâlâ "psikolojinin kurucusu" muamelesi yapabiliyoruz...

Görsel-işitsel medya ile tekstüel-eleştirel medya arasında o kadar sert bir ayrım yapılamaz diye düşünüyorum... Birincisi giderek genel kültür haline geliyor – gittikçe daha az okuyor, daha çok seyrediyoruz... Ama bu bir pasiflik değildir... Böyle bir *a priori* vaziyet yok... Çünkü yüz yıldır insanlar sinemayla (newsreels, belgeseller ve koskoca bir sinematografik dünya), elli yıldır televizyonla, otuz yıldır "kendilerini de kayde-

debilmeleriyle" ayırdedilebilecek video ve dijital imajlarla daha çok düşünüyorlar... En büyük Idee'lerin (Hegel böyle diyordu) artık ağırlıkla görsel-işitsel olduklarını kabul etmek gerekir...

Sorun esas olarak görsel-işitsel medyanın sunduğu her şeye belli bir akademizmin yakıştırdığı "düşüncesizlik"... Günümüzde "görsel sosyoloji", "görsel antropoloji" adı verilen alt disiplinler neyse ki icat edildiler... Ancak hangi yöntem, teknik vesaire elkitabına baksanız orada görsel-işitsel unsur ya bir hammadde, ya "ham veri" ya da, en kötüsü, "illüstrasyon" gibi oluyor... Görsel-işitsel ortamın egemenliğinin bizi daha az "okuttuğu" hatta daha az "düşündürdüğü" söylenebiliyor da sosyal bilimlerin, en kötüsü felsefenin "görsel" hallerini ve "ses tonunu" yitirmiş olabileceği hiç hissedilmiyor...

Bu meselede sadece metinler arasında geçen bir uçuş-kaçış haline getirilen felsefe, ilham aldığı en büyük düşünürlerden Derrida'nın bile eski bir kitabını unutmuş görünüyor: *Çoktan Kaybedilmiş Felsefi Bir Ton Üzerine*... Sesi ve imajı yitirmiş bir felsefe (ya da düşünme biçimi) bir tür anlamlandırmalar simülasyonuna yönelir –metinleri "gerçeklik" ile eş tutmak –ya da bunu reddetmek ki aynı şeydir– zorunda kalır...

Tarihin imajları var mı? Derim ki, tarihi ikonografinin çok ötelerinde, paleontoloji paleografi, prehistorya, arkeoloji ve haliyle tarih de uzak geçmişle ilgilendiğinde imajlardan başka bir veriye pek sahip değil... Son tahlilde bir "belge" bile bir imajdan başka bir şey değildir... Bir tarihçi için önemli tabii... Bir Hitit kralının bir emrinin ses tonunu işitebilirseniz hayalinizde ne ala... Tarih çığlıklarla ve imajlarla doludur ve bunlar birbirlerini dürtüp dururlar...

"Sözlü tarih" pekiyi bir terim değil... Çünkü karşınızdaki kişi konuşmayabilir... Bir resim gösterebilir... Hanginiz bir Tarkovski filmini, bir Cartier-Bresson fotoğrafını adamakıllı anlatabilirsiniz... Bugün akademik disiplinlerimiz o hale gelmiştir ki, Rembrandt'ın belki üç-dört günde boyadığı bir tablosu üstüne üçyüz sayfalık bir tez yazılabiliyor... Bunlar kötü şeyler değil tabii... Ama esası kaybetme tehlikesi ciddidir... "Sözlü tarih" terimini genellikle anlatanların henüz yaşadığı belirsiz bir döne-

me atfediyoruz... Diğer taraftan bu disiplin Amerika, Kanada ve Avustralya'da kurulmuş –ağırlıkla etnik bağları olan veya sempati duyanlarca oluşturulmuş ve bir "cultural heritage"– kültür mirasını koruma meselesi olarak...

Terim iyi değil... Çünkü bir "söz" olduğunda, kayda geçirilmesinden öteye onun "görselliği" ve "işitselliği" de vardır – konuştuğum kişi şöyle bir yoksul evdedir ya da bir fabrikada, akıl hastanesinde veya ne bileyim nerde... Karşısında notlar tutan bir kişinin kamerayla gelmiş birisine duyduğu gıcıklığı, kamera karşısında duyacağı çekinceyi yüz yüze konuşan birine karşı duymayacağı varsayımı bir "TV effect"ten ibarettir ve insanlarla TV'ciler gibi konuşmuyorsanız bu pekâlâ aşılabilir... Dziga Vertov devrim yıllarının ardından bütün bir Rusya'yı, köyüyle kentiyle, Sibirya'yı kabilesiyle çöl avcısıyla topyekûn görsel olarak kaydedebilmişti...

Son olarak... Ne sosyal bilimlerin "belgesel" dediğimiz film yapma tarzına, ne de belgeselin "sosyal bilimler" adını verdiğimiz metinler kurma tarzına birer "illüstrasyon" hizmeti göremeyeceklerini söylemek isterim... Bu bir "yardıma koşma" mantığı değildir ve her tarz kendi düşünme ve düşünce üretme tarzını kendi içinde korur... Her türlü teknik mesele aşılabilir bu açıdan...

Bu yüzden "makale" hatta "kitap" formatı bile bizi epeydir terk etmiş görünüyor... Bir taraftan hiper-metin bu formatı çoktandır aşmış durumda... Öte taraftan gerçekten de sosyal bilimlerin epeydir yitirdiği "gözler önüne serme" yetisine en yetersiz belgesel film bile daha fazla sahip...

Ve medyum [araç] sorgulanmadan içerik sorgulanamaz... Bununla Mcluhan'ın icat ettiği –ama ne icat ettiğini kendisinin de anlamadığını artık ciddi ciddi düşünüyorum– şu ünlü "medium is message"ın (Medyum mesajın kendisidir) yeniden bir anlamla doldurulması gerektiğini anlıyorum... Belgesel medyum çoktandır –ve belli bir "gerçeklik" ideolojisi nedeniyle– "kurgu" ya da "montaj" denen şeyden kaçınıyordu... Bu kaçınmayı bırakanlar ise herhalde yüz yıllık sinema tarihinin en büyük sinemacıları oldular bu kaçınmayı bıraktıkları ölçüde...

Çünkü montaj, Godard'ın hatırlattığı gibi, sinemanın doğasıyken –yani en gerçek özünü orada bulabilecekken– bizzat sinema tarafından terk edildi... Oysa sinema günümüz dünyasını en değişken süratleriyle, gürültüleri ve suskunluklarıyla, imaj ve görünmezlikleriyle yakalayabilecek en doğal aygıttı ve düşünme biçimiydi... Oysa "montaj"ı, yani sinematografik düşünmeyi geri plana bırakarak kendi gerçeğinden uzaklaştı – hayatın gerçeklerinden o ölçüde uzaklaşmış olduğunu da düşünmüyorum... Çünkü sorun artık gerçeğin yansıtılması veya yorumlanması değil, üretilmesidir...

Ve yine, çünkü montaj modern dünyanın tanımıdır – endüstrilerimiz, bilgisayarlarımız, televizyonumuz ve programları, okuduğumuz kitaplar, hatta yazarları bile montajdır... Sinema ise montajın en esaslı biçimiydi ve dolayısıyla onu ifade edecek esas tarz haline gelebilirdi... Ama eğlence endüstrisine çok çabuk dönüştüğü için bu fırsatı kaçırdı...

Hatırlıyorsam, tam da bu nedenlerle toplantımızda "video" adını verdiğimiz o tanımlanmamış yeni aygıtı bir olanak olarak sunmaya çalışmıştık.

9. Duygular Sosyolojisi:[4] Sosyoloji ve genel olarak sosyal bilimler, özellikle akademik evrimleri boyunca gittikçe bir "kanaatler sosyolojisi" karakteri kazanmaya meylettiler. Yani aslında en değişken toplumsal olgulardan olan kanaatlerin bir koleksiyonu, bir filtrelenmesi ve bir özetlenmesi olarak kendi pratiklerini biçimlendirdiler. Bu durum genel olarak beşeri bilimleri önemli bir epistemolojik problemle karşı karşıya bırakmaktadır: kanaatlerin kanaati olmak ya da daha doğrusu kanaatler ile bilgi arasındaki en klasik ayrım karşısında birincisine yönelmek. Böylece en azından olağan bilim olarak sosyoloji bir enformasyon ya da "bilme" türü olmaktan çok, insanlara kendi dünyaları, yaşamları ve amaçları, istekleri ve ihtiyaçları konusunda ne düşündüklerini soran bir araştırma teknolojisi olarak kendini sınırlandırma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Oysa gazeteciliğin ve genel olarak enformasyon medyasının, giderek

4 Ulus Baker'in doktora tezindeki Türkçe özet bölümü.

devletin istihbarat aygıtlarının bu pratiğini çok daha yetkin ve edimsel bir tarzda yürütebileceği rahatlıkla söylenebilir.

Kanaatler sosyolojisi adını verdiğimiz bu eğilimin karşısına "duygular sosyolojisi" dediğimiz bir öneriyle çıkmayı planlıyoruz. Walter Benjamin gibi birisinin ya da Georg Simmel'in düşünce ve "aydınlanma/aydınlatma" ritmlerini paylaşmayı umabilecek, özellikle de toplumsal tipleri birtakım afektif (duygusal) varolma halleriyle açığa çıkarmaya çalışacak bir sosyal bilim günümüzde hangi koşullarda mümkündür ve hangi türden saiklerle inşa edilebilir? Günümüzün olağan akademik ortamında sosyal bilimler esas olarak şu soruyu ortaya atmanın ötesine pek geçemiyorlar: insanlara yöneltilen kanaat soruları (pozitivizm ve düz ampirisizm), metinlere yöneltilen sorgulamalar (hermenötik ve dekonstrüksiyon) ya da değişmez unsurların yapılarının (sözgelimi zihinsel yapıların) araştırılması ve kurucu unsurlarının değişmezler halinde tespiti (yapısalcılık ve işlevselcilik). Daha da ilginci esas işlevinin "düşünceyi dürtmek" olduğuna inandığımız felsefenin de bu yola kolayca girmiş olması ve sosyal bilimlere bir "kanaatler epistemolojisi" kazandırmak üzere normatif eksenler üzerinde hareket etmeye başlamasıdır: Habermas ve onun "iletişim faaliyeti teorisi" bunun en iyi örneklerinden biridir.

Günümüzde kanaatlerin "düşüncelerden" daha değerli olmaya başladığı açık: Düşünce bir insan faaliyeti olarak kabul görmeye Descartes'm Cogito'suyla başladı. Yani Platonik ideaların bizdeki soluk yansıması değildi artık; bizzat bireysel, kişisel insan faaliyetiydi ve bu faaliyet engellenebiliyordu. Kartezyen imajı altında "düşünmek" bu yüzden artık haklarını ve özgürlüklerini talep edebilecekti. Ama aynı "hukuki edim" sayesinde kanaatler de, yani eskilerin bilgi (episteme) karşısında aşağı veya geçici gördükleri "doxa" da özgürlük taleplerini ileri sürebilir hale gelmiştir. Yine de artık Marx'ın "bir halkın, bir çağın ya da bir uygarlığın ne olduğunu anlamak için ona kendisi hakkında ne düşündüğünü sormayız" türünden bir önermesinden oldukça uzaklaşmış bir haldeyiz. Dinsel akımlar bile kendilerini olsa olsa "kanaatler arasında bir kanaat" olarak

sunmaya meylediyorlar ve zaten modernlik dediğimiz şeyin temel karakteristiği de kanaatlerin ve görüş bildirimlerinin aşırı bir önem kazanmasından başka bir şey değildir. Eskiden kendisini "hakikat" olarak sunan bir söylem şimdi artık kanaatler arasında yarışını sürdürmeye çalışan bir kanaat haline geliyor.

Marx'ın yukarıda andığımız sözünden bu yana ne olup bitti? Her şeyden önce kanaatler duygular arasında birer duygu olmayı bırakarak nihai bilişsel unsurlar olarak kabul edilmeye başladılar. Modern toplumun en demokratik kıstası kanaatlerin doğru tasnifi ve birbirleriyle yarıştırılarak bazı politik, ekonomik, kültürel faaliyetlerin normatifliğe kavuşturulmasıdır. Kamuoyu araştırmalarıyla demokratik seçimler arasındaki farkın ya da mesafenin ortadan kalkması bunun delillerinden yalnızca biridir. Konumuz açısından önemli olduğunu düşündüğüm bir nokta bu durumun sosyal bilim araştırmalarında artık genelgeçer bir hale gelmiş olmasıdır. Kanaatlerin kararsız olma, kolay ya da zor, ama yine de "değişebilir" ve dolayısıyla "manipüle edilebilir" olma özelliği onları "düşünme" adını verebileceğimiz insan faaliyetinden doğa bakımından farklı kılmaktadır. Kanaatlerin eksenine yerleştikleri ölçüde sosyal bilimler düşünmekten çok, kanaatlerin kanaati olmakla kalmak eğilimindedirler. Böylece kanaatler bir "düzleştirme mantığıyla" çalışırlar: mesela bir insanın kendi varoluş koşulları hakkındaki kanaati bu koşulların tespitinden daha derin bir realiteymiş gibi görünecektir. Belki sosyal bilimlerin genel tavrının bir "demokratizasyonu" diye alkışlanabilecek olan böyle bir bakış açısı aslında çok önemli bir sorunu gözardı etmektedir: bir insanı en iyi tanıyanın yine kendisi olacağına dair temel bir önyargı...

Oysa insanı toplumsal bir varlık olarak tanıyanlar daha çok onun sürekli etkileşim içinde olduğu sosyal dünyası ve "ötekilerdir". Hiç değilse onu "adlandırırlar" ve insanlığı "sosyal tipler" halinde etiketlendirmekten bir an olsun geri durmazlar. Hermenötik geleneğe yaslanan sosyal bilim bile "anlamayı" birinin kendi hakkındaki tasavvuruna eş düşen bir tasavvura sahip olmak olarak tanımlamakla aslında "kanaatler sosyolojisinin" sözkonusu epistemolojik tuzağına düşmektedir. 19. yüz-

yılda sosyal bilimlerin oluşum aşamasında en can alıcı unsur olan "sosyal tipler yaratma" yetisi bu çerçevede sosyal bilimler pratiğini giderek terketmektedir. Kategoriler artık Kant'ın istediği gibi "evrensel" ve "zorunlu"durlar, ancak Kant'ın asla istemeyeceği bir şekilde artık belli tiplere "bol gelen kavramlar" halinde uygulanabilirler. Bu durum moderniteye özgü toplumsal tiplerin yitip gittikleri ve toplumun tipolojik olarak düzleştiği bir toplumsal yapıya mı delalet ediyor, yoksa bizzat sosyal bilimler bu yeteneklerini yitirdiler mi, bu apayrı ve burada cevap bulmaya çalışmayacağımız bir sorudur. Biliyoruz ki toplumsal tipleri sadece sosyal bilimlere ve Simmel'in toplumsal tipler galerisine borçlu değiliz; edebiyat, sonra da sinema toplumsal tipler üretip durdular ve artık, en az sosyal bilimler kadar, bu yetilerini kaybetme eğilimindeler. Doğrudan doğruya toplumsal tipler üstünde durmasa bile, duygular sosyolojisi ikili bir deneyim olmalıdır: birincisi bizi edebiyata, özellikle romana doğru taşırken ikincisi bizi sinemaya götürür – özellikle de bugün dar bir terimle "belgesel" adını verdiğimiz film tipine. Ancak üçüncü ve daha temel nitelikli bir boyut da elbette Spinoza'nın son derecede derin "duygular teorisi" olacaktır. Tabii ki her şey toplumsal hayat içinde imajların, kanaatlerin ve düşüncelerin aslında bir etkilenmeler ve duygulanmalar süreci içinde anlam kazanabileceği fikrine götürüyor bizi.

Sinemanın dünyasıyla karşılaştığımız andan itibaren temel bir gözlemde bulunmaktan da kaçınamayız: sosyoloji, göstergebilim, sanat tarihi hatta psikanaliz sinemayı "analiz" etmeye cesaret eden temel insan bilimleri olarak kendilerini sundular. Ancak bu sinemanın da bizzat "analiz" edebileceği fikrinin belli bir oranda horgörülmesi demekti. Tıpkı Simmel'in ünlü toplumsal tiplerinden "yabancı" kategorisinin doğrudan Western filmin ana tematiklerinden birisi olması gibi. Üstelik sinema, Dziga Vertov'un ona yüklediği daha ilginç bir işleve de sahip olabilir: görünmeyeni görülebilir kılmak. Sonuçta günümüzün pedagojisi metinden çok görsel-işitsel malzeme üzerine dayanma eğiliminde. Başka bir deyişle, genel bir gözlem in-

sanoğlunun giderek daha az okuduğunu, daha çok "seyrettiğini" ve bunu ne yazık ki popüler bir eğlenti sinemasıyla ve televizyonla gerçekleştirmek zorunda kaldığını gösterebilir. Metinler ve kanaatler arasında kaldıkça sosyal bilimler günümüzün yaşam koşullarının çok önemli bir boyutundan kendilerini yoksun bırakmış gibiler. Görselliğin taşıyabileceği enformasyon miktarından.

Oldukça dikkat çekici bir nokta, sosyal bilimlerde etkin olan bir "felsefi-teorik" sorgunun belgesel adını verdiğimiz (ama zorunlu olarak belgesel ile sınırlı kalmaması gereken) bir filmografi alanında pek bulunmaması, buna karşın, belgesel filmcilerin, genellikle kullandıkları görsel-işitsel ortamın enformatik gücü yüzünden edinmiş göründükleri biraz da naif bir etik sorgulamanın sosyal bilimlerin pratiğinde pek ender olarak görünmesidir. Bu durum "duygular sosyolojisinin" "belgesel" film ortamıyla "duyguların imajlarını oluşturmaya" çabalayacak sosyal bilim ortamının bir barışmasını, bir evliliğini imliyor gibidir. Gerçekten de, diyelim ki "yoksulluk" üstüne bir araştırmada bir kamera yoksulluğun "imajlarını" tespit ederek kurgulayabilir ve bunu "çevreyi", "mekânı" ve "zamanı" görüntü haline getirerek yapar. Bu imajların tasnifine, yani "düşünülmesine" sinemanın pek erken bir dönemden beri taktığı bir ad var: montaj. Jean-Luc Godard montajın modern hayatın esası olduğunu söylüyordu: hayatımız, kentlerimiz, sınaî üretimimiz, edebiyatımız, her şey modern hayatta ve ileri kapitalizmde montajdan başka bir şey değildir. Ama montaj en saf haliyle sinemada bulunur. Yani onun esası ve özüdür. Oysaki sinema kendi özü olan montajı, başka bir deyişle modern dünyayı kavrayabilme konusundaki biricik ve temel şansını televizyon yararına çoktandır terketmiştir.

Böylece montaj, sinemanın ötesinde daha derin bir mefhum olarak düşünülmeli. Montaj, yalnızca filmde değil, her alanda modernliğin (ya da diyelim modernlik sonrasının) temel düşünme biçimi ve tarzıdır. Başka bir deyişle, nasıl sosyal bilimci araştırma verilerinin tasnifini yapıyor, ilişkilerini oluşturuyor ve birtakım sonuçlara varıyorsa filmci de montaj aracılığıy-

la varoluşun bir imajını oluşturacaktır. Bu noktada sanat ile bilim arasındaki ayrımın keskinliği ortadan kalkarak her ikisi eş titreşime sokulabilir. Bu tezdeki amacımız da zaten bu eş titreşimin bir tür projelendirme önerisinden ibaret. Bir duygular sosyolojisi ağırlıkla "imajlar üretebilme" kapasitesine tekabül etmektedir. Bunu Simmel dönemine ve onun toplumsal tiplerine dönüş olarak düşünemeyiz, ancak sosyal hayatın imajlarının tasnifi metinsel araçlarla yeterince yapılamayacağından sosyal bilimlerle görsel-işitsel araçların bir evliliği esaslı bir önem kazanıyor. Henüz sığ bir alanda seyrettiği gözlemlenebilecek olan "anlatısal tarih" açılımlardan yalnızca biri olabilir. Ancak bunun da ötesine geçerek hayatın akışının genel bir görsel-işitsel tasnifinin montaja yani düşünme sürecine her an açık bir "duygular alanı" haline dönüştürülmesi, başlangıçta mutlak olarak bölük pörçük kalsa bile temel bir önerme olarak ortaya atılabilir.

10. İmajların Demokratizasyonu:[5] Türkiye'deki tarihçilikteki; bambaşka bir şey de Osmanlı arşivlerinin nasıl işlediği, ama tarihçiliğin genel problemleri, bir takım haritalandırma problemleri. Bu video ile alakalı bir şey, söyleyeceğim şeylerle de alakalı. Mesela, bir arkeoloğun, bir tarihçinin, bir iklim bilimcinin ki bunların da tarihi var, bunların üst üste konulmasında bir problem var. Yani bir tarafta antropoloji, etnoloji gibi sosyal bilimlerin diğer dallarının, öte tarafta tarihin toplanabilir verilerinin haritaları farklı; draması ve bunların üst üste konulması eksik bir yön gibime geldi hep, tarihçileri okurken özellikle. Bunu görüp, bence çok başarılı bir tarihçilik yapan, bütün ideolojik çarpıtmalarıyla birlikte, işte Ortaçağ Avrupası etrafında yoğunlaşan Annales Ekolü işte belki biraz bunu delerek, bu haritalandırmayı denedi. Özellikle işte Montaillou Köyü üzerine yazılan tarih.

Şimdi oradaki kayıtlar, bir taraftan kiliseye aittiler, engizisyona –engizisyon üyesi Jacques Fourier'in sorgu kayıtlarına–

5 *Kebikeç* 24, 2007, s. 8-18 (Söyleşi: Süha Ünsal, Özge Çelikaslan, çeviriyazı: Özge Çelikaslan).

dayanıyor, Katarlar üzerine saldırıldığında, Montaillou Köyü kitabından[6], biliyorsun. Ama gerçekten o hayatın içine kadar erişiyor; yani evlerini nasıl yapıyorlardı ki şu anda benzeri köyleri dağlarda bulabiliyorsun, Pirene Dağları üzerinde; yani hâlâ işlerliği olan bir mimari ve bunu bir arkeolojik haritayla üst üste koymaktaki başarı filan da, Emmanuel Le Roy Ladurie'nin esas başarısı gibi görünüyor ve bir köyün bütün bir hayatının akışını bunun içerisinde kaydetmiş, yeniden kaydetmiş oluyorsun; yani rekonstrüksiyon biraz öyle bir şey. Yeniden kurma biraz öyle bir şey. Bu yeniden kurma ne işe yarıyor? Ayna işine yarıyor. Bizim için bir ayna.

İkinci bir şey, tarihçilerin edebi roman yazmaya girişmesi gibi vahim bir durum ile epeydir karşı karşıyayız; bir semiyotikçinin roman yazmaya ya da şiir yazmaya çalışması gibi bir şey; tarihçinin işi bence o değil. Roman içinde derleyip toparladıklarını, arşivlerini, kafasındaki arşivini diyeyim, bir tür oyun haline sokmak.

Şimdi videoya buradan geçeceğim. Video yeni bir aygıt, kendi tarihi de var. Yeni başlamış. Yirmi yıldır, videografi yirmiyirmi beş yıldır, kayıt üzerine, kayıt işlemi yaparak çalışan bir şey haline geldi. Esas olarak televizyona bağlı bir şey; yani bir kamera ve bir televizyon.

Şimdi 20. yüzyılın geleceğe bırakılabilecek bir tarihini de sinema ve video yüz yıldır oluşturuyorlar. Yani şöyle bir şey diyebilirim, video, sinemaya ek olarak her şeyin kaydedilebildiği bir ortamı doğurmuş görünüyor. Sinema, haber filmlerden başlayarak ya da egzotik görüntülerden başlayarak bir kayıt süreci başlatmıştı zaten ama seçenekleri daha dardı. Yani kişisel dünyanın içerisine öyle kolayca "pat" diye girebilecek bir ortamı yoktu; sinema pahalı bir endüstri; kimya ve kozmetik sanayine ait. Videonun işte bu serbestliği şunu getiriyor; kendisinden önceki bütün imaj biçimlerini, üstelik tekst biçimlerini de, metin biçimlerini de yeniden kaydedebilir; yani içine alabilir, yeniden düzenleyebilir, yeniden montajlayabilir, koyabilir ve bunların videografik bir arşivi her an oluşturulabilir. Bunun

6 *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, 1975 – der.n.

örneğini işte 19. yüzyılda fotoğrafla doğan sanat tarihi veriyor. Sanat eserlerinin fotoğrafını çekebiliyorsun, ondan sonra da yazınsal bir ortama döküp, üzerlerinde tartışabiliyorsun. İşte bir tarafa Rönesans'ı koyuyorsun, işte perspektife dayalı resmini, ondan sonra renge dayalı emprestyonist resmi ve aradaki farkı tartışabiliyorsun. Video bunu her şey üzerinde yapabilecek bir cihaz; çünkü bir sürü mültimedyayı çağırıyor; yani tekstin, sözün, sesin, görüntünün istediğin anda katman katman örülerek girebileceği ve salt akademik de olması gerekmeyen bir tartışmayı içinde yürütebileceğin bir ortam sanki. Bu ortamın yeterince fethedilmiş olduğunu bence söyleyemeyiz. Sanki videonun yeni doğmuş muamelesi görmesi de daha doğru olur, henüz videocular bir yön verecekler veya kazandıracaklar. Henüz şimdiden bazı üsluplar ve bazı yeni imaj tipleri üzerine araştırmalar yapılıyor. Salt teknik olarak değil, estetik; yani genel olarak videografik demek istiyorum, video üzerine düşünmek. İstersen bakabiliriz videoda bazı şeylere, daha sonra. Mesela Angela Melitopoulos'un bazı çalışmaları bana yeni bir imaj tipi, videografik bir imaj tipi çağrıştırıyor ya da 1970'li yıllardan itibaren Godard'm, salt ucuzluğu babında değil ya da Fransa'da film yapamadığı için değil, televizyon üzerinde ve video üzerinde çok fazla durmaya başlaması. Kendisinin klasik bir sinemacı olmasına rağmen, bu konuda çok fazla elitist olmak istemiyorum, yani videonun bütün özelliği son derece kişisel bir kullanıma sahip olabilmesi, günlük hayatın her an kaydedilebilir olması.

Şimdi, videoyu bir "belge cihaz" diye düşündüm ben. Yani bizzat kendisi doğal olarak belgeleyen. Bu şöyle bir şey, sinema üzerine fotoğraf üzerine tartışan çoğu kişi falan, Andre Bazin gibi teorisyenler hep vurgulamışlardı, fotoğraf ile resim arasındaki radikal ayrım nedir? Birincisi çok psikolojik olarak hissedebileceğiniz teknik imaj bunlar, fotoğrafla başlayarak, kamerayla başlayarak ve bir fotoğrafa bakan 1830'lu yıllarda, ne düşünmüştür gibi biraz ilkel bir psikoloji ile biraz deşebilirsin meseleyi. Herhalde bir şaşkınlıktı; çünkü gerçekliğin bir temsili değildi artık bakılan şey. Bir ressam araya girmiş değildi, bir

fırça, bir düşünce araya girmemiş; gerçekliğin iziydi. [Gerçekliğin] sıfatlarından birisiydi. Bu bambaşka bir duygu verecektir insana, keza sinema da öyle; yani fotoğrafın yetkinleştirilmiş ve hareketlenmiş olan, hareket kazanmış olan hali. Video bunların hepsini de üst üste kaydedebildiği için, alıntılayabildiği için, bir alıntı cihazı olarak en gelişmişi gibi görünüyor. Dijital imajlar ise videografik imajlar, arayüzle (*interface*) videografik bir ekrana henüz bağlıyız.

Şimdi bu teknik dediğimiz imajların psikolojisinden daha ötede bir şey de var, herhalde. O da bizzat kendilerinin belge oluşturmaları. Belgesel filmi teknik imajlar, fotoğraf, yaklaşık iki yüz yıldır, sinema işte yüz yıldan fazla ve video elli yıldır diyelim, televizyonu da birlikte sayarsak, bunlar imajlarla, tekstlerle, yani neyi çekiyorlarsa onun dolaysız bir belgesini oluşturuyorlar; ama belgesel demek bu değil, çünkü doğalarında var; bu aygıtların doğalarında var, belge niteliği, belge olma niteliği, kayda bağlı olarak. Belgesel bunun ötesine geçmek demek. Bir belgesel yapmak belgeleri dizmek ya da arşivlemeden ibaret değil; bunların ötesine geçerek onlara bir şey söyletmek. Bir tür rekonstrüksiyon yine. Bir tür yeniden kurma.

Şimdi bütün bu cihazlar hep reprodüksiyon olmakla eleştirildiler. Fotoğraf mesela hep bununla eleştirilmiş bir şey. Kamerayı doğrulttuğunda, hangi kamera olursa olsun, videografik, fotoğrafik ya da sinematografik kamera, bunlar önlerine geleni kaydediyormuş gibi görünüyorlar; ama hiçbir zaman ta baştan düşünülmüş olmuyor, mucitleri tarafından dahi. Bir sanat ya da bir düşünme biçiminin bunlardan doğabileceği. Video için de keza öyleydi; çok kişisel olması çok yüzeysel olması manasına gelecekti ilk başlangıçta. Sinemanın doğuşunda işte bir merak konusuydu, bir eğlence, ama işte sinemaya başlangıçta hiçbir bilimsel ya da estetik değer yakıştırılmış değildi. Ne Lumiere kardeşler tarafından, ne de Edison, Edison yapımını bile –ki Lumierelerle birlikte mucitlerinden birisidir, kinetoskop diye bir alet– sürdürmek istememişti. Bundan ne sanat çıkar ne başka bir şey, çünkü hareketin rekonstrüksiyonuydu. Fotoğraf keza ta başta, bir anın ya da bir sürecin anlarının

diyelim, tespiti idi, fikse edilmesi idi; yani bir tür reprodüksiyonuydu. Ama bir süre sonra büyük fotoğrafçılarla karşılaşmaya başladık, yani teknisitesinden bağımsızlaştıran, buna estetik değerler, moral değerler de dahil olmak üzere, aşılayabilen. Sinema bir süre sonra, 1910'larda montaj sayesinde, yani düşüncenin devreye girişi sayesinde, endüstriyel diyebileceğimiz sanat haline dönüştü. Video ise, belki, bir tür post-endüstriyel diyelim, bir yapı ya da bir aygıt kuruyor.

Bunu biraz açmak gerekirse, bu post-endüstriyel niteliğini, birincisi sinema kadar bağımsızlaştırmak... Şöyle bir şey diyeyim, her aygıt, yeni doğduğunda, kendisini bağımsızlaştırmak istiyor ötekinden. Yani ilk sinemacıların bütün derdi fotoğraftan farklı olarak ya da tiyatrodan farklı olarak, temsilden farklı olarak ya da resimden farklı olarak ne yaparız idi. Videocuların ise sinema ve televizyonla bağlantıları biraz öyle bir şey; ama video esasında asla kişisel bir şey değil duruş itibarıyla. Yani teknolojik şeceresini çıkarırsan televizyondan doğmuş; yani sinemayı mahvetmiş olan aygıttan doğmuş, onun bir parçası, onun kadrajına mahkûm; ama televizyonu da çok küçümsememek gerekiyor. Birincisi yani şöyle bir şeydir, sinemadan çok farklı olarak, çoğuldur televizyonculuk; kurgucusunun, kontrolörünün, kameramanının her zaman göreli bir bağımsızlığı olur bir televizyon üretiminde. Yani yönetmen üzerinde sinemada dayatılmış olan hiyerarşik yapı o kadar güçlü değildir, olamaz zaten yani televizyonda bu daha zordur. Dolayısıyla kamerayı bağımsızlaştırmak için, televizyon kamerasını bağımsızlaştırmak için bu cihazın arkasına bir şey yerleştirmek; bir bant, manyetik bir bant yerleştirmek videoyu doğurdu, yetmişli yılların başlarında. Daha önce yoktu böyle bir şey, yani naklen yayındı sonuçta; ya da filmler gösterilirdi daha önce, çekilmiş olan filmler, sinema filmleri aktarılırdı televizyon yayınında. Sonuçta kamera böyle bir şey haline geldi, yani elde taşıyabileceğin. Sinemanın başlangıçta bir mahkûmiyeti olan bir özellik yani kameranın hem kaydetmesi hem de aynı aygıtın göstermesi, gösteriyor olması. Sinema daha sonra bundan koptu, kopmak da istedi. Kamerayı bağımsızlaştırmak, projek-

siyondan bağımsızlaştırmak. Video projeksiyonu televizyon olduğu için, projeksiyon her yerde var, her zaman mümkün. Yani kamera neyi çekiyorsa onun projeksiyonunu yapabiliyorsun ve her an her yerde yapabiliyorsun. Sinemanın başlangıçta kendisi için handikap gibi görüp aşmış olduğu şeyi video bizzat kendi tanımı gibi edinmeye başlamış gibi görünüyor.

Şimdi videonun geliştiricileri, bileşenleri diyelim, neler? Birincisi, diyeceğim ki, çok özel olması; yani kişisel, kişiye ait, yani özel görüntüleri saklaması. Bu tabii hemen videonun gelişimindeki ilk dönemdeki feminist sanatçıların rolünü 1970'li yıllardaki işlerini hatırlatıyor: "Yani televizyonun dünyasındaki ve sinemanın dünyasındaki kadın imajı değil bizim özel imajımız, kendi imajımız. Video ile kendi vücudumu bir tür etkileşime sokuyorum. Hem elimde taşıyabiliyorum hem sırtımı çekebiliyorum." O sırt Sinemada sunulmuş olan, sunulmakta olan, eğlence endüstrisi tarafından sunulan sırt değil asla yani videonun çağırdığı şey. Dolayısıyla videonun biçimlenmesinde video-art, video-sanat denilen şeyin biçimlenmesinde bu ilk feminist öncülerin büyük bir rolü olmuş, yani bir kadın meselesi haline gelmiş başlarda. Tabii videonun bu yüzü kuşaklar boyunca dönüşüme de uğradı. Birinci bileşende bunu görüyorum; yani videonun içinde her zaman varolan bir dürtü bu. İkincisi, böyle bir şey aynı zamanda teknik araştırmaları da dürtüyor. Teknik derken teknisiteyi hiçbir zaman estetik bir sürecin uzağında görmüyorum tabii. Mesela sinemanın içerisinde son zamanlarda, yani video öncesi son zamanlarda bir beklenti sanki doğmaya başlamış. Bu bir zamanı ortadan kaldırma beklentisi, yani sinema başlangıçta Deleuze'ün dediği gibi hareket aracılığıyla zamanı dolaylı olarak yaşatıyor ya da kuruyor bir filmin başından sonuna kadar, işte anlatılan bir zaman, anlatan bir süre (...) işi, işleri, montajla sıçramaları, zaman içerisindeki sıçramaları ya da mekân içerisindeki yer değiştirmelerle zaman fonksiyonunu yaratıyordu. Böyle kurulmuş bir şeydi, dolayısıyla eylemlere dayalı, aksiyonlara ve reaksiyonlara; durumlara ve durumlar karşısında bireylerin ya da toplulukların verdikleri tepkilere dayalı bir sinema vardı. Sine-

manın işte altın çağı, yedinci sanat olduğu, işte Lenin'in davet ettiği sinema, Hollywood, büyük Hollywood rüyaları filan; bütün iyi filmleri ve kötü filmleriyle birlikte.

Ondan sonra bu kırıldı deniyor; en basit nedeniyle söylersek, yıkım içersindeki bir Avrupa ya da Amerikan rüyasının sonu diyelim. Bütün bunlar aksiyona dayalı filmi krize sokan ve krizde tutan bir durumda yani insanlar eylemleriyle artık dünyayı kolay kolay dönüştüreceklerini düşünmüyorlardı. Dolayısıyla eyleme dayalı, eylemsel dönüşümlere dayalı bir sinema çöktü. Bu çöküş halini yaşıyoruz hala.

İşte sinema dolayısıyla bu aksiyonu çözmeye girişti. Başka bir zaman anlayışı peşine düştü diyebiliriz; yani zamanı farklı algılamak, kendi içerisinde zamana bir değer atfetmek ve günlük zamanın, gezintisini diyelim, haritasını başka bir mantıkla kurmaya başlamak; hatta mantıksızca kurmak; yani Tarkovski'nin filmlerinde ortaya çıkan bu beklentinin videoyu da beklediğini düşünüyorum. Çünkü video sinemadan farklı olarak başlangıcı ve sonu olması gereken bir yapı sunmak zorunda değil. Yani video gezmeye bırakılabilir, çekmeye bırakılabilir olan bir aygıt, bir cihaz ve başında bir kameramanın da durmasına da ihtiyaç yok; yani sürekli olarak takip edilmesine ihtiyaç yok. Kendi başına işlemeye bırakılabilir, kendi güzergâhından seyretmeye bırakılabilir bir cihaz. Bu ise zamanın farklı bir fonksiyonuna, yeniden üretilmesi diyelim, [karşılık geliyor]. Yani ilk video eserleri, feministlerin yanında, Zen üzerine takmış olan, Zen'e takmış olan bir tür zen-zaman videolarıydı. Bunlar çok uzun videolar, videobantlar ve seyredilmek için değil illa ki; arada bir bakmak ya da orada durması için videobantlar. Videonun kuruluşunda yani nüve halinde videonun beklentileri ve sinemanın beklentilerine verebileceği bazı cevaplar var en baştan itibaren.

Üçüncü nokta, videonun kolaylığı; videobantla üretilebilir olan işlerin kolaylığı. Birincisi çekimdeki kolaylığı, bunu bir tarafa bırakırsak, yani bunu zaten biliyoruz; ikincisi kurgudaki kolaylık. Şimdi zaten sinemanın kurgusuyla, montajıyla neredeyse birleşmiş durumda; çünkü 35 mm çekiyorsun ya

da dijital kamerayla çekiyorsun videoda kurgunu yapıyorsun, 35 mm'ye yeniden basıyorsun. Ama burada bir handikap, belki videoda aşılması elzem olmayan; yani kişisel dediğim, öyle tanımladığım videoda aşılması çok elzem olmayan bir şey var, sorun var. Özellikle bu kurgu konusunda video ile sinema arasındaki yaklaşma bir tür kolaycılığa yol açıyor; sinemacılar için tabii bu. Sinemayı çok kolaylaştıran, dolayısıyla, işte efektlerle, videoda çok doğal olan. Belki daha fazla insanın yer almasını açan, oralara girmesini açan; yani Coppola'nın dediği şey doğru: "Her şişman genç kız eline kamera alıp sinemanın Mozart'ı haline geldiğinde bu iş bitecek", sinema dediğimiz şey bitecek ve video çağına geçmiş olacağız. Bunu Coppola söylüyor.

Videonun kolay üretiliyor olması onun kolay mübadele ediliyor olması anlamına gelmiyor. Şimdi, piyasadaki mübadele ile imajlar mübadelesini ayırt etmek gerekiyor. Pazarda mübadele bir eşdeğerler sistemi üzerindedir ya da varsayılmış bir eşdeğerler sistemi üzerindedir. Niteliksel olarak birbirinden çok farklı şeylerdir; yani imajları takas edebilirsin olsa olsa ya da yayabilirsin ama mübadele edemezsin. Bir manası yoktur bunun. Dolayısıyla bir video eserin satılması ile yani satılması ne demek, televizyonda gösterilmesi demek. Biraz bu tür piyasa meselelerine girersek bir sinema eseri önceden satılmak zorundadır, yani nereye satılacaksa, önceden satılmak zorundadır. O yüzden işte tröstler, zincirler filan var, salona kadar varan. Tröstlerle başladı bu iş, sonra anti-tröst yasalarıyla salonlarla prodüksiyon şirketleri ayrılmışlardı işte 1930'larda. Krizden sonra Roosevelt ayırdı, anti-tröst yasalarını devreye soktu, tabii ABD'de.

Sinema gibi örgütlenmediği açık bunun ve kapitalizmin içerisinde videografik imajlar nasıl dönüp duracak? Televizyon aracılığıyla, yani başka bir yolu yok. Yaygınlaşması da bence televizüel ortamda gerçekleşecek ama her evde televizyon var. Birincisi bunu düşünmek gerekiyor, dolayısıyla yayılımı çok daha rahat. *A priori* varsayıyorsun. İkincisi, yapıldıktan sonra, yani ürün ortaya çıktıktan sonra yayılabiliyor video; bu şansı var. Yani salt yayılım üzerine temellenen bir dolaşım tasarlayabili-

yorsun. Bu onu tam bir, diyelim ki entelektüel üretim haline getiriyor, sinemadan farklı olarak. Entelektüel üretimin özelliği bir beyinden çıkan şeyin yayılabilir olması; tek bir beyinden. Bireysel olanda belirip, kişisel olanda belirip yayılabilmesi; işte sinema ta baştan beri kişisel olamıyor. En büyük yönetmenin bile dev bir ekibinin olması gerekiyor. Hep işte Authorlerin damgalarından filan bahsedilir, ama ben başarılı bir Author kuramı bilmiyorum şimdiye kadar, Author üzerine dayalı bir sinema, autografi tartışması asla... En kötü kuramcılık tarzıdır Author üzerinden, yaratıcılar üzerinden, bir kişisel eser, yaratıcılar üzerinden temellenmiş sinema teorileri. Videoda bunu yapabilirsin artık. Başından sonuna kadar ürün tek bir kişiye ait olabiliyor, tek bir kafadan çıkarak yayılabiliyor. Bu şu demek; birincisi ilham verebilir, yayılmasıyla. Başka eserlerin üretimini dürtebilir. Taklit, yeniden üretim ve orada çıkan, orada çıkabilecek yenilikler çerçevesinde ve o temel üzerinde yaygınlaşabilir. Üçüncüsü, unutmayalım ki entelektüel tüketim... Tüketim kötü bir laf, çünkü tükenmiyor, yani bunu şöyle düşünün, Tarde'ın dediği gibi, bir kitapla bir iğne aynı biçimde üretilmez ya da aynı biçimde yayılmaz. Aynı biçimde tüketilmez. İğneyi kullandığında tüketmişsindir, elmayı yediğinde elma gider, yani yıkıcı bir tüketime sahiptir. Oysaki ekonomi-politikçiler hep model olarak alırlar, iğne fabrikasını. Ama "bir kitap nasıl üretiliyor" dediğinde başka bir ekonomi-politik model kurmak zorundaydılar. Bu entelektüel üretim dediğimiz ya da günümüzde önerilen gayri maddi emek problematiğin ta kendisi sanki. Video hareketli görüntüyü entelektüel üretime konu yapabildi ya da bu potansiyele sahip.

Bir de "hareketli görüntünün ötesinde ne var" sorusunu sorduracak, yani sinema videoyu beklediyse gizil olarak, yani video ile üretilebilecek sinema, sinemanın o kriz döneminde hep beklendiyse video da bir şeyler bekleyecektir kendi hesabına. Nedir beklediği? Bence kolektif imajlar, yani imajlarla gerçekleştirilebilecek, paylaşımsal olan, sürekli yeni katkılara olanak sağlayıcı bir genişleme, yaygınlaşma tarzı. Kötü bir laf belki ama ben buna imajların demokratizasyonu diyorum. Bu çok

güçlü bir biçimde, sinemanın başlangıçlarında Dziga Vertov tarafından ortaya atılmış bir şeydi. Aynı zamanda televizyonu da, üstelik interaktif bir televizyonu da beklentileri arasına almış olan, 1920'li yıllardaki o akım. Diyordu ki sinema bir kameradan ibaret gibi gösteriyor ama bize kendini, kamera çok karmaşık bir şeydir, bir kolektiftir diyor. Bütün derdi şuydu yani, Sovyetlerin konstrüksiyonu döneminde, kuruluşu döneminde imajlar üretimini bir haberleşme, bir tür iletişim, ama kolektif bir iletişim nesnesi haline getirmek ya da aracı haline getirmek. Bunun için işte programlar filan düşünüyordu; okullarda sinema eğitimi filan. O sırada sinemadan başka bir aygıt yok, cihaz yok. Ama bu tam anlamıyla videonun beklentilendiği bir şey. Vertov'un önemi, çok süreğen ve gizil, sinemanın bazı dönemlerinde ortaya çıkan etkilerinden geliyor. Kendi filmlerinin başarısını bir tarafa bırakalım; çünkü başlangıçtaki idealler çok büyüktü sinema için. Eisenstein işte, beyne vurduğu darbeyle insanları düşünmeye zorlayacak, kitleleri düşünmeye zorlayacak, kitlelerin hayatını doğrudan konu edinebilecek, kitleleri varoluşun ajanları haline getirebilecek, dönüştürecek bir sanat önerdi. Hollywood'da başka bir versiyonu tabii, Fransa'da başka; yani çok büyük bir güven vardı sinemaya. Hem özgüven hem de sinemaya güven. Bu güven dediğim gibi İkinci Dünya Savaşı ile birlikte kayboluyor. Ortadan kalkıyor. Vertov da bu güvene sahipti. Tabii Stalin ile çok iyi uzlaşamadı bu bakış tarzı. İşte formalizmle suçlandı; ama çok ciddi etkileri oldu, birincisi belgesel sinemanın bulunuşuyla alakalı, ama bundan çok daha önemlisi "cinema verite", politik sinema diyelim, üzerinde çok büyük etkileri oldu, ama esas büyük etkisinin ta baştan beri sanki Vertov'un beklentilerinden birisi olan video ve video teorisi, eğer varsa böyle bir şey yani, olduğu ölçüde, teorisi yapılmış olduğu ölçüde ki pek az yapılmış olduğuna inanıyorum, onun üzerindeki etkileri büyük oldu ve Vertov'dan videocuların öğreneceği çok şey var. Hatta sinema aracılığıyla elde etmeye çalıştığı imajlar günümüzün videografik imajları. Buna karşın örneğin Eiseintein'ın, o dönemde Vertov'a karşı zafer kazandığı söylenecek olan Eiseintein'ın o büyük kurgu ilkele-

ri günümüzde daha çok reklamcıların kullandığı montaj anlayışları, ilkeleri. Şimdi Vertov sinemayı bir arşiv olarak düşündü gerçekten; ama salt kayıt üzerinde değil, montaj üzerinde de duran bir arşiv. Vertov'a yönelik ilk eleştiriler çok karakteristikti; birincisi, diyorlardı ki, "bir taraftan kurgu yapıyorsun, yani imajları kurguluyorsun ve poetik dizgeler, sistemler haline getiriyorsun, mısralar kuruyorsun; ama bu realiteden-gerçekten uzaklaşmak değil mi? Sen nasıl Kino-Pravda, Sine-Pravda, Sine-Hakikat yaratmaya çalışıyorsun". Diyordu ki, "Pravda gazete; bu da görsel gazete, görsel dille oluşacak bir gazete ve kolektif katılımı olacak bir gazete". "İşte bu Sine-Gazete, Sine-Pravda bununla bir çelişki oluşturmuyor mu, sen bir taraftan da montaj yapıyorsun" diye soruyorlardı, "ama bir gazetenin mizanpaji" diye cevap veriyordu, "bir kurgu gerektirmez mi? Bir kadrajlama gerektirmez mi? Bir seçim gerektirmez mi ve bir mantık ve bir poetik, estetik bir kaygı gerektirmez mi?" Politikası biraz buydu Vertov'un; videocuların gerçekten bu konuda çok öğrenecekleri var; yani montaj ile gerçek arasında bir çelişki görmüyordu; ya da gerçekliğin yansıtılması diyelim. Derdi realizm filan da değildi, çünkü biliyordu ki sinema realizmden en uzak olan şeydir, ama bu kaba demeyeyim, sosyalist gerçekçiliği bir tarafa bırak, ondan önceki klasik realizm. Klasik realizm şöyle bir şeye dayanır bir taraftan, düşünürsen, gerçekte olmuş olanları anlatmak demek değil realizm, gerçekçilik yani; natüralizm doğayı anlatmak demek değil ya da. 19. yüzyıl romanının nasıl işlediğine bakarsan, görürsün, bir öyküye –öykü tümüyle fiktif de olabilir– bir zaman ve coğrafya vermek. Victor Hugo'dan post-romantik Balzac romanına geçiş biraz bu, yani öyküye reel bir ortam vermek. Keza natüralist edebiyat da böyle bir şey tabii. Bunu aşan bir realizm kaygısı sinemada ortaya çıkıyordu; çünkü sinema daha poetik bir şey, imajlarla daha çok işlediği için, ritmlerle işlediği için, ölçülerle ya da ölçüsüzlüklerle diyelim, tercihe bağlı, işleyebildiği için şiire daha yakın olan bir şey, romana olduğuna göre. Kısıtları olmayan bir şey, o yüzden ilk sinemacılar zaten evrensel görsel bir hiyeroglif kurmaya çalıştı; görüntülerin dili.

11. Televizüel Kanaat: Bir "masa başı" sosyal bilimcisi olarak deneyimlerim beni televizyon adı verilen şeyin "toplumun nabzını tuttuğu" gibisinden bir fikrin çok hoyrat bir yanıltmaca olduğu fikrine vardırıyor her bakımdan. Televizyon elbette bir sürü olayı yansıtıyor, hatta anında görsel-işitsel sistemlerle çalışan bir toplumsal belleğe sunuyor. Ama daha çok "televizyonun nabzının atıp durduğunu" da düşünmelisiniz... Başka bir deyişle televizüel cihaz sadece yansıtmıyor, enformasyon iletmekle kalmıyor, gerçekliği biçimlendiriyor ve üretiyor. Bu bir yeniden-üretim bile değil, çünkü televizüel etkinlikte en azından Baudrillard gibi "gerçekliğin yerine geçen" bir "hiper-gerçeklik"ten bahsetmeye kalkışmazsak bile, "gerçeklikten tüketilen" bir "kısmın" olduğunu düşünebiliriz. Televizyonun kendi gerçekliğini yarattığını söylemek yetmez –onun "kanaatleri" işleyip yorumlarken aslında kanaatler yaratmaktan ve üretmekten başka bir şey yapmadığını da söylemek gerekir. Buna iletişimciler "putting to agenda", yani ajandaya kaydetmek diyorlar... Ancak Godard'ın söylediği gibi sinema da "ajandaya koyarak" işe başlamıştı: sözkonusu olan şey bir "endeks" gibiydi, çünkü sinemada, Virginia Woolf'un yazdığı gibi romanın, hikâyenin, tiyatronun, kısacası edebiyatın neredeyse ikonografik bir basitleştirilmesi söz konusuydu. Ama bu "endeksleme" sayesinde, sinema tam tamına popüler bir sanat olduğu için, mesela Binbir Gece Masalları'nı okudukları takdirde orada ne gibi şeyler bulabileceklerini, filmi izleyerek kitleler bilip tanıyabilirlerdi...

Ancak televizyon seyrettiriyor ve dinletiyor sadece... Şaşaalı Binbir Gece Masalları orada kötü bir diziye dönüşebilir olsa olsa... Bu bir "endeksleme" işi olmayı bile bırakmış, o masallardan bile "gerçeklik imajları" türetiyor. Hollywood'da Binbir Gece Masalları çekildiğinde orada "starlar" vardı, şimdi televizyonda yalnızca "tanıdıklar" var... Gerçeklik arttıkça hayalgücü, Leroi-Gourhan'm yazdığı gibi, düşüyor. Televizüel gerçekçilik diye bir tarza dair bir kavramın gerekli olduğunu düşünüyorum bu yüzden. Starın yerini "tanıdığın" alması, televizyonu ev hayatının sahte sevimliliğinin bir parçası kılan şeydir... Televizyon aktörlüğü o kadar gündelik, kaba ve sıradan-

dır ki dümdüz ve katmansız realizmi içinde sunulan herhangi bir eseri evin içinde mızmızlanıp duran yaşlı bir bunağa, sürekli bir yakınmaya dönüştürebilir.

Star dönemi Hollywood'unun henüz "sanat" dâhilinde olduğunun farkına varanlar yine Fransız Yeni Dalgacılar olmuştu. Bu önünde sonunda Moliere'in –nesir yazdığını bilmeden bunu öğrendiği güne dek nesir yazıp durmuş olan– *Bourgeois Gentilhomme*'u[7] gibi "sanat olduğuyla" hiç ilgilenmemiş klasik bir sinemaydı. Tabii ki Yeni Dalgacıların bu arada Godard'ın .

12. Godard ve Video: Godard, Sinema Tarihi'nin ancak videoyla mümkün olduğunu söylediyse bence bunun nedeni, sanatı bilme tarzlarımızdan ayırt eden ve bir bakıma 'kendi köşesine oturtan' bir yaklaşımın artık mümkün olamayacağını fark edenlerden biri olmasıydı.

Godard bildiğiniz gibi sinemaya eleştiriden, galiba videoya da sinemadan sıçramış olan birisi... Bu sıçramaların keyfi değil bazı zorunluluklara bağlı olması gerektiğini algılayabiliyorsak belki videonun da bu görsel-işitsel sanatlar düzleminde nereye oturabileceği konusunda bir fikre sahip olabilme şansımız doğar. Video kurgusunun başına oturan ya da çekim yaparken eli video kamerasını tutan birisi sonuçta nedense 'sinema yapmadığının' farkındadır. Dolayısıyla videoyu salt 'belgesel çekimini gerektiğinde kolaylaştıracak' bir edevat, bir sinematografik eklenti olarak görmemekte haklıyız sanıyorum...

Ve tam da bu yüzden video sanatı diye bir şey olacaksa (ki bu iyi bir terim değil) bunun zaten 'üretilmesi gereken' bir şey olduğunu söylemeye çalışmıştım: imajların paylaşımı, demokratikleşmesi ve çaprazlama yeniden ve yeniden okunabilmesi için...[8]

Videoda kurgunun 'yeni bir imaj tipi' icat edip etmeyeceğini zaman gösterecek... Ama videoyu kendi güçleri ve sunduğu olanaklar kümesi bakımından değerlendirmek için elden ge-

---

7 Kibarlık Budalası

8 Angela Melitopoulos TIMESCAPES projesini bu minval üzere planlamıştı ya da en azından biz öyle algılamıştık...

lenler yapılmadıkça video televizüel ortamın sunduğu bir 'kolaycılık', hatta 'postmodern' bir akültürasyon aracı olarak kalacak. Sanatta reddi miras olmaz derler... Ama belirsiz bir durum da vardır: özellikle modern sanatları ayırt eden özellik, belki de hayatın oldukça süratlenmesinden dolayı, rakip sanat akımlarının eski, klasik dönemlerde olduğu gibi 'ardışık' değil, genellikle yan yana olmaları ve rekabetlerini bir çağa karşı yeni bir çağı ileri sürerek değil, oldukça karmaşık bir yandaşlık rekabet, karşılıklı etkilenme ve reddetme ilişkileri çerçevesinde yürütmeleri değil midir?

13. Godardiana: Godard'ın yeni filmi *Aşka Övgü* (L'Eloge de l'amour) konusunda *Cahiers du Cinema* ve *Le Monde Diplomatique* dergilerinde yapılan tartışmalar ve kendisiyle yapılan söyleşiler, film bizim buralara henüz erişemediğinden (vizyona girmek diyorlar ya) manasız gelebilir. Yine de özellikle söyleşilerde bulduğumuz kişi yine bizim Godard oluyor. O yüzden bu yazılardan kendimce birtakım notlar düşerek size iletmek istedim...

"İlginç olan filmden bahsetmek, kişiden değil. Kim yapıyor peki bunu? Edebiyatta bu mümkün: sıklıkla yazarlardan bahsetmeden kitaplardan bahsedilebiliyor. Ama sinemada bu çok ender oluyor, bütçeden ve filmcinin acaba ne yapmak istediğinden konuşuluyor. Yönetmenler çok konuşuyorlar, aslında ne yapmak istediklerini anlatıyorlar, bu yüzden de kamuoyu sanıyor ki yapmak istediklerini yapamamışlar. Seyirci imajlara bakmaz, neyi görmek zorunda olduğunu söyleyen şeyi görür, sömürü tarafından dayatılan ve ürünün kendisini asla ilgilendirmeyen televizyondaki film tanıtımlarını ve övgülerini takip eder."

"'Asla unutma' gibi bir ifade beni rahatsız ediyor. Hafızanın bir görevi yoktur oysa. Hafızanın bazı haklara sahip olduğunu söylemeyi ve esas bu hakları unutmamanın bir görev olduğunu söylemeyi tercih ederdim. Adalet olmadan hafızanın işi gerçekleştirilemez. *A priori* olarak Yugoslavya ve Bosna hakkında Hague davasının arkasındayım. İsrail-Filistin meselesini ise anla-

maya çalışıyoruz işte. Bu işten hiçbir şey anlayamadım ben kesinlikle. Ama orada da *a priori* İsraillileri suçluyorduk – herhangi bir kolonyalist ülke için olacağı gibi..."

"Herkes hafıza ödevinden, hatırlama görevinden bahsedip duruyor, ama bana öyle geliyor ki bu noktada aslında haktan, hukuktan bahsetmek gerekir. Bu tabii ki bir varsayım... Hukuk ödevin ya bölünmesi, paylaşılması ya da çoğaltılmasıdır. İnsan olmak ödevimizdir, yemek yemek ödevimizdir... Hukuk ya da hak ise başka bir şeydir; bu ödevin organizasyonudur..."

"Her şey kuantum mekaniğinde olduğu gibi. Bir parçacığın süratine sahip olunabilir, ama nerede olduğunu bilemezsiniz. Nerede olduğunu bilirseniz, o zaman da sürati elinizden kaçar. Sinema işte bunun için yapılmıştır ya da öyle olmalıdır: süratlendirmek ve bulmak için. Şimdiki anda film çekersiniz ve gösterirsiniz: hemen artık geçmiştesinizdir. Bir imaj önce görülür, sonra düşünülür. Demek ki her şey bir hafıza meselesidir."

"Eğer Japon ekonomisinin, on yıl kadar önce geleceğin modeli olduğunu bize söyledikleri halde bu aralar neden kötüye gittiğini anlamak isterseniz, her sabah saat 8'de George-V Caddesi'yle Champs-Elysées'nin kesiştikleri köşeye gidin: orada Vuitton marketlerinin önünde kuyruğa girmiş olan Japonları göreceksiniz. Peki ne almak için? Bok renginde valizler!.. Bu tam anlamıyla bir sır!.. Bu imajı seyredip tasvir ederken Japon ekonomisi üstüne veya genel olarak ekonomi üstüne pek çok şey söyleyebilirsiniz."

"Genellikle şeyleri göremeyiz. Ben kendi hesabıma, görmeye çabalıyorum. Uzağı göremem, çünkü miyopum, ama yakını görürüm. Görmeye çalışırım... James Ellroy'un son kitabının İngilizce başlığı *The Six Cold Thousand*, yani "Altı Bin Soğuk Dolar" – Fransızcaya ise *American Death Trip*, "Amerikan Ölüm Yolculuğu" diye çevrilmiş. İşte buna diyoruz küreselleşme diye..."

"ABD konusundaysa bu ülkenin, vatandaşlarının bir ada sahip olmadıkları bir ülke olduğunu söylemek istiyorum. Amerikalı –bu hiçbir anlama gelmez: Meksikalılar veya Brezilyalılar da Amerikalı. Üstelik Brezilya da bir "Birleşik Devlet"; Ka-

nada da öyle. O halde bu ne anlatıyor onlara dair, tarihlerine dair? Benim varsayımım vatandaşlarının adı olmayan bir ülkenin başkalarının tarihine ihtiyaç duyacağıdır. Bizim gibi onlar da kökenlerini arıyorlar, ama uzun bir tarihleri olmadığını görünce, onları başkalarında aramak zorundalar: Vietnam'da, Saraybosna'da..."

"İnsanların neden Amerikan filmleri seyretmekten hoşlandıklarını kendimize sormamız lazım... Belki çocuklar gibi olduğumuz, şımartılmaktan, okşanmaktan hoşlandığımız için. O halde, madem insanlar Amerikan filmlerini seviyorlar, hiç bir mesele yok. Ama böyle bir durumda sonuna kadar gitmemiz de gerekir; gazeteler için de aynı şeyi yapalım. *Le Figaro*, *Liberation*, *Le Monde* İngilizce yayınlansınlar – mademki istenen bu, hadi bunu yapalım, devam edelim... Hatta *Le Figaro* yayınını durdursun! Çalışanlarına maaş vermeye devam etsin ve yazılarını Fransızca yayınlamak üzere *New York Times* ile sözleşme imzalasın!"

"Birkaç yıldır Gulag'da ölenlerle Toplama Kampları'nda ölenleri karşılaştıran şu neredeyse müstehcen tartışmada, Lager'den ilk üç mektup ile Gulag'dan son üç mektup, cümle cümle karşılaştırılıyor; ben ise Devrim döneminin bir Sovyet filmiyle bir Nazi aktüalite filmini karşılaştırmayı önerirdim – o zaman Rusya'da ve Almanya'da çalışmak üzere örgütlenen genç insanların çok farklı olduklarını görürdünüz. Rus gülümsemesi Alman gülümsemesinden çok farklıydı. Genç kızlara baktığınızda, bunun o kadar apaçık görülmesi inanılmaz geliyor bana. Hiç de aynı şey değil bunlar. Ölüler konusunda da aynı şey. Bu tartışmayı yaparken yalnızca konuşmada kalmak olmaz – alana çıkıp çalışmak gerekir; kavramanın ve düşüncenin alanına."

"Bir filmin adı bir şeye işaret eden çıkış notasıdır. Başlık bir mühür değildir: borç gibi, mülkiyet gibi mühürlenmiş değildir..."

"Alan-karşı alan, açı-karşı açı... Bu birinin bir resmi, sonra konuşan bir diğerinin resmi demektir. Ama aslında teknik bakımdan iyi incelenirse hiçbir anlamda gerçek bir alan-karşı alanın olmadığı görülür – kendini gösteren bir şeyin bir başlayı-

şı vardır yalnızca, gereken karşı-alanlar hiç olamadı. Görme ve görmeme, yokluk, adlandırılamaz olan şey... Ve benim fikrimce sonuçta bu konuda hiçbir şey değişmemiş bulunuyor. Bir şey var ki vuku bulmuyor asla... Televizyona gelince, onun karşı-alanı, karşı-açısı zaten hiç yoktur. Dinleyeni göstermez bize. Bir plan vardır, sonra onu, hep dedikleri gibi bir başkasına "keserler"; sonra bir başka plan vesaire... Ve bu planlar arasında herhangi bir insani ilişki yoktur. Bazen planlar arasındaki ilişkisizlik o kadar artar ki o küçük televizyon ekranını bile bölerler, neden bilmem..."

"16 ya da 35 mm filmde belli bir kesinlik, kılı kırk yarıcılık vardır. Makaraların 10 dakika sürüyor olması bu kısıtlamaya göre düşünmenizi gerekli kılar. DV ileyse artık böyle bir şeye ihtiyaç kalmıyor; böylece artık kılı kırk yarıcılık yok ve siz de her şeyi yapabileceğinizi düşünüyorsunuz. Kameranın karar verdiğini düşünürsünüz, ama kameranın ardındaki kişinin çok daha iyi olması gerekir. Dostoyevski ya da Pascal olsa küçük bir dijital kamera kullanmayı tercih ederlerdi, çünkü onlar olağanüstü kılı kırk yarıcılardı; ama günümüzün yönetmenleri öyle değiller."

"Empresyonizmi severim, sinemada, özellikle de videoda. Bunu sağlayan şey, suluboyayla, guaşla ya da yağlıboyayla yapabileceğiniz şeyleri elektronik araçlarla yapamayacağınızdır. Bu yüzden renkler aracılığıyla, biraz bir empresyonist gibi, bir roman kurgulamak istiyorum – bu bir tablo gibi olmasa da. Bütün yaptığım mesela siyahları biraz azaltmak – televizyon kanalları böyle bir şeyden hoşlanmazlar, ama televizyonunu ayarlayıp evde yapabilirsin bunu işte. Ya da, bugün şöyle bir şey de yapabiliyorsunuz – televizyon alıcınızın "preset" tuşlarıyla oynayarak 'sinema stili'nden 'şu stile' ya da 'bu stile' geçebiliyorsunuz. Çok karmaşık bir ekipmanla çalışmıyorum, çünkü çok pahalı ve hayatımın geri kalanını bütün bu fonksiyonları öğrenmeye çalışarak geçirmek gibi bir niyetim yok."

"Son filmimin (*L'eloge de l'amour* = Aşka Övgü) bir kısmını dijital olarak çektim, ama montajı eski usül 35 mm'ye aktararak yaptım. Dijital kurgu benim zevkime göre çok fazla ma-

nipüle ediyor. Elle yapacak pek bir iş kalmıyor. Kurgu sırasında yeniden oynatmayı ve tekrar tekrar sarmayı seviyorum. Sözde 'sanal' denen şeydeyse hiçbir zaman yeniden oynatmanız gerekmez, çünkü zaten oradasınızdır. Filmin konusu bakımından hayati önem taşıyan yeniden sarma süresi yaşanmalıdır. Bu kıymetli bir zamandır ve buna değer. Düşünmek için size daha çok vakit kalır. Film makaralarını düzenlerken ya da Steenbeck'i temizleyip yağlarken düşünmeyi tercih ediyorum. 'Dijital yaratıcılar' bu eski makinalara gülseler de..."

"Fransız sinemasının manzarası değişti; artık çok fazla otoyol ve daha az arka sokak var."

"Şeyler ancak bittiklerinde, tamamlandıklarında anlam kazanırlar: çünkü tarihin anlatısı o noktada başlar..."

14. Neden Godard?: Michel Foucault'nun *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi* adlı incelemesi, onun eserinin tümü içinde yerine oturtulduğunda genel olarak "bakışın ve görmenin" arkeolojisinin bir parçası, bu yönde bir metodolojik girişim olarak okunabilir. Ama Foucault'nun eserinin bütünü, modern adını verdiğimiz çağlarda bakışın ve dilin örgütlenişini tartıştığı asli bir boyuta sahip... Bu örgütleniş sonuçta modernliğin "görülebilir" olan ile "anlatılabilir" olan arasındaki bir bağı sorunlaştırmış, bu ikisini kâh buluşturmuş, kâh birbirlerinden koparmış olduğudur. "Görülebilirliğin" büyük ustalarından Jean-Luc Godard ile "söylemlerin" büyük ustası Foucault'nun muhakkak ki karşılaşacağımız bir buluşmaları var. Godard'ın önemi de bu yüzden sadece sinemanın içine, onun tarihine sığdırılabilir değildir. Karşılaşmalardan, mesela Deleuze'ün Godard'ı okumasından azami faydalanmak gerekir. Godard'ın son karşılaşmaları ise TV ve Video işleri... Nasıl Foucault'nun tasvir ettiği "klinik tıp" bakış (muayene) ile onu içine yutan bir anlatının, bir söylemin, tıbbi bir "tasvir" jargonunun stratejik işbirliği olduysa, Godard'ın önerdiği "imaj pedagojisi" de hayatın akışına dair "okunabilir imajlara" yönelik bir peçe indirme faaliyetidir.

Unutmayalım ki modern zamanların her yeni kuşağı imajlarla ve onların çeşitlenen, birbirlerini yutan veya birbirinin yeri-

ni alan türleriyle gitgide daha haşır neşir. Gitgide daha az okuyor, daha çok seyrediyoruz. Ama bu Vilem Flusser'in fotoğrafla başlattığı "teknik imajlar" silsilesinin –180 yıllık fotoğraf, 100 yıllık sinema, 50 yıllık televizyon ve 20 yıllık dijital imajlar tarihinin– aslında bir "okunabilir imajlar" dünyası içinde hareket etmekte olduğunu dışlamıyor. Belki de "seyredilebilen" temsili imajlar (resim, plastik ve grafik sanatlar) tarihinin ötesinde bu teknik imajlar, giderek asli parçaları olarak sesi de içerip "okunabilir" olma özelliklerini okumanın ve anlamanın "yerini alma" tarzında icra ediyorlar.

Ne yazık ki "teknik imajlarla" başedebilen kültürel oluşumlar yaratabilmiş olduğumuz tam anlamıyla söylenemez. Videoyu artık hep bir düşünme makinesi olarak tasarlayarak kullanmak kaygısında olduğumuzu ısrarla söylüyoruz. Bu önemli bir varsayımdır, ama düşünmenin ne olduğu konusunda, hele hele henüz kararlaştırılmamış olan "imajlarla düşünme"nin ne anlama gelebileceği konusunda yeterli delillerimiz bulunmadığı için, unsurları henüz yerine oturmamış bir sorgudur. Tabii ki eğer bu unsurların "yerine oturması"nın gerekli olduğunu da bir varsayım olarak ileri sürebileceksek...

Godard'ın önerdiği imajlar pedagojisi imajlardaki "okunaklılığı" meydana çıkarmayı amaçlıyor. Deleuze'ün yazdığı gibi, "bir imajda gerektiğinden az şey görebiliyorsak bu onu okumayı iyi bilmediğimizdendir." Ne imajın yoğunlaşmasının, ne de seyrelmesinin hakkını veriyoruz demektir – çünkü imajlar seyrek veya yoğun ya da yeğin olabilirler, az nesne gösterebilirler, çok nesne gösterebilirler, hatta bazen hiçbir nesneyi göstermemeye kalkışabilirler. İşte bu yüzden Jean-Luc Godard bir imaj pedagojisi öneriyor... Godard filmleri (özellikle TV için yapılan videografik işleri) işte böyle bir görme pedagojisinin izdüşümleri olarak okunmalılar... Çünkü Vilem Flusser'in de işaretlediği gibi "teknik" imajlar seyredilmeye veya bakılmaya değil, "okunmaya" adanmış imajlardır.

Bir imajlar pedagojisine gerçekten ihtiyacımız var. Özellikle TV ve internet aracılığıyla artık kavranamaz-katlanılamaz yoğunluğa ve ebatlara erişmiş olan şu korkunç "imajlar bombar-

dımanı" altında... Okunabilir imajlar okunabilir oldukları ölçüde, yani André Bazin'in deyişiyle "gerçekliğin temsili değil, bıraktığı izler" olarak deşifre edildikleri sürece bilinç üzerinde mesela bir resimden farklı etkiler uyandırıyorlar. Bir ressamın yaptığı resmin, bir heykeltraşın heykelinin gerçekliği manipüle ettiğini söylemenin hiçbir manası yoktur. En gerçekçi resmin bile "gerçekliğin bir temsili" olduğu doğrultusunda evrensel ve doğal bir uzlaşma vardır. Oysa teknik imaj, mesela bir fotoğraf, ne gerçekliğin kendisidir ne de bir temsili... O gerçekliğin, nesnel bir şeyin fotoğrafik bir plaka üstünde bıraktığı bir izden başka bir şey değildir. Gilles Deleuze'ün yazdığı gibi bir fotograma ya da sinemadaki bir çekime, bir kadraja sığdırılan, ama araya herhangi birisinin fırçasının, beyninin ya da elinin girmediği, yani temsili olmayan bir "kayıt".

Bazen teknik bir yeniliğin toplum veya uygarlık tarafından "yorumlandığı" olur. Pozlama süresinin uzunluğu yüzünden 1860'lara kadar fotoğraf bize canlı ve hareketli insan hayatının, sokakların görüntüsünü veremiyordu. En civcivli saatlerde çekilmiş sokaklar bomboştu ve hiç kimsenin gülümsemesini ya da belli bir pozunu yarım saat yüzünde veya vücudunda tutmasını bekleyemeyeceğinizden portre fotoğrafı imkânsızdı. Bu ilk fotoğrafçıların "manzara" resmiyle ve "natürmortla" bir dalaşmaya girdikleri anlamına geliyor. Çekilecek malzemeyi düzenlemek ve kurmak fotoğrafçılığın ilk dönemlerinin esasıydı. Ama kültür her teknik yeniliği kendine göre yorumlayıp yönlendirebilecek o kadar tuhaf bir güce sahiptir ki, sözgelimi 19. yüzyıl Protestan Amerikası fotoğraf ile karşılaştığında (bunlara "daguerrotype"ler deniyordu) bu yeni icadı çok ilgi çekici bir kültüre adapte edebilmişti: canlı insan çekilemezse ölü çekilebilir... *Memento Mori* (ölümü ya da ölüyü hatırla) denen bu kültür, 1850'ler Amerikası'nda çok yaygınlaştı ve kendine gerçek fotoğraf sanatçıları ediniverdi. Bu fotoğraf uzmanları ölü şeyleri belli bir kadraj ve görülebilirlik çerçevesi içerisinde düzenlemekte uzmanlaşmıştılar ve aralarında bazıları "sanatçı" kimliğiyle sivrilebiliyorlardı. Fotoğrafik cihazın o andaki özelliği (uzun pozlama süresi) onlar için artık bir eksiklik

değil, bir yeniliktir – ölüleri, özellikle çocuk ölüleri (neden?) makyajlamak, estetik bakımdan bezeyip donatmak ve fotoğrafik bir ölüm maskını kaydetmek...

Bu ölüm maskı genellikle çocuklardan ve bebeklerden alınıyorduysa bunun çok ciddi bir psiko-sosyal temeli olmalı: onları görmüş ve o pek çabuk değişmelerini ancak saptayabilmiş bir gözün oluşturduğu hafıza biçimiyle ilgili olmalı bu durum. Beethoven'in ya da Abraham Lincoln'un ölüm maskları onların "bitik" halini verirken, bir çocuğun ya da bebeğin "taze" ölümü çok az görülmüş olan bir imajı gelecek için kaydetme arzusunu uyandırır. Sanki çocuktan hatırlanabilecek olan tek şey bu Memento Mori tarafından hatırlatılabilecektir. Elbette Batı'nın yakın tarihinde ölüm ve ölüme dair imaj konusundaki önemli bir dönüşümü, 19. yüzyılda hastane gibi ölümün dışlandığı bir mekânda değil, topyekün olarak aile içinde, ailenin ve yakın çevrenin bakışları altında ölündüğünü hatırlamak gerekiyor. Ölüm henüz "dışarı atılan", "saklanması-gizlenmesi" gereken, yani pornografik bir olgu değildi... Yaşam sürdüğü ölçüde ona aitti. Dolayısıyla bir ölüm maskının saklanması (Hitchcock'un *Psycho* filminde artık tuhaf ve korkutucu, ama en önemlisi "sapıkça" gelen bir imaj) herhalde kimseyi rencide etmezdi... Ölüm imajlarının rahatsız ediciliği daha çok günümüze aittir – dramatik ölümlere dair bir gazeteciliğimiz, şiddetin yüceltilişi, ama aynı zamanda ölümün hastaneye, görülmezliğe saklanması, hasıraltı edilişi...

19. yüzyıl Memento Mori kültürünün Godard gibi bir filmcinin bilincine ne ölçüde dahil olduğunu bilme olanağına sahip değiliz. Ama onun son derecede ilginç "ölüm" imajları kurma yeteneğine sahip olduğunu iyi biliyoruz. Bir söz yazıldığında nasıl zorunlu olarak ölümle ilgiliyse (çünkü sözü eden ölür ve artık hiçbir yoruma ya da sorgulamaya cevap veremez –dolayısıyla Sokratesçi bir formüle göre bu bir haksızlık bir "zehirdir"...), bir imaj da her zaman bir ölüm maskı gibidir... İlk Godard filmlerinde filmin kahramanı (ya da o "büyüleyici" anti-kahramanı) sanki ölüme doğru gitmek zorundadır. Bu tam anlamıyla bir Hollywood klişesidir. Ölüm ken-

dini ta baştan sezdirmeye başlar Hollywood filmlerinde – yani tam anlamıyla bir "mahkûmiyet". Godard ise bu klişeyi filmdeki kişiliğin umursamazlığının gücüyle yıkacaktır – ölüm bile bu umursamazlığın gücünü kıramayacaktır (*Nefes Nefese* ve *Soytarı Pierrot*).

Foucault'yla başlamamızın nedenlerinden biri, onun 19. yüzyılda, sanıyoruz ki Memento Mori geleneğine de tekabül eden "tıbbi" bir olayı en iyi anlayan kişi olmasıdır: klinik bakışın doğuşu... Buna göre artık hastalıklar ölümün nedeni değildiler... Onlar doğarken ölmüş olmanın, yani ölmeye başlamanın sürecine aittiler. Böylece Bichat ve Claude Bernard ile birlikte ölüme dair yeni bir felsefe imkânı doğuyordu... Tabii tıpçıların Althusser'in deyişiyle "sıradan ideolojisi"nin ötesine geçmeyen bir felsefeydi bu. Buna göre her hastalık bir "anti-hayat" gücüne sahiptir – dokularda yayılarak ilerleyen ve sonuçta tüm vücut fonksiyonlarını son noktasına getirebilen. Bu hayatın antitezi olarak hastalıkların da bir hayatı, doğum-büyüme ve ölüm süreci olduğunu söylemek demektir. Godard'ın sinemadan bakışı hekimin MR ya da EKG cihazından "klinik" bakışından pek uzakta değildir – *Pravda*'da görüldüğü gibi "hasta" bir toplumda, "hasta" bir dünyada yaşıyoruz...

Ama ölüme aynı bakış hayatı da bir güç, bir kudret, bir elan vital olarak koymaktan geri kalmaz. Yaşamak ölümün o topyekün seferber ettiği güçlere karşı bir direniş olarak, bir direnç olarak anlaşılmalıdır. Hayat onu sürekli olarak aşındıran güçler karşısında cereyan eden şeydir ve ne zaman biteceğini –intihar konusunda bile bu böyledir, göreceğiz– asla bilemeyeceği için varolur. Camus'ye göre bile "saçma" olan hayat değildir, ölüme karar vermektir. "Tek önemli mesele intihardır" bize şunu anlatıyor: hayat eğer ölüme böyle adanmışsa onu yaşamak gerekir... Nasıl? Bu sorunun cevabı için Godard'm kötümserlik tarzını iyice kavramamız gerekiyor...

Ölüm hiçkimse için Godard kadar "şiirsel" bir olgu haline gelmedi. Onunla yarışabilen herhalde –ve bambaşka bir açıdan– bir Ernst Jünger vardır. O kadar şiirsel ki kanlar içinde biri onun filminde kalkıp "bu kan değil ki, yalnızca kırmızı boya" veya

"demek ki ölmemişim, çünkü bütün hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi" diyebilir... Bütün bunlar yalnızca bir ölüm parodisi değil, hayatın temel "irkilme" kudretinin birer parçası olmalı... Meseleye çoğunuzun hoşuna gitmeyecek bir "ölüm" meselesiyle başlamamızın nedeni aslında "ölüm" sözcüğünün bile hemen bir yaşama içgüdüsünü çağırıyor olmasıdır. Heidegger kadar büyük bir filozof bize "ölüme-doğru-olma" halinin felsefesini yaptıydı – buna göre yalnız kendi ölümümüzü yapayalnız ölüyoruz ve bunu adamakıllı kavrarsak hayatı daha iyi yaşıyoruz, yani onun çaresizce bir "yapım", bir "inşa" meselesi olduğunun farkına varıyoruz... Bu felsefi "güce" rağmen, ölümün hayat içine taşınması zor, hatta imkânsızdır. Mesela 17. yüzyılda Spinoza için ölüm düşünülebilir bir şey değildir – düşünmeye değmez bile, çünkü hiçtir... Sonraki yüzyılların neden ölümü düşünmenin alanına davet ettiği ise karmaşık bir sorundur... Her durumda ölüm nedense gündeliktir, her gün karşılaştığımız bir durumdur... Bu yüzden onu sıradanlaştırmak için uygarlığımız elinden geleni yapmaktadır...

Godard içinse esas olan hastalıktır, çünkü henüz hayata aittir... *Adı Carmen*'de o ölüm meleği kız hasta bir yönetmenden (Godard tabii) film çekebilmek için olanaklar talep eder... Aslında Godard'ın hasta olup olmadığı asla belli değildir. Hastanede kalabilmek için herkese, hemşirelere bile hasta gibi davranmaktadır... Tek diyebileceğimiz şey "öyleyse" onun gerçekten hasta olduğudur... Öyleyse herhangi bir Godard filminin mutlaka bir "hayat memat" meselesi etrafında döndüğünü de kavrayabiliriz...

Bu imajlar pedagojisinin etrafında poetik bir bilinç kurmaya yönelen Godard, bu bilinci "estetik" araçlarla edinmeye çalışan Antonioni'den farklı olarak, Pasolini'nin söylediği gibi, "teknik" bir şiirsellik kurmanın peşindeydi. "Hiç kuşkusuz Godard da, tıpkı Antonioni gibi hasta insanlar çekiyor – 'dünya onlara dokunuyor': ama bu insanlar bir tedavi altında değiller, maddi özgürlüklerinden hiçbir şey kaybetmemiş haldeler; hayat dolu hepsi... Ve bu herhalde yepyeni bir insan tipinin antropolojik olarak doğmakta olduğunu gösteriyor..."

Yeni Dalga bütün olmayan mekânlara neden yöneliyordu? – planları kırıp parçalayarak, çekimlerin "belli bir yerdeliğini" imkânsız kılarak, bütünleştirilebilir-olmayan mekânları elde etmek için: işte bu yüzden Godard'ın filmlerinin geçtiği mekânlar genellikle tamamlanmamış, inşaat veya çözülme halinde mekânlardır: Horgörü'deki henüz inşa halindeki daire... Ve çerçevesiz kapılar...

İlk iki uzun filmi, *Nefes Nefese* ile *Soytarı Pierrot*, bir taraftan bu belirsiz mekânlarda sürekli bir gezinti, dolaşma ve yolunu kaybetme halindeyken, öte taraftan başlarına gelen olaylardan sanki hiç etkilenmiyorlar – aşktan, ihanetten hatta ölümden bile... Sürekli bir "karanlık olaylar" silsilesi içinde yaşıyorlar sanki...

Çünkü Charles Péguy'nin bir şiirinde söylendiği gibi: "Paris n'appartient à personne", Paris kimseye ait değil... Yeni Dalgacılar Paris'i kısa filmlerle çekmek üzere bir araya geldiklerinde ortaya çıkan sonuç Paris'in kimseye ait olmadığıydı. Bu durumun bütün "siyasi" imalarını saklı tutuyoruz – ya da yalnızca değinip geçiyoruz: o Paris ki asırlar boyu "bize ait" diye defalarca ilan edilmişti –"bize", yani kimseye değil, halka (le Peuple ile Komünler)...

Tabii ki Godard da *Paris nous appartient*, Paris Bizimdir adlı bir film çekmekte gecikmeyecektir. Hayattaki ve kentteki beceriksizliklerimizin toplamı – jest'in yitirilişi... Böylece aksiyon filmlerin asla kabul edemeyeceği "sahte-hareketler", Yeni Dalga filmlerinin zorunlu bir parçası haline geleceklerdir.

Deleuze'ün söylediği gibi bu ilk biçimlerini İtalyan Neo-Realistlerinin icat ettikleri zaman-imajın asli unsurlarından birisiydi: aksiyon filmin doğasında bulunan hareket-imajların sıkı sıkıya bağlı bulunduğu duyusal-hareki (sensory-motor) şemalar artık kırılacaktır. Film "kahramanlarının" konumlandırılmış, zaman-mekân sürekliliğine konulmuş bir duruma verdikleri cevaplardan ve reaksiyonlardan oluşan kalıplar (yani Hollywood imajları) parçalanacaktır. Yeni Dalga, özellikle Jacques Tati'den başlayarak en bilinçli tarzını Godard'da bulacak bir süreçti: insanlar bu yaşamda çoğu zaman "ne yapacaklarını bile-

mezler" –"J'sais quoi faire" (*Soytarı Pierrot*)... Filmde görünenler ve seyredilenler de en az seyirciler kadar "seyirci kalmaya" mahkûmdurlar öyleyse...

Yeni Dalganın yeni imajları dolayısıyla sürekli gezintilerin, bir balad halinin, sürekli geri-duruş ve yüz-çevirme edimlerinin ve serbest kalmış saf "optik" ve "sesli" göstergelerin işlediği bir dünyaya aittirler. "Made in USA" filmiyle birlikte Godard artık "tespitlere" ve "komanterlere" başlayacaktır. Filmin kahramanı –ya da anti-kahramanı– artık yalnızca bir şahide dönüşmüştür ve aslında birbirleriyle asla belli bir mantıki bağlantısı olmayan olaylar ve haller üzerinde tasvirler yapmaya başlar...

Bu artık neredeyse didaktik ve pedagojik bir nesnelciliktir (Sauve qui peut (la vie) veya Onun hakkında bildiğim iki üç şey...). Düşünme ve bilinç süreci artık imajların içeriğiyle ilgilenmekle yetinmez, imajların bizzat biçimleriyle de ilgilenmeye başlar... Artık imajlara kendi yalanlarını söyletmek, itiraf ettirmek söz konusudur. Nasıl işlediklerini, hangi klişeleri terennüm ettiklerini göstermek meselesidir.

15. Neden Godard'la Uğraşıyoruz?: 1. Çünkü amaç "politika üstüne" ya da "politika konulu" film yapmak değil, politik filmi politik yapmak... Godard geleneksel olarak sinemada (ister klasik Hollywood, isterse "sanatkâr Avrupa" sineması) kendini gizleyen "olağan politikayı" (bazıları buna "ideoloji" veya "sinemacıların kendiliğinden ideolojisi" diyebilirler) ilk eserlerinden itibaren sezmişti... Sinemayla ilgisinin *Cahiers du Cinema* dergisinde yürüttüğü bir "eleştiri" kariyeriyle başladığını hatırlayalım... Ama ilk filmlerinden itibaren sinemanın konvansiyonlarını kırma konusunda oldukça bilinçli bir çabayı takip edebiliyoruz. Film yapmak anlaşılan JLG için bir politik bilinçlenme sürecinin tetiğini çekmiş görünüyor. Bu süreci bizim de kendi pratiğimizde hissetmek zorunda olmamız bizi Godard ile uğraşmaya davet etti...

Not 1: Her bakımdan JLG sinemayı politik bir bilinçlenmenin aygıtı olarak kavramış görünüyor. Sinemanın, "en etkili sanat" olarak mesela bir Lenin tarafından keşfi, sonuçta Eisenste-

in gibi büyük bir filmcinin ellerinde bir "bilinçlendirme" aracı haline dönüşmesini vaaz ediyordu... Yani Marx'm o "önce eğitenin eğitilmesi gerekmiyor mu?" sorusu unutulmuş gibiydi... Daha da kötüsü, Lenin erken ölünce sinemaya atfettiği gücün ne manaya geldiği de pek çabuk unutuldu – Vertov film yapamaz hale geldi, Eisenstein iktidarın istediği filmleri yapmak zorunda kaldı... Ta ki her ikisi de kanser olup ölene kadar... Her durumda sinema bir "görmeyi" öğrenmedir ve bundan başka bir şey değildir... *Groupe Dziga Vertov*, *Cinema Verite* ve Godard bu amacın dışına hiçbir zaman çıkmadılar...

Not 2: Bugün özellikle Türkiye'de, başka Üçüncü Dünya ülkelerinden (İran, Endonezya, Malezya, Afrika ve Latin-Orta Amerika ülkeleri vesaire...) –ve ne yazık ki– farklı olarak sinema artık "politik" olamıyor... En "politik" konuları çektiğinde bile (Reis Çelik'in o berbat *Hoşçakal Yarın*'ı bunun en iyi örneğidir...) onları otoriter-nostaljik (bugünkü deyişle "Kemalist") zihniyetin içine taşıyabilir... Politika nostaljiden en uzak hayat deneyimidir... Hep o anla ve gelecekle uğraşır, geleneklerle değil...

Not 3: Hollywood veya Sovyet Devrimci Sineması (burada yalnızca Sinegöz'ü ve Vertov'u dışarıda bırakıyoruz) "politik" filmi yalnızca siyasi meselelerle ilgilenen bir sinema uğraşısı olarak değerlendiriyordu. Filmlerin işleyiş tarzı siyasal değildi, ama içerikleri siyasaldı... Bol bol mesaj ve slogan vardı... Ama imajlar pek ender olarak (bazen Eisenstein filmlerinde) kendi başlarına politiktiler... Sinemayı politik kılmak onu siyasi meselelerle uğraşmaktan kurtarıp, henüz siyasallaşmamış meselelerle uğraştırarak olabilir... İşte o zaman sinemanın ya da videonun siyaset yapmaya başladığını söyleyebilecek hale geliriz...

2. Çünkü amaç "doğru bir imaj" yapmak değildir, bir imajı "dosdoğru" yapmaktır... "Doğru imaj" denen şeyleri reklamcılara bırakmak gerekiyor... Sinema, kendi tarihi ve evrimi içinde "doğru" imajların nasıl yapılacağını oldukça erken bir dönemde keşfetmişti zaten – Porter ve Griffith, sonra Kuleşov ve Eisenstein, sonuçta "tüm zamanlar" (sinema eleştirmenlerinin en

hoşlandıkları lafın bu "tüm zamanların en..." olduğunu unutmayalım) için geçerli olduğu varsayılan bütün sinematografik biçimleri (montaj, kadraj, eylem, filmik kahraman vesaire vesaire) keşfetmişlerdi... Oysa Godard'la birlikte, sürekli ağır bombardımanı altında olduğumuz bu "doğru imajlar"ın ötesinde, "herhangi bir imajı" nasıl güçlendireceğimizi, konvansiyonlarından ve klişe-yapılarından nasıl söküp alabileceğimizi sormak zorundayız...

Not 1: "*Non pas une image juste, mais juste une image*"[9] Godard sinematografisinin temel sloganı... "Doğru imaj" sinema için bugün genel hayat için "politically correct" (politik bakımdan doğru) diye önerilen yaşam biçiminin bir izdüşümüdür. Bu imajlarda şiddetin, aşırı seksin ve "doğru olmayan" görüntülerin dışlanması beklenir. Sinematografik açıdan "doğru imaj" anlatının sürekliliğini ve iç uyumunu bozmayan, kendini seyirciye yabancı kılmayacak, onun hayatta alışmış olduğu anlatı ilkelerine yabancı gelmeyecek imajların toplamından ve zincirinden başka bir şey değildir.

Not 2: "Tüm zamanların en iyi beş-on filmi" yerine "tüm zamanların en iyi iki üç fikrini" öneriyorsak ve burada Godard'la buluşuyorsak bunun nedeni kaçınamadığımız bir ayıklıktır: "doğru" fikir ya da "imaj" yerine oturur... *Yapması* gereken şey önceden bellidir, istenmiş, talep edilmiştir... Genel bir "tüketici" tarafından... İmajın "dosdoğru" olması... Herhangi imaj ise hakkının verilmesini, içine sarılıp sarmalanmış olduğu klişeden kurtarılmayı, sökülüp çıkarılmayı talep eder...

3. Çünkü Godard bütün eleştirmenlerini gülünç bir duruma düşürmeyi başarıyor... Bazıları *A Bout de Souffle* (*Nefes Nefese*) gibi bir filmi klasik "serseri" filmi olarak yorumlamıştı... Hani şu Hollywood'dan pek alışık olduğumuz, bir zamanlar James Dean mitolojisinde esas modelini bulan şey... Ama oradaki sersemletici ritm içinde yaşayan yalnızca o "büyüleyici serseri" Jean-Paul Belmondo değil, şehrimizin mutlak kıpırtılar egemenliği altında, neredeyse kendi jestlerimize bile sahip olamayan, evimize çekildiğimiz andan itibaren de imajların mutlak

9 Doğru imaj yoktur yalnızca imaj vardır – der.n.

ideolojik bombardımanı altında bir "herkesin herkesle savaşını" yaşamaya mecbur kalan biziz... Hepimiziz... İşte bu yüzden Godard filmleri daha ilk kareden itibaren politiktirler...

Not 1: Sinema mitolojiktir veya mit üretmeden, star üretmeden yapamaz... İşte Godard'ın o tuhaf hatırlatması: "... Birisi Beethoven'den hoşlanıp Sting'den nefret eden, öteki ise tersini hisseden bir karıkoca için hiçbir mesele yoktur; ama eşlerden biri Spielberg'den hoşlanıyor, öteki nefret ediyorsa ayrılık er geç mukadderdir... Çünkü sinema hâlâ dünyanın bir temsilidir..." Bu sözleri bir espri diye geçmeyip –ya da esprinin üzerinde sıkıca durup– ciddiye alıyoruz: sinema gerçekten herhangi bir sanata ya da meseleye göre (bunlara eşler arasındaki politik görüş farklılıkları da dahildir) çok daha radikal bir şekilde hayatı ve hayata bakış açılarını (bazıları *Weltanschauung*, yani "dünya görüşü" demeyi hâlâ tercih ediyorlar) temsil ediyor... Bu basit bir keyif veya zevk meselesinin ötesinde... İşte bu yüzden "kötü film" denebilecek ürünlerin sayısı müzik ya da edebiyat alanında olanlardan zorunlu olarak çok daha fazla...

Not 2: Genelleşmiş bir Tourette Sendromu yaşıyoruz (Giorgio Agamben)... Hayatın, arabaların, trenlerin, zamanın akışı, mekânın dağılış ve yeniden kuruluşları, kısacası sürekli inşaat hali içinde kaslarımıza ve kemiklerimize hâkim olabilme şansımız artık yok... Üstelik bu –bir zamanlar dersem çelişki olmayacağını düşünüyorum– okulda (buna dans okulları da dahildir), askeriyede, fabrikada vesaire bize dayatılmış olan bir vücut-jest rejiminden çok farklı... İlk dönemlerinde sinema mimetikti – yitirilmiş jest ve ritüelleri yeniden yakalayıp tespit etmek, yaşatmak uğruna umutsuz bir uğraştı (başta Charles Chaplin olmak üzere Walt Disney, Western, Melodram ve Müzikal Dans...)...

Not 3: Georg Simmel'in kullandığı anlamda "toplumsal tipler" konusunda ve kapitalizmin doğuşunun ve evriminin Marx'ın önümüze serdiği tarihi konusunda duyarlı olanlar bilirler: ta baştan beri iki proletarya vardı – birincisi bulunduğu yerde, toprağında, orayı işgal eden sermaye tarafından köleleş-

tirilip "yere çakılan" yerleşik proletarya... İkincisi ise gezinip duran, orada burada iş bularak hiçbir birikim sağlamadan hayatını sürdürmeye çalışan, son tahlilde Amerikan rüyası denen Avrupai hastalığa yakalanarak kendini Davis Adası'nda buluveren (Şarlo –*The Migrant*) "göçmen" ya da "göçebe" proletarya... Birincisi Avrupa'nın modeliyse ikincisi Amerika'nın modeli... Bugünkü proletarya bambaşka bir model üstüne kurulmaya başladı... Artık yalnızca köleler var – ve bu kölelik içinde birileri paranın, ötekiler ise parasızlığın kölesi durumundalar... Ve sömürülmeye başlayan yeni emek biçimlerinin en önemli türü "enformasyon" ve "imajlar" üretimi yapanı...

4. Çünkü Godard sinema yaptığında orada gördüğümüz insan hastadır... Tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi... Unutulmaması gereken şey, hastanın hep maruz kaldığıdır – önce hastalığa, ardından tedaviye ve muhakkak ki ölüme... İşte Tarihin büyük hastaları:

– Herakleitos... Şöyle bir fragmanı kalmış elimize: "Hekimler kesip dağlayıp sonra da para istiyorlar; hastalıkların zaten yaptığından başka bir şey yapmadıkları halde...". Kendi teorisi uyarınca ölüyor: Efesli hekimlere iltihaplarını nasıl gidereceklerini danışıyor... Sonra kendi bildiğini okuyor; ateşin vücuttaki ıslaklığı kurutacağı düşüncesiyle kendini bir tezek yığınına gömüp, işte orada ölüyor...

– Spinoza: Hastalığı kaçınılmaz, çünkü geçimini mercek ve gözlük camı yontarak sağlıyor... Sonuçta 44 yaşında –herhalde cam tozları yüzünden– bir akciğer hastalığından ölüyor... Ölürken kendisine uygulamak istedikleri uyuşturucuları ve ağrı kesicileri reddediyor... Hayatın gücünü ve direncini öyle daha iyi hissedebildiğini söylüyor...

– Marat: Cilt hastalığı yüzünden o zamanki tek tedavi olan sürekli banyoda kalma hali onu komplocuların militanı Charlotte Corday'in hançeriyle ölmeye mecbur bırakıyor...

– Nietzsche: Hastalığı sürekli, nihai ve onun formülüne göre "hastalık hayata bir bakış tarzı..." Klossowski'nin neredeyse ispatladığı gibi "deliliği" felsefesinin zorunlu bir sonucu ya da amacıydı zaten...

5. Çünkü hastalık bir hayata bakış tarzıdır ve Godard filmlerinde yalnızca bireyler değil toplumlar hastadırlar... Ama bireylerdeki hastalık asla tedavi aramaz, kabul edilmiş, en uç noktalarına kadar taşınmış hastalıklar bunlar... Eğer modern çağda nevrotik bir birey olmak en olağan hal ise bir de doğasında psikotik olan bir toplumda nevrotik olma halinin ne anlama geldiğini sormak gerekir...

6. Çünkü her şey imajdır ve cisimlere, hayata ve dünyaya dair elimizde imajlardan başka hiçbir şeyimiz yok... Sorun, içinde manipüle edildikleri rejimlerin ellerinden imajları kurtarmakta yatıyor... Bunun için film de yapabilirsiniz, ama düşünebilirsiniz de – filmleriniz de "düşünceli" filmler olabilirler... Genelleştirilmiş hastalığın – globalleşme adı altında, para piyasaları adı altında, siyasi iktidar adı altında bir bulutsu gibi bizi sarıp sarmalamaya başladığı günümüzde...

7. Çünkü bakışın bir geometrisi, imajların da bir pedagojisi var... Ve bunlar iyice öğrenilmeli... Görmeyi öğrenmenin gerektiğini burada asla bulaşmayacağımız, ama değinmekten de kendimizi alamayacağımız fenomenoloji düşünürleri zaten söylemekteydiler... Hastalıklarla kendine göre bir hesabı olan tıbbın "bakış" geometrisi üzerine, Michel Foucault "Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi" (*Naissance de la clinique: une archeologie du regard medical*) adlı harikulade araştırmasının çerçevesinde bunu epeyce tartışmıştı. Hastalığın hayata bir bakış tarzı olduğunun derinden farkına vararak hastalığa, onun mekânsal ve zamansal yayılımına bakmanın videografik yazıyı kullanarak mümkün olabileceğini düşünüyoruz...

8. Çünkü her imajı tüm bir kâinat kuşatır, sarıp sarmalar, onu ya boğar ya da gevşetir... Bu her filmcinin şu ya da bu tarzda bilip tanıdığı bir durumdur... Önemli olan bu kâinatın bir "iç kaos" mu (Orson Welles ve onun psikanalitik-Nietzscheci eseri) yoksa derimizle her an temas içinde olan bir "nesnel gerçeklik" mi olduğuna karar vermektir. Godard sineması, muhtelif anlarında ve muhtelif güzergâhları üzerinde her ikisini üst üste çakıştıran bir felsefeye sahip...

9. Çünkü yeni bir antropolojinin ilan edilmesi gerektiği-

ni hissediyoruz... Yani yeni bir insanın – buna proleter dediler (Marx, Lenin, Mao), maddi-olmayan emekçi dediler (Tarde, Negri), siborg dediler (Kathy Acker)... Godard'da bu yeni antropolojinin bütün izlerini bulabiliyoruz... Ya da bulmaya çalışabiliriz...

10. Çünkü artık "devrimler çağı"nda olmadığımız çok kolay söylenir hale geldi... Daha geçen yıl ekonomik krizlerin özellikle Üçüncü Dünya'da toplumsal patlamalara yol açabileceğini söyleyen Sn. (hem "sayın" hem de "sanal" anlamına geliyor) Kemal Derviş, Türkiye gibi sefil bir Üçüncü Dünya ülkesinde yürürlüğe sokulmak istenen yeni ekonomik düzenin başına IMF ve Dünya Bankası tarafından tayin edildiği andan itibaren bu söylediklerini tümüyle unutmuş görünüyor... Ama biz biliyoruz ki devrim tarihsel, yani olup bitecek bir olay değildir, insanlardaki, çokluklardaki bir özgürleşme eğilimidir... Özgürleşmeden başka amacı yoktur... Katlanabileceğimiz tek "iyimserlik" bundan ibarettir...

11. Çünkü Godard, Pasolini'nin söylediği gibi, daha *A Bout de Souffle* ve *Pierrot le Fou*'dan itibaren bu yeni antropolojiyi ilan etmeye başlamıştı... Kahramanlara ve eylemlerine alıştırıldığımız Hollywood sineması (ya da Yeşilçam, farketmez...) bir "jestler nostaljisiydi..." Giorgio Agamben'in dediği gibi, jestlerini, geleneklerini, mekanlarını, hatta nostaljilerini bile kaybetmiş bir antropolojik türün (buna modern insan –burjuva veya proleter– diyebilirsiniz), yitirdiği jestlerini, yolda karşıdan karşıya geçişlerin, çarşı-pazar dolaşmaların, acele ayaküstü sevişmelerin, tesadüfi karşılaşmaların, her köşede beyne inebilecek polis coplarının veya hırsız sopalarının, olası depremin ve ne olduğu bilinmez baz istasyonlarının, evde ve sokakta televizyonun, yeraltında metronun keyfine bırakılmış olan vücudunda yeniden keşfetmeye çalışan bir yaratığın varoluşunu yeniden-yakalamak uğruna keşfettiği yeni bir illüzyon türüydü...

12. Çünkü "serseri" denen hayat tarzı için "başa gelenlerle" –yani aşk, ihanet, cop darbesi, kurşun ve ölüm– hayatın kendisi arasında büyük bir ayrım vardır... "biz hayata inanmak is-

tiyoruz" (Gilles Deleuze, özellikle Godard üzerine...)... Artık bir Tanrı'ya değil, inancın kendisine ve gücüne inanmak istiyoruz... *Nefes Nefese*'de olduğu gibi, hayatın darbeleri yalnızca maruz kaldığımız ve üzerimizde imajlar olarak gururla taşıdığımız yüzey etkileridirler... Hayat ise derinden gelen ve bunları yüzeyde tutan güce denir... Hayatın gücü olmasaydı bunların hiçbirine "yüzeysel" diyemezdik... = katlanılabilir tek optimizm budur...

13. Çünkü 13 bizim için en "uğurlu" rakamdır...

14. Çünkü önerilen (önerdiğimiz!) yeni antropolojik tip yapabileceği hiçbir şey olmadığı anda en azından raks edebilen bir tiptir (*Pierrot le Fou*)... "J'sais quoi faire..." Bu hem "ne yapacağımı bilemiyorum" hem de "ne yapacağımı biliyorum" anlamına gelir...

15. Çünkü TDK'dan para alarak "içrek" gibi bir kelimeyi icat edenlerin neden "dışrak" (Türkçedeki o belalı ses uyumu kuralı...) gibi bir kelimeye tenezzül etmediklerini sormak zorundayız... (felsefedeki ve dilbilimdeki "zorunlu karşıt" ilkesi uyarınca...)

16. Çünkü hallerimizi anlatmak istedikçe dile gitgide daha az güveniyoruz... Dilin başkalarına sunduğumuz imajlarımızın söylediğinden çok farklı şeyler anlattığının farkındayız...

17. Çünkü biliyoruz ki 17. yüzyılda "öznel" denen şey bugün "nesnel" dediğimizdir ve "nesnel" denen şey bugün "öznel" dediğimizdir...

18. Çünkü bizim için her "özel" mesele aynı zamanda "insanlığın" esas meselesidir... Ve karşılıklı olarak "insanlığın her meselesi" benim de "özel" meselemdir... Savaş özel meselemdir, televizyon felaketini içimde yaşarım... Birine aşık olduğumda bütün aşıklar bununla ilgilidirler...

19. Çünkü "özel hayat" bize saklı değildir... Kapitalizmin bizi sakladığı bir kozadan, kendisine katlanabilmemiz için bizi içinde tuttuğu bir kozadan başka bir şey değildir "özel hayat"... Ve bunu anlamak için herhangi bir JLG filmi izlemek en az Bresson, Welles, Dreyer filmi seyretmek kadar yeterlidir...

16. Godard Zagdanski'ye Karşı:[10] Sinema bir "saçmahk"mı? Son eseri *Gözdeki Ölüm*'de[11] Stephane Zagdanski, Lumiere kardeşlerden *Matrix*'e sinematografik ideolojinin ipliğini pazara çıkarmayı hedeflemiş. En sert saldırdıkları arasında bulunan Jean-Luc Godard, yazar ile karşı karşıya görüşmeyi kabul edince, aşağıdaki diyalog ortaya çıkmış...

Zagdanski'nin kitabının alt başlığı şöyle: "Bakış, baskı, yalan, köksüzleştirme, ayartma, manipülasyon, yıkım, kötüye kullanma olarak sinemanın Eleştirisi". Bu alt başlığın Guy Debord'a göz kırparken bir "savaşçı" tonunu taşıdığı da tespit edilebilir. Tezi ne peki? En rafine estetik ürünlerine varıncaya kadar, sinema yırtıcı bir endüstri oldu hep: hipnozla ve manipülasyonla ta baştan beri eleleydi. İdeolojik bakımdan doğuşu Lumiere kardeşlerin icadı değil, İsa'dan önce dördüncü yüzyılda Platon'un mağarasıydı – işte bu mağarada kudurgan bir güruh büyüye kapılmış gidiyordu. "Sinema kendini sanatın mirasçısı zanneder, ama olsa olsa klonlamanın atasıdır, hayat taklidi yapan bir ölüm tekniğidir." Zagdanski'ye göre karanlık salonların "mağara atmosferinden" midesi bulanan Celine'den "harika ve lanetli büyüleniş"ten bahseden Artaud'ya kadar 20. yüzyılın bütün büyük yazarları meselenin önemini kavramışlardı. *Gözdeki Ölüm* kitabıyla Zagdanski Batı'da imajın tüm bir tarihini hedefliyor ve çok sayıda sinemacıyla çatışıyor: Orson Welles'den Wachowski kardeşlere. Büyük sinema teorisyenlerini de esirgemiyor: Elie Faure, Gilles Deleuze ve Serge Daney. Anlaşıldığı kadarıyla "sinefili ukalalığının daniskası"diye suçlanan Jean-Luc Godard kitabı okuyup hoşlanmış ve yazarıyla bir karşılaşma oyununu göze almış... İki saatlik diyalog sonunda Godard ile Zagdanski "yeryüzünün en iyi düşmanları" olarak birbirlerinden ayrıldıklarını söylüyorlar...

J-L Godard: Film çekmeye yeni başladığımda filmler üstünde anlaşmaksızın çiftler evlenemezlerdi. Bugün ise oğlan Luc

10 4 Kasım 2004 yılında yapılan bir şöyleşi. Söyleşinin tamamı: <http://parolesdesjours.free.fr/gozag.htm> – der.n.

11 Stephane Zagdanski, *La mort dans l'oeil: Crtique du cinema comme vision, domination, falsification, eradiction, fascination, manipulation, devastation, usurpation*, Broche, 2004.

Mollet'yi sevebilir, kız ise Bruce Willis'i tercih edebilir. Kitabınızın hoşuma gitmesinin nedeni bu. Bu bana Cocteau ile Mauriac arasındaki zıtlaşmaları ya da Gerçeküstücülerin Anatole France'tan o korkunç bahsedişlerini hatırlatıyor. "Positif"in küfürlerini de. Gönülden güldüğüm ve özellikle de çok doğru olan anlar vardı.

S. Zagdanski: Sinemaya saldırırken Godard'ı esirgeyemezdim. Günümüzde sinema sizsiniz. Burada Nietzsche'nin savaş ilkelerini uyguladım, Wagner'e karşı kullandığı ilkeleri. Birinci ilke: sadece muzaffer davalara saldırmak. Godard ve sinema muzaffer davalardır.

JG: Bunu isterdim gerçekten ... (gülüşmeler)

SZ: "Bollywood" filmlerinin yenilip yutulduğu Dördüncü Dünya bidon-şehirlerinden Bresson'un "kaçık enteline" kadar kimse bugün sinemayı aşağılamak şöyle dursun sevmediğini söylemeye bile cesaret edemez. İkinci ilke: yapayalnız saldırmak. Yetmişli yıllarda, Debord'u bir kenara bırakırsak kimse sinemanın ne olduğunu gerçek anlamda sorgulamaya kalkışmadı. Olup bittiği "Yeni Dalgacı mısın, karşı mısın"dan başka bir şey değildi. Bir başka ilke: kişisel saldırı yok. Özel ad bir bunalımı incelemek için bir büyüteç olabilir ancak. Godard tam da "nötr"ün sinemacısıdır, onun ta kendisidir dediğimde bu imaja özgü nötrlükten bahsetmek içindi. Bir fotoğrafta pozitif negatife denktir. Bu yüzden sinema her türlü propogandaya hizmet etmiştir ve Eisenstein gibi bir sinema dehası dehşet verici bir rejimin altında sürünebilmiştir. Büyük edebiyatta böylesi düşünülemez.

JLG: Aynı fikirdeyim, ama yine de başka bir şey de olduğunu kabul etmek şartıyla... Dostum Anne-Marie Mieville, sanat olarak sinemaya saygı duysa bile orada, içerde sonsuzca hüzün verici bir şeyler olduğunu da söylüyor. Esasın derinden bir reddedilişi. Sinema en baştan beridir bir vazgeçişler silsilesinden yapılmıştır. Önce teknik meseleler. Kim Novak'la film yapmak istenir, serbest değildir. Güneş istenir... Ben her zaman her şeyden vazgeçip durdum, ama yine de devam ettim...

(...)

Bir zamanlar Hitchcock ya da Rosselini'nin bir Chateaubriand'a denk olduğu düşünülürdü... Ben hiçbir zaman yazmayı beceremedim – bu bir romanın ilk cümlesi olsa bile. İşte bu yüzden Gallimard'da kitapları çıkan Astruc ile Rohmer'e karşı o zamanlar büyük bir hayranlığım vardı. Matematikçi Laurent Schwartz bir hiç olduğu tek bir nokta dışında her noktasında sonsuz olan bir eğri tasarlamıştı. Hiç olan nokta, işte, sinemadır. Öteki noktalarsa, edebiyat. Ama ikisi de aynı eğri üzerindeler. Ayrıca uzlaşmanın dostla değil düşmanla yapılacağını da söylemek isterim...

SZ: Gerçek bir dost bir klondur, bir işe yaramaz. Zaten dilde olduğu gibi varoluşta da sadece sahte dostlar vardır. Hep yabancı bir dil ayırır onları. Edebiyat ile sinema arasında olduğu gibi. İlgimi çeken şey imaj ile söz arasındaki çatışmanın köklerini yeniden bulmaktı.

JLG: Kökenlerden gelen bir çatışma, eğer köken diye bir şey varsa. Geçen hafta, birdenbire kendime dedim ki annem benim doğumumdan önce hiç sesli film seyretmemişti. Kuşkusuz bu yüzden çok geç, ancak beş yaşında konuşmaya başlamışım (gülüşmeler). Adlarla çok ilgiliyim. Neden acaba Amerikalılar kendilerini bütün bir kıtanın adıyla adlandırırlar mesela? Amerikalı, bu hukuki bir ad, ama topraktan gelmiyor. Büyük handikapları ve bugünkü o karmaşık suçları işte budur. Ayakları toprağa basmıyor. İşte belki burundan konuşmalarının nedeni de bu.

(...)

Çölde küçük taşlar toplayan amcam Theodore Monod gibi ben de cümle parçacıklarıyla, cümleciklerle, teoremlerle ilgiliyim... Derrida bir blok alıyor ve onu söküyordu. Bense tersini yapıyorum, bulmacalar düzüyorum. Artemis'in ayağı, onu şuraya koyuyorum, bakıyorum olmamış. Sonra onu Raymond Chandler'a yapıştırıyorum ve diyorum ki kendime, hah işte, burada bir yasa olabilir.

SZ: Yahudi düşüncesi mütemadiyen bunu yapar, dağınık parçaları almak ve onları çakmaktaşı gibi sürttüştürmek.

JLG: Evet ama yola çıktığı metinden bazı kuşkuların var.

SZ: Tevrat mı demek istiyorsunuz?

JLG: Evet, çok totaliter olduğunu düşünüyorum. Sinema borçla doğrudan ilişkisi olan bir sanattır. Ben çok küçükken bir şeyi istemem yettiği halde çalardım, belki de bu türden şeyler karar veriyor... Bugün bile paradan bahsetmeye cesaret edilen ender yerlerden biri... Tevrat'a çok yakından bağlı olması muhtemel bir şey var. İbrahim bir ev satın alarak başlamıştı.

SZ: Aksine Tevrat "Torah armağanı"yla bedava vermeyi, bahşetmeyi icat etti. Musa altından bir puta tapmaya aç bir halka Torah'ı sundu. Ve de nasıl bir put! Güzel bir kadın bile değil, bir buzağı. Hitchcock aktörlerin besi hayvanları olduklarını söylerdi, bu bir tesadüf değil. Orada putperestliğin göbeğindeyiz – para, ölüm, şeyleşme arasındaki ilişkiler ve sinemanın Lumière'lerden *Matrix*'e kadar yapmış olduğu şeylerden. Sinema yalanın tarihinde küçük bir halkadan başka bir şey değildir. Dagerrotipten insan klonlamaya kadar koşan bir tarih, özdeşin yeniden-üretiminin *nec plus ultra*'sı. Sinemanın manipülasyon ile de çok yakın bağı var. Oysa edebiyat özgürleşmeyle ilgilidir. Musa ve Odysseus ilk edebi kahramanlardır. Hah işte, Odysseus zamanını hipnozla, sahteliklerle mücadele etmekle geçirir; Musa ise İbranileri kölelikten kurtarır. Sinemaysa, toptan, ezenin tarafındadır. ABD'deki ilk stüdyonun adının ne olduğunu biliyor musunuz? Black Maria. Bizim "salata sepeti"ne denk düşer. Kotarılmış bir ad, bir vagon adı gibi...

JLG: "Çekim" kelimesi için de aynı şey değil mi? ("La prise de vue" = görüntü alma)

SZ: Evet. Ya da Edison'un projeksiyon aygıtının adı için: Panopticon. Bu içinde tek bir kişinin, tam merkezde oturup dünyayı gözetleyebildiği bir odaydı. Dilde hiçbir zaman tesadüfe yer yoktur.

JLG: Tamamen öyle, ama yedi metrelik botlarla binlerce kilometre katettiniz... Bense henüz küçük oyuncaklarımla oynuyorum burada (gülüşmeler)... Ezenlerin yanında yer almasına gelince, tümüyle aynı fikirdeyim. "Filistin'e Yeniden Ziyaret"inde Elias Sanbar, Kutsal Toprakların geçmişteki ve bugünkü imajları üstüne yazdı. Yüzlerce fotoğrafçı gitti oraya, her şeyi çektiler, yalnız Filistinliler dışında. Onları Batı'nın fet-

hi sırasında çekilen fotoğraflardaki Kızılderililerden bile az görmüşüzdür. Önceden anlatılanlardan bildiklerini çektiler sadece. Burada dagerrotiplerin efendileri edebiyatın köleleri oldukları söylenebilir. İşte beni ilgilendiren bu türden şeyler... (...)

JLG: Ölüm kamplarıyla ilgili olarak, Hannah Arendt gibi biri bile "koyunlar gibi oraya götürülmelerine izin verdiler" diyebildi. Bense aksine İsrail'i kurtaranların onlar olduğunu düşünmeye başladım. Sonuçta, altı milyon kamikaze vardı...

SZ: Ben böyle demezdim.

JLG: Altı milyon kendini feda ederek kurtuldu. Bunun üzerine yapılacak filmler hiç yapılmadı...

SZ: Burada sizinle hiç aynı fikirde değilim. Yahudiler ölümle bir feda, bir kendini kurban etme ilişkisi içinde değildiler. Bu insanlar, çoğu zaman çok inançlı olan bu insanlar hayatla doğrudan bir ilişki içindeydiler. Ama ölümün hayattan çok şey götürdüğünü de hissetmişlerdi. Nazizm basitçe çok kötü insanların bir kliği değildi – Batı'nın ne olmakta olduğunu ilan ettiler: ölümün üstünlüğü. Oysa hayat ölüme ölümcül bir cevap vermemeli. Tevrat'ın Tanrısı şunu der: "Önüne ölümü ve hayatı koydum, hayatı seçeceksin." Aksine otobüste kendini patlatan bir Filistinli, çok derinlerde İslam'da kök salmış olan hiçlikle ölümcül bir ilişki içinde kalır. Bununla Avrupa Yahudilerinin katledilişi asla birbirleriyle karşılaştırılamaz.

JLG: Bunu yapan bir Filistinli adına konuşamam. Sonra, onları genel olarak Araplardan da ayırdetmek gerekir. Ama bildiğim bir şey varsa o da, eğer siz İsrailli ben de Filistinli olsaydık hemen şu anda odayı bölmeye girişirdik.

SZ: Sinema fikirlerle çalışır, metaforlarla değil. Herakleitos "Zaman zar oynayan bir çocuktur" dediğinde, işte metaforun kalbindeyiz – duyulmadık derinlikte poetik bir kalkıştır bu. Sinema buna varamaz, zincirlenmiştir.

JLG: Eh tamam. Bense buna sinema diyorum, neredeyse hiç varolmamış olsa bile.

SZ: Aşılamaz bir nedenden dolayı: bir yazar diriliş eseri yaratır, eti sözü, Kelamı ifade eder. İmaj ise tamamıyla ölüm ve yokoluş sürecine batmıştır. Bir çiçeğin fotoğrafını çektiğiniz-

de onu zehirlersiniz, öldürürsünüz. Sinemanın bütün problemi köklerindeki bu zehiri montaj ile dengelemeye çalışmaktı.

JLG: Montaj hiç varolmadı. Hayatı akışa hiç geçiremedi, çok ender istisnalar dışında – tıpkı evrimde olduğu gibi. Rimbaud ile Mallarmé gerçek montajcılardı. Sinema bunu yapmayı başaramadı. Yine de, çocukça niyetleri vardı ama paranın kötü kullanımı yüzünden bunlar çok çabuk yozlaşıp gittiler. Sinemanın binde biri yine de kurtarılabilir. Diyelim ki bu sulardan kurtarılmış Musa olsun.

17. "Zaman geçer, kımıldama, geriye insanlar kalacak" (Jean-Luc Godard, *Aşka Övgü* filminden bir şiir parçası...)

18. Aşka Övgü: Sanıyorum Godard'ın *Aşka Övgü* (*L'eloge de l'amour*) filminin izi üstündeyiz – ve bunu filmi seyretmeyenler için de söylüyorum... Aşk filmi mi göreceksiniz, tam aksine size bir "globalleşme kabusu" tattırılıyor orada... Tıpkı 1990'da yaptığı "*Nouvelle Vague*" (Yeni Dalga) filminde olduğu gibi... Ama Godard'ın "global ekonomide her şeyin satılmaya başlayacağı" uyarısını daha 1960'larda özellikle *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) filminde zaten yapmış değil miydi? Şaşılacak olan şey Paris-Fahişelik özdeşliğine dayanan bir metaforun günümüzde daha bir "gerçeklik" kazanmış olması... Godard'ın o filmi günümüzün halini belki 60'lardan daha iyi anlatıyor... Hissediyorum ki 100 yıl önce yazan Tarde için de aynı durum söz konusu... Ve belki de Marx... Bilmiyorum... Bir yerde İtalyan bir film eleştirmeninin "bu filmin yönetmeni çok öfkeli" gibisinden bir yorumuyla karşılaştım... Haklı... Ama Godard, otuz yıl öncesinden bu globalleşme konusunda yeterince uyarmış olduğu ölçüde, "bir aşk filmini öfke ve nefretin gölgesinde" yapma konusunda ondan çok daha haklı...

19. Ruiz ve Godard: *Histoire(s) du cinema* tartışmalarımıza sanki Raul Ruiz'i de katmamız gerekiyor... Anlatımı Godard kadar "didaktik" değildi... Belki biraz da fazla dolambaçlı... Ama Fransa'ya sürgüne gitmeden 1971'de yapmış olduğu bir fil-

mi hatırlıyorum (yani Allende'nin iktidara gelmesinden iki yıl, katledilmesinden ve faşizmin gelişinden üç yıl önce): adını Kafka'nın "Ceza Kolonisi"nden alıyor... Olay pasifikte, Latin Amerika açıklarında küçük bir adada geçiyor... Ada yüzyıllar boyu cüzzamlılar kolonisi olarak kullanılmış, sonra hapishaneye çevrilmiş... Tarihteki birtakım karışıklıklar sonunda, Birleşmiş Milletler koruması altında demokratik bir cumhuriyet haline gelmiş... Adayı tabii ki Amerikalı ve tabii ki "Bayan" bir gazeteci ziyaret ediyor... Açıkçası şu gazeteci filmleri için çok iyi bir Godardiana parodi de var... Özellikle sonradan Gavras'ın çektiği şu etkili ama kötü *The Missing* (Kayıp) filmini hatırlarsak... Kadıncağız ada (artık ülke mi diyelim?) halkının günlük yaşamlarında hâlâ nasıl eski hapishane geleneklerini sürdürdüklerini tabii ki Kafkaesk bir tarz içinde görüp şaşkınlığa düşüyor: Ülke demokrasiyle yönetilirken işkence, onur kırma, askeri disiplinler, emir-komuta zincirleri, sürekli bir eziyet olarak işleyen günlük bir hayat... Sonra her trajedide olduğu gibi –ama bu sefer oldukça "kara mizah" olarak işleyen– bir "tanışma süreci" içinde gazeteci kadın bütün bunların ada halkının kendisine hazırlamış oldukları bir oyun olduğunu hissediyor... Sonuçta bunun haklı bir sebebi de var galiba: bütün doğal kaynaklardan yoksun olan adanın tek geliri dışarıya "haber" ihraç etmek... Bir tür "haber turizmi" ki, Kuzey Kıbrıs'taki "kumarhane" veya "sahte üniversite" turizmlerinden hiçbir farkı yok...

Bütün bu parodi belki de bir Latin Amerika ülkesinin (ille de bir muz cumhuriyeti olmasının gereği de yok) parodisi – Ruiz'in değişiyle üstelik "sorumsuzca" çekilmiş bir film... Ama Godardiana tarzında işleyen muhteşem bir görüntü kurgusu olduğunu hayal meyal hatırlıyorum...

20. Godard: Sinema Eleştirisinden Sinemaya: Şöyle bir soruyu ortaya atarak başlayalım: acaba François Truffaut ve Jean-Luc Godard başta olmak üzere Fransız Yeni-Dalgası'nı yaratan sinemacılar ekibini *Cahiers du cinema* dergisinden film yapma pratiğine atlamaya dürten istem nereden geliyordu? Godard şimdilerde bu konuda oldukça sakin cevaplar verebiliyor: Yeni-

Dalga'mn gelecekteki filmcileri hep yazdılar ve bu "yazma" faaliyeti sinema eleştirisinden sinemaya geçtikten sonra da devam etti. Ve ekliyor Godard: bu ne teori yapmaktı ne de bu "film insanları" sinema ya da belli bir film üstüne yazmaktaydılar. "Bu zaten onların film yapma tarzıydı".[12]

Geriye yönelik bu yorum sorumuza cevap vermediği gibi, Deleuze'ün protestosuyla da karşılaşıyor: sinema üstüne teorik çalışmaların yararsızlığından dem vuran böyle bir yaklaşım aslında teorinin ne olduğu konusunda bir bilgisizlikten ileri geliyor. Oysa Deleuze için bir "sinema teorisi" sinema "üstüne" değildir, tam anlamıyla kendi icra edildiği alanda, mesela felsefe içinde yapılan bir pratiktir. Deleuze'e bu konuda yönlendirebileceğimiz tek karşı çıkış, alt etmeyi ve küçük düşürmeyi haklı olarak amaçladığı psikanalitik, dilbilimsel ve semiyolojik sinema teorilerinin de böyle yaptığının hatırlatılması olabilir. Ve belki de Godard'm son yapıtlarından *Histoire(s) du cinema* Deleuze'e bir cevap niteliğinde veya onun tartışmalarıyla eşgüdüm içinde gerçekleştirilmiş uzun bir "video-belge" işidir.

Godard'dan yola çıkarak sinema eleştirisi üstüne bir takım tezler ileri sürmek istiyorum: bilindiği gibi temel iddialarımız doğrultusunda, Reda Bensmaia'nm dediği gibi sinemanın giderek daha çok "analitik" bir nitelik kazanmaya doğru meylettiği fikrini ancak bazı rezervlerle kabul edebilirdik – birincisi, sinema bize göre her zaman "analitik" bir nitelik taşıdı ve bu durum yalnızca Lumiere-Vertov çizgisi olarak tanımladığımız "belgesel" sinema açısından değil, sinemanın bütününü sarıp sarmalayan bir özellikti. Deleuze'ün vurguladığı gibi sinemanın büyük "düşünürleri" var ve bu düşünürler felsefecilerden farklı olarak "kavramlarla" değil, imajlarla düşünüyorlar.[13] Nihayetinde, sinema semiyolojik, linguistik, psikanalitik, tekstüel veya sosyal bilimsel yaklaşımların hepsinin elinden kurtulan indirgenemez bir görsel-işitsel gerçekliğe sahip. Bu yüzden sinema eleştirisini bütün bu disiplinlerden ayrı tutmak, üstelik şu "disiplinlerarasılık" türünden akademik iddiaya da saplanıp kalmamak gerekiyor. Si-

12 Aktaran Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinema 2, s. 365.

13 G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Cinema 1, Önsöz.

nema eleştirisi belli bir noktadan itibaren "sinema teorisi" haline dönüşmüştü. Bunun sinemanın kitleler ve aydınlar tarafından farklı biçimlerde karşılanmasından ileri geldiğini düşünmek gerekir: aydınlar sinemayı genellikle diğer "üstün" sanat dallarının –edebiyat, tiyatro, resim– üzerine çöreklenen bir sömürü aygıtı olarak gördüler. Bunlar arasında en ilginci 1926 yılındaki "The Cinema" (Sinema) adlı makalesiyle Virginia Woolf'tu: onun eleştirisine göre sinema edebiyatı sömüren, üstüne atlayıp paramparça eden bir hoyrat bando gibiydi – bir "bricolage" olarak sinema. Daha "teknik" eleştiriler ise sinemanın hareketin bir "mekanik reprodüksiyonu" olduğunu ileri sürerek onu tiyatronun yaygınlaşmasını kolaylaştıracak bir "eklenti" olarak yorumladılar (hatta Marcel Pagnol gibi bazıları bunu bizzat kendi filmlerinin biçimi haline getirdiler).[14] Bunların arasında Deleuze'ün bütün sinema tartışmasını dayandırdığı Bergson'un ünlü "sinematografik yanılsama" tasarımı da söz konusuydu – tabii ki bunu daha derin felsefi nedenlerle yapmış olduğunu hatırlamak gerekir. Aydınlardan ve düşünürlerden gelen "daha derin" eleştiriler ise bizi sinemanın sosyo-politiğine (Kracauer) ve estetiğine (Adorno ve Benjamin) taşıyor. Bütün bu yaklaşımlar arasında yine de sinemanın büyüsünü yaşayanlarınki var: Maksim Gorki'nin ilk film seyretme deneyimini aktarışı bunlardan biri – ekrandan fışkıran suyun dehşet verici etkisini tasvir edişini hatırlayalım. Ve yine Virginia Woolf, sinemanın "hoyratlığını" çağrıştırırken bunu oldukça karmaşık bir "dilsel" çerçeveye bağlantılandırıyordu: ekranda bir kızgınlık anı mı gösterilecek? O halde birisi bir bardağı yere çalacaktır. Aşk mı gösterilecek? O halde ateşli bir öpücük... Bütün bunlar Woolf'un protestosunu haklı çıkarıyor gibi: Tolstoy'un koskoca *Anna Karenina*'sı asla böyle bir basit dile ve jestüel unsurlara indirgenemezdi.[15] Aşkın bir "derinliği" vardı ve bunu belki teyatral dünya, Çehov'da olduğu gibi görsel-işitsel düzleme taşıyabilirdi, ancak sinema hâlâ bu "derinliği" sömüren bir teknik aygıt olarak kalacaktı.

---

14 A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinema.*

15 V. Woolf, "The Cinema", *The Crowded Dance of Modern Day Life* (London: Penguin, 1993), s. 55.

Oysa yine Virginia Woolf sinemanın içerdiği içkin bir talihten ve mümkün bir sanatsal açılım alanından da bahsediyor: Bu çok ilginç bir noktada yakalanmış bir haldir: – bir tesadüf, Caligari'yi izlerken ekranın aniden kararması, yani sinematografik cihazın (burada projeksiyon cihazının veya pelikülün) bir "bozukluğu"... Woolf sinemanın kazanması gereken sanatsal olanakların burada yattığını, imajların teyatral anlatım amaçlı hiyeroglifleşmesinin yerine ekranı bir tablo gibi, bir "beyinsel etki" olarak kullanmanın sinemanın henüz keşfedilmemiş esası olduğunu iddia ediyordu. Biz bunun "video" teorisinin çıkış noktalarından birisi olabileceğini düşünüyoruz şimdilik.

Yine de geriye çok önemli bir nokta kalıyor: sinemaya karşı çıkmak yerine sinemayı "onaylayan" ilk sinema teorisyenlerinin tavrı... Önce tarihsel bir gözlemde bulunmak gerekir: sinemadaki "düşünülebilir", daha doğrusu "kavranması" için düşünmeyi gerektiren unsur yavaş yavaş ortaya çıkarak önce D. W. Griffith'in sanki "bilinçdışında" gizli bir dil gibi yapılaşan, ardından "bilinç", hatta "düşünce" düzeyine Sovyet Devrim sinemasının adamlarınca, özellikle de S. M. Eisenstein'ın teorik çalışmaları sayesinde yükseltilebilen "montaj" tartışmasıydı. Sanıyoruz Sovyet sinemacıları devrim döneminde sadece siyasi otoritenin karşısında değil, birbirleri karşısında da (sanatın her alanında olduğu gibi) "yaptıklarının hesabını vermek" gibi bir zorunluluğu içselleştirdiler. Böylece Sovyet sineması bir savaş alanına dönüştü – taraflar, avangartlar belirlendi; Vertov ile Eisenstein, sonra da Esfir Şub arasındaki keskin tartışma patlak verdi; teorik ve pratik deneyler yapıldı (özellikle ünlü Kuleşof Efekt bağlamında). Montaj tartışması meselenin esasıydı çünkü sinemanın insanın ve doğanın birbirlerine verdikleri karşılıklı aksiyon ve reaksiyonların bir alaşımı, bir "toplamı" olarak anlam kazanabileceğine inanılıyordu. Kısaca söylemek gerekirse, sinemayı "onaylayanlar" yalnızca başkalarınınkini değil kendi filmlerini bile (özellikle Eisenstein ile Vertov) defalarca ve ısrarla inceleyip duran, onlardan yeni bağlamlar ve unsurlar türetmeyi asla bir yana bırakmayan sinemacılardı.

Sinemayı onaylamaya kalkışan bir başka entellektüel taife

de Weimar Almanyası'nda ortaya çıktı: sinema karşısındaki tutumları belirsiz olan Kracauer, Adorno ve Benjamin dışarıda bırakılırsa, özellikle fenomenolojik yaklaşıma sahip psikologlar, özellikle de eserinin bütününe yakını aslında sanat çerçevesinde, özellikle de görsel sanatlar üzerinde yoğunlaşmış olan Rudolf Arnheim meseleyi şöyle ortaya koyuyorlardı: sinema, entellektüellerin onca burun kıvırmalarına rağmen, hangi anlamda bir sanattır? Sorgulamaları özellikle sinemayı "sanat" kılan unsurların neler olabileceği üzerineydi ki bu sorgulama, başlangıçta tartıştığımız Kantçı-Hegelci estetiğin çizgisinden pek uzağa düşmüyordu. Arnheim için sinema bir sanattı ya da böyle bir potansiyeli kendi doğasınca içeriyordu, çünkü resimden ve tiyatrodan farklılaşan, üstelik onları da içerebilen ve ancak fenomenolojik algı teorisi tarafından kaydedilebilecek dolayımlara ve "temsillere" sahipti. Sözgelimi filmin bir projeksiyon olması bile onu bir sanat eseri kılabilecek koşullardan biriydi. Herkes biliyordu ki ekran bir "çerçeve" oluşturur ve nesneler bu çerçeve üzerinde iki boyutlu olarak (tıpkı resim gibi) yansırlar. Bu bir figürasyon ya da "temsil" demektir ve insan algısına, başka sanatlarda bulunmayan kendine özgü tarzında hitap eder.[16]

İkincisi, film birikimsel bir anlamlandırma süreci olarak görünüyordu: başka bir deyişle sinemada "montaj" bir bütünlüktü ve onun imajlara, plan-sekanslara ve çerçevelere dağılımı, sanki onları unsurları kılarak entegre etmekti. Bu bakış tarzı aynı zamanda Eisenstein'ınkidir ve onun tarafından "pratik" olarak da kullanılmış olduğu besbellidir. İlk tartışmaların ancak "montaj" üstünde gerçekleşebilmesinin nedenlerini sanırım şöyle sıralayabiliriz: montaj her şeyden önce Eisenstein'ın söylediği gibi "diyalektiktir" ve sinema ekollerinin ayırdedilmesi ancak ondan itibaren mümkündür. Gerçekten de, Deleuze bile ilk sinema ekollerini "montajdan" itibaren ayırdetmeye girişir: Amerikan ekolü (Griffith montajı), Sovyet ekolü, Alman (Expresyonist) ekolü, son olarak Fransız Ekolü (Gance'dan Renoir'a)... Bu ekollerin ötesinde daha ince bir ayrım,

16 R. Arnheim, *Film as Art* [1933], Berkeley: University of California Press, 2006.

"kadrajlama" (framing) etrafında yapılır: bu ayrım auteur'lerin attıkları "imza" ile ilişkilidir – genel çerçeveleme tekniklerini yeterince evrenselleştiren ekollerden farklı olarak her "auteur"ün kendine ait bir obsesyonu vardır: Antonioni'nin "çölleşmiş" mekânları, Ozu'nun iç mekânları kadrajlama tarzındaki "tuhaflık" vesaire...

21. Metin-Ses-İmaj: Aklıma ilk olarak Godardiyen bir soruyu ortaya atmak geliyor: Bir metin parçası ya da bir şiir seçin (bir roman kadar büyük, bir slogan kadar küçük olmasın, ama yine de eklemeliyim ki bu alanda "küçük güzeldir"). Sonra üzerine gelişigüzel imajlar döşeyin – sesli ya da değil... İlk etki, bunu gerçekleştiren sizin için bile banalitenin ötesine geçemez ve iş kesinlikle olmamıştır... Bunun nedeni bir metinle bir sesin, bir imajla bir metnin, bir imajla bir sesin bağdaşmasının ve birbirleriyle etkileşime girmesinin aslında son derecede zor oluşudur. İmaj ile ses arasındaki bağ üzerine Ferdinand de Saussure'den günümüze kadar akan ve daha kimbilir nerelere varacak koskoca bir dilbilimsel literatür vardır. Bir metinle bir sesin nasıl etkileşecekleri ise dev bir poetika sorunudur. Bir imajla bir metnin nasıl birleşecekleri ise, her ikisi de "imaj" oldukları için henüz deneme safhasındadır. Özellikle de 1970'li yıllardan başlayarak Godard'ın denemelerinde... Ama aynı zamanda da televizyonda... Çünkü televizüel imaj sonuçta bir metinler, imajlar, görüntüler, sözler ve sesler terkibidir.

Bu Godardiyen soruda biraz daha ilerlemek isterseniz o halde imajlar-metinler terkibinizi inceltip biraz daha ilerletmeniz, içine ve dışına doğru adımlar atmanız, belki sonsuzcasına "deneylere" girişmeniz gerekir. Bu uğurda metni öyle uluorta bölemeyeceğinize göre, imajlarınızı bölüp parçalayacak, onlara bir şeyler ekleyip onlardan bir şeyler çıkaracaksınız demektir. Hareketli imajın bu bölünüp parçalanabilme özelliğine belli bir anda siz de şaşırmaya başlayacaksınız ve belki de size "işte, ben yaptım oldu" dedirtecek anlar yaşayacaksınız. Bu hisse de asla güvenmeyip devam edin. Çünkü bizim bugün aslında bir "imajlar çağında" yaşadığımızı ben burada ısrarla söylesem bi-

le bu tam manasıyla doğru değildir; Godard'ın işaret ettiği gibi biz aslında bir "klişeler" çağındayız – etrafımızı saran, altımızı oyan, üstümüzü örten ve hepimizi kuşatan... Sorun Deleuze'ün söylediği gibi bu klişelerden "imajlar" çekip almak, kimyevi deyimiyle "titre etmektir". Ancak imajların titre edilmeden hâlihazırda bulunduklarını da asla düşünmemek gerekir. Klişelerden imajlar türetmek gerçekten de bir yaratım işidir ve her "yaratım" sorunludur, bir boğuşmadır – tıpkı Deleuze'ün "bir fikre sahip olmak az buz şey değildir, bir şenliktir, bir bayramdır" dediği gibi...

O halde imajların metinlerinize yapıştığı düzeni terkederek, bizzat o metnin ya da şiirin imajlarınızdan türediği bir düzene sıçrama yapmanız gerekir. Bu çok zordur ve elbette ki başaramayacaksınız – Jean-Luc Godard bunu başarabilmek için kırk yıl uğraştı... Ama hiç değilse o kısacık metin-ses-imaj kuşağınızda bu sıçramayı hissettiren anlık "flaşlar" olabilir... Onları seçin – işte bu seçim işine "montaj" adını veriyoruz.

Ancak bu andan itibaren o ilk baştaki banallik hissinden kurtularak gerçekten de "imajlarla düşünmeyi" başarmaya başladınız demektir. Mesele asla zannedildiği kadar teknik değildir gördüğünüz gibi; elbette teknik edavatı kullanmayı bilmek ve öğrenmek zorundasınız ve video teknisite gereksinimi bakımından mesela nükleer fizikten, moleküler biyolojiden ve diğerlerinden daha basit bir alan değildir.

Üstelik video işiniz estetik-sanatsal-anlatısal bir alana da doğrudan açıldığı için andığımız anın yaşanmasından itibaren yaptığınız şey artık ne bir alıştırma, ne bir ödevdir. O artık bir video-filmdir... Vertov yıllar önce "film-olgularından", "film-objelerden" bahsediyordu. Bir film hiçbir şeyi üstlenmek, aktarmak, kısacası teknik-felsefi deyimle "temsil etmek" zorunda değildir. Önerdiğimiz "soru" da zaten asla bir metni ya da bir şiiri imajlarla "yorumlayın", sahneye koyun, temsil edin tipinden bir temrin değil. Aksine belli bir anı yakalamanızı arzuluyoruz: imajlardan bir fikrin, bir sloganın, bir şiirin fırlayıp çıkageldiği bir anı... Bu an ise, belki şimdilik size tuhaf gelecek, montaj masası başındayken yakalanır. Bir düşünce edimi oldu-

ğu ölçüde de "teknik montaj" denen şeyin, yani bazı kurgu kurallarının filmler üzerinde uygulamaya konulmasının çerçevesinde gerçekleşmesi gerekmez. Vertov'un "film-olgu"su ya da "film-obje"si asla herhangi bir görüntü, orada burada çekilmiş, oradan buradan alıntılanmış bir film parçası değildir. Bir "imajdır" ve imaj her şeyden önce bir "fikrin imajı"dır...

Fikirlerin genellikle bir imaja sahip olmadıkları, daha doğrusu ancak bazı fikirlerin "imajları" bulunduğu, çoğunun ise imajsız ve soyut oldukları düşünülür. Bu felsefenin düştüğü en büyük hatalardan biridir. Her şeyden önce "soyut" imajlar pekâlâ vardır – en az soyut fikirler kadar. Daha da ötesinde, imajsız bir fikrin mümkün olmadığı da söylenebilir: fikirlere imajların neden olduğu ampirisist düşünceden de ötede, her fikir hayalgücünü harekete geçirip dürten ve zihinde bir bağlantılar kümesi ya da şebekesi doğuran bir faaliyettir. Bu faaliyet konusunda bilinçsiz olabilirsiniz ama imajları hep önünüzdedir. Bu "fikir-imajlar" çağlar boyunca ve coğrafyalar-aşırı olarak değişebilirler, çünkü en az fikirler kadar yerel, ama en az yine onlar kadar da evrensel olabilirler. Sosyo-kültürel olarak şekillenmişlerdir ama her an iç ya da dış etkenlerle çözülüp dağılabilir, sonra başka biçimlerde ve tarzlarda yeniden birleşebilirler. Leibniz ve Tarde bunu anlama biçimi olarak hareket edecek bilme tarzına "monadoloji" adını veriyorlardı. Ancak imajlar ikiyüz yıla yakın bir zamandır "kaydedilebilir" hale geldiklerinden bir Vertov filminde karşınıza 1920'li yılların Moskovası'nda sokakta yatan evsiz bir çocuk çıkıveriyor. Çok farklı coğrafyalarda ve tarihlerde olmasına karşın, bunun şu anda Ankara sokaklarında gördüğümüz evsiz tinerci çocuklarla bir "özdeşliği" yok mu sanıyorsunuz? "Gerçekte" olmayabilr ve belki bazı çağrışımlarla yetinmek zorunda kalırsınız. Oysa "fikirler" ve "imajlar" düzleminde, "bağ"ın da ötesinde "özdeşlik" vardır. İşte bu "özdeşliği" Vertov "aralıklar teorisi" aracılığıyla anlatmayı denemişti ama çok daha iyisini filmlerinde gösteriyor...

Sonuçta imajlar fikirlerin "bölünebilir" unsurlarına verdiğimiz addır. Deleuze imajların "bölünebilir" olmalarına karşı çıkıyor gibidir, ancak bu tam da ileri sürdüğümüz bu önermenin

bir doğrulanmasıdır: imajlar fikirlerin "bölündüğü" unsurlar olabildikleri ölçüde "bölünemez"dirler. Yani her bölünmelerinde farklı farklı imajlar bulursunuz karşınızda. Bu tam da bölünebilirliğin tanımı gibidir ve bunu özellikle Leibniz'e borçluyuz. İşleri sadece "bölücülük" olan bölünemez bireyler... Kent yoksulu ile Pancho Villa, belki de Spartacus arasındaki "özdeşliği" kuran da imajların işte bu özelliğidir.

Bununla tarihaşırı bir metafizik yaptığımı ben de biliyorum. Ama tarih yaparken belki böyle davranmazdım. Belki de tarih zamanın aşınma biçimidir ve onun yüzünden varoluş biteviye eskimektedir. Tahminim filmlerinize dahil edeceğiniz metinlerin ve imajların belli bir tarihsel salınım alanından geleceği. En aktüel imaj bile her an geçmiştir ve geçmektedir. Ve biz bilgilerimizi deneyimden çok geçmişten alırız... Tarkovski bir filmci olarak muazzam bir tarih üstadıydı ve o muhteşem *Andrey Rublev* filminde bir sanatçı trajedisini sanatın trajedisi haline dönüştürecek o korkunç ağır darbeyi vuruyordu. Beşyüz yıllık bir mesafede, 15. yüzyıl ressamı Andrey'in 20. yüzyıl sinemacısı Andrey Tarkovski'nin hayatının resmini yapışını bu ikincinin filmi olarak seyrediyor olduğumuzu varsayarsak belki de sinema tarihinin bu en iyi filmini daha rahat kavrayabiliriz... Ama yine de... Kavramasak da olur... Çünkü imajlar her zaman kendi başlarına durup girecekleri bağlantıları beklerler...

Demek ki bu ilk soru için yapılacaklar belli: Godard, Tarkovski'nin *Andrey Rublev* filmi ve rastladığınız her imaja uygulamaya çalışacağınız bir "monadoloji"... Amaç ise bir metinle biraraya getirdiğiniz imajları metnin onlardan çıkagelmesini sağlayacak düzeye kadar yükseltmeye çabalamak... Çok zor değil... Ama uğraştırıcı ve belki de hiç başarılamaz... Ama başarılamaması işin olmadığı anlamına asla gelmez...

22. Bresson ve Transandantal İmaj: Sorunumuz Bresson sinemasının bir özelliğiydi –Gilles Deleuze'ün yalnızca görsel-işitsel değil, "dokunsal" (tactile) değerleri de sinemaya kattığını söylediği çok önemli bir filmcinin özellikle son filmi olan *L'Argent*'dan (Para) yola çıkarak– bu özelliği bize kavra-

tacak bir "eller" temasını geliştirmek söz konusuydu. Demiştik ki olağan "göstergebilimsel" (semiyolojik) değerler ağırlıkla dil tarafından yönlendiriliyorlar, çünkü biz insanlar ağırlıkla görsel-işitsel varlıklarız. Ama bir köpekbalığı sizi yakalarsa salt "dokunma" duyusuyla hareket ettiği için ve biraz da o korkunç dişleriyle epeyce hoyrat olduğu için parçalayabiliyor. Gerçekten de bilim adamları canlı varlığın temel "araştırıcı" (predator) şemasının dokunma duyusuyla geliştiğini söylüyorlar. Sert ile yumuşak, sıcak ile soğuk, yoğun ile gevşek – maddi hayatın malzemesi hep dokunma duyusuyla halledilir. Ve eller esas "özelleşmiş" aracınız olmakla birlikte vücudunuzun bütünüyle, hatta iç organlarınızla bile "dokunuyorsunuz" – dudaklar, dişler, cinsel organlar, vücudunuzu kaplayan deri vesaire...

Giderek diğer pek özelleşmiş duyuların da hangi bakımlardan dokunmaktan kaynaklandığını da tartışanlar oluyor: ağırlıkla görsel-işitsel varlıklarız ama görmenin ve işitmenin de ağır felsefi sorular sordurabilecek bir kaynağı olarak dokunsal değerlerin varlığını tespit etmek gerekiyor. Uzun bir süre filozoflar ve doğabilimciler, görmenin modeli olarak "görüşü" yayınlayan bir organ olarak gözü temel almışlardı. Bugün fotosel mantığıyla, yani ışığa duyarlılıkla uzmanlaşmış hücrelerle açıklıyorlar ki bu da esasında bir "dokunmadır". Ses üstüne ise epeyce konuştuk ve daha kolay anlayabiliyoruz ki kulaklarımız özelleşmiş olsa bile, bütün vücudumuzla işitiriz ve arkamızdaki sesleri de işitebildiğimiz için, Marcel Chion'un vurguladığı gibi, "akusmatik" denen bir ses türü var – yani "kaynağını görmediğiniz bir ses"... Bu sesi çok ilginç bir şekilde ilk tasvir eden kişi filozof Spinoza olmuştu: Musa dağa çıktığında büyük bir gürültü duydu, sonra bir ateş gördü ve geldi bunu aşağıdakilere "aktardı"... Büyük "gürültü" aktarıldığı anda Tanrı'nın Sözü oluverdi – ateş ise onun imajı... Spinoza'nın söylediği şey gerçek anlamıyla sinematografiktir – görüyorsunuz ve ona tekabül eden bir imaj var... Ancak bu ikisi asla aynı şeyler değil, çünkü bir "mucize" olmaktan çok uzakta, doğanın her an zaten üretebildiği süreçler... Tanrı ile yüzleşmenin epeyce gürültülü-pa-

tırtılı olması gerektiğini herkes bilir, ama Spinoza Tanrı ile pek sakin anlarda, mesela hayatın farkına varma yoluyla, akıl yoluyla, bilgiyle, günlük hayat içindeki algılarımız yoluyla da karşılaşabileceğimizi hatırlatmak istemiş olmalı.

İşte Bresson bizi neredeyse her imajında Tanrı ile yani asla görülemeyecek, işitilemeyecek olanla karşılaştırmak isteyen bir sinemacı-filozof... Ben buna bir süredir "transandantal", yani "aşkınsal" imaj diyorum ki Bresson'dan başka pek çok ustası var – Tarkovski, Sokurov, bazen Renoir, ama esas ve sistematik olarak İran sineması... Kant "transandantal hayalgücünden" bahsediyordu ve bu kavramının diyalektiğini *Kritik der Urteilskraft*, yani *Yargılama Gücünün Eleştirisi*'nde kurmaya çabaladı, ama önsözünde buna *a priori* bir açıklama getiremediğini itiraf ederek. Ama "transandantal imaj" teriminin nerelerde kullanıldığını araştırmaya kalkarsanız yalnızca okuduğunuz metni, bir de "reklamcılık" üstüne yazılmış, bazen tuhaf bir şekilde Doğu felsefelerine gönderip duran sıradan metinleri bulursunuz... Yani Kant "transandantal hayalgücünden" bahsetmeye giriştiğinde, "transandantal imajlardan" bahsedemiyordu, çünkü onların nerede bulunabileceklerini ya da imkân dahilinde olup olmadıklarını bilemiyordu. Bir filozof için çok zor bir an olmalıydı bu, çünkü transandantal bir hayalgücünden bahsederken ona ait olduğunu düşünebileceği imajlar ortada yoktular. Bu sizi felsefeden ve sanattan koparıp dosdoğru teolojinin alanına atabilecek bir gerilimdir. Ama Kant imajlarla değil, hep aşılmaya mahkûm ölçüler ve şemalar çerçevesinde kendine güvenli bir felsefi alan yaratmaya çabaladı: Doğa bizim hayalgücümüzü fersah fersah aşan işler yapabilir – o zaman başka yetilerimiz devreye girmek zorunda kalırlar ki düşünmek, yani akıl ve muhakeme bunlardan yalnızca ikisidir. Hayalgücümüzün kavrayamadığı şeylere Kant "yüce" (Sublime) diyordu. O zaman biz kendimize şu soruyu sorarız: Doğanın, bu kainatın bir "Amacı" var mı? Bize "var" gibi geldiğinde işte bize hiçbir "imaj" sunmayan o Tanrısallıkla yüzyüze kalmışız demektir. Amaçlar ile araçları değerlendiren yetimiz de Akıl ve Kavrayış olduğuna göre (sırasıyla *Vernunft* ve *Verstandt*) imajları ol-

mayan bir Hayalgücüyle (Kant'a göre şemalar ve ölçüler kurma yetimiz) işgörmeye mecbur kalırız.

Kant'ın "imajsız" transandantal hayalgücünden (bu tuhaf bir durum olmayı hâlâ koruyor) "transandantal imaj" fikrine nasıl geçilebilir? Ancak "gösterilmeyen" imaj bunu yapabilir... Peki nedir "gösterilmeyen imaj" – ya da daha doğrusu böyle bir mefhum kendi iç çelişikliğinden kurtarılabilir mi gerçekten? Yıllar önce Vertov'un formüle ettiği "aralıklar teorisi" sayesinde bir girizgâh oluşturabiliriz sanıyorum: diyordu ki sinema "görünenlerle", yani imajlarla işlemek zorunda değil – başka bir deyişle Virginia Woolf'un çok güzel tasvir ettiği o "özetleme" imajlarıyla tiyatro yapmak, "göstermek" zorunda değil. Vertov formülünce esas önemli olan şey, iki imaj arasındaki o boş alandır ve her şey, sinematografi, orada kurulacaktır. Deleuze bu aralıklar teorisine verdiği büyük öneme rağmen, çalışmasında bence Vertov'un "zaman-imaj" alanında da çabalayıp durduğunu, mesela *Coşku* filminde, özellikle de *Lenin Üstüne Üç Şarkı*'da bu meseleyi oldukça ciddiye aldığını hafiften gözardı ediyor. Vertov Sinegöz ile Radyokulak öğretilerini ayrı ayrı ileri sürmüş değil – yazıları gösteriyor ki, her ikisini birden, belki interaktif olabilecek bir görsel-işitsel medyum ütopyasıyla, yani interaktif televizyon fikriyle birlikte ileri sürüyor. Transandantal imaj, buna göre, aralıklarda belirir – imaj görünmez, bir ses duyulur, birisi konuşuyordur, kim olduğunu bilmezsiniz, bilmek de filmi anlamak için zorunlu değildir... Ama Vertov ile sürekli dalaşma halinde olan Eisenstein'ın de farkettiği gibi sinema esasında montajdır, yani sadece imajlar sunmakla kalmaz, bir düşünce ve ona uygun düşen bir eylem tarafından yukarıdan belirlenir ve bu montaj düşünce imajların kendisinden çok birbirleriyle kuracakları ilişkinin bütününde belirlenir. Eisenstein için bu bütün, "kayıtsız olmayan doğadır", yani "pathos"... Vertov içinse, Deleuze niye bu terimi kullanmamış bilmiyorum, bir "rizomdur" – yani makinasal fonksiyonların doğal, bilişsel, üretken eylemi... Vertov sinemanın hep konuştuğumuz gibi bir "düşünme aygıtı" olmasının önkoşulunun, sinemayı kitlelere bir yumruk gibi indirecek (Eisenste-

in'ın Sineyumruğu) ve onları böylece "bilinçlendirecek" doğal cihaz olarak görmekten vazgeçmekten geçtiğini farketmişti. Sinema neyse odur, yani bizim olağan koşullarımızda göremeyeceğimiz birtakım şeyleri gösterebilen bir "göz"... Ve bunun ötesinde bir şey de değil – ve Vertov bu gözü, mesela Jean Baudry'nin sandığı gibi "fetişleştirmekten" çok uzakta, neyse o olarak sunmayı da başarır ve bunun için *Kameralı Adam*'ı çeker.

Bresson'da aramaya çalışacağımız "transandantal imaj" fikrini Vertov'dan geçirmemin nedeni, onda transandantalizme varan bir felsefe bulmaya çalışmam değil... Böyle bir arayışa yaşasaydı ilk o karşı çıkardı ve bizi aptallıkla, burjuvalıkla suçlardı. Sonuçta transandantalizm ya Tanrı fikrine erişmek için kotarılır ya da Doğulu mistik hallere meditasyon aracılığıyla erişebilmek için... Ama biraz yakından bakıldığında Vertovcu "aralıklarda" beliren şey aslında "görünmeyen imajlardan" başka bir şey değildir ve bunun maddeci yorumunu da zaten yine Vertov'un çalışmalarında buluyoruz. Marx da Kant için "utangaç maddeci" dememiş miydi? Tabii ki bunun için bu felsefecinin de, tıpkı Hegel için yaptığı gibi, "satır aralarını" okuması gerekiyordu. İlke olarak hep metni temel alabilirsiniz ama onu satıraralarıyla birlikte devralırsınız –yani "aralıklarıyla" birlikte... Bu satıraralarmın "söylenebilen" ama ancak "ima edilen" bir şey olduğunu varsayan disipline hermenötik, yani "yorumsamacılık" diyoruz. Her şeyin aslında satıraralarında "nesnel" olarak söylenmiş olduğunu düşünüyorsanız o zaman Vertovcusunuz demektir, çünkü Vertov'un "aralıklar teorisi" ilişkiseldir – başka bir deyişle önemli olan iki imajı birbirine bağlayan algılama sürecidir. Ama iki imaj birbirlerinden çok farklı dünyalara ve bakış açılarına ait olabilirler. Böylece Vertov için algı nesnel bir olgudur, salt bir özneye ait değildir ve ancak bu sayede öznellikler oluşturucu bir güce sahip olabilir. Vertov'un sinematografiye bakışının Bergson'un felsefi şemalarına tam uyum gösterdiği konusunda Deleuze'ün ileri sürdüğü tezlere tam olarak katılamasam bile (çünkü onun algı-imajların ötesine geçtiğini düşünmek için epeyce nedenim var, özellikle her şeyi aksiyon-reaksiyon ikilisinde düğümleyen bir "hareket-

imajla" sınırlı kalmadığı konusunda – ama bunu sonra tartışırız) "algıları maddi dünyaya nakşetme" projesinin bu felsefeyle bir ilişkisi olduğu doğru olmalı.

Transandantal imaj ise her şeyden önce ve esas olarak Deleuze'ün "zaman-imaj" diye tasvir ettiği alana ait. Tarkovski ile Bresson (günümüzde ise Sokurov) bunun en büyük ustaları. Önce terimin Kantçı manasına bakmak gerekiyor: Transandant dediğinizde Kant'tan önce anladığınız şey herhangi bir yetinizi aşan olgu demekti... Buradan bir sıfat türetirseniz Tanrı'nın sıfatlarıyla karşılaşırdınız. Tanrı'yı hiçkimse göremez, ama Bütünün varolabilmesi için varsayılması şarttır. Transandans ise Varlığa yüklendiğinde onun yaratılış hikâyesine gönderiyordu – yani dünyayı ve insanı yaratan Tanrı'ya... Kant "transandantal" sözünü bambaşka bir manada devreye soktu: dedi ki mesela havsalanız kâinatın büyüklüğünü kavrayamıyor, o halde sınırlarını aşmaya zorlanıyor ve siz hataya düşüyorsunuz. Kavranamazı kavramak, göremeyeceğinizi görmek, aklınızın alamayacağını akletmek istiyorsunuz – ve bu arzulama yetisinin işidir... Başta bahsettiğim Spinoza için durum çok daha yalındı, çünkü hem Musa'nın duyduğu gökgürültüsü doğal bir olguydu ve ancak onu bir ateşle birlikte işittiğinde girdiği ruhsal durum söz konusu "dini" olguyu açıklayabilirdi. Yani ne gökgürültüsü ne de çalılıklardaki ateş mucizedir... Oysa insanlar Tanrı'yı "inanılması gereken" bir merci olarak görmek istediklerinden her taraftan kendilerine "işaretler" (signs) gönderilmesini bekleyip dururlar. Oysa her şey doğanın ezeli-ebedi yasalarına uygun olarak cereyan etmiştir ve her şey gibi Tanrı'dan gelir, çünkü Spinoza'ya göre Tanrı, her şeyin "aşkın" (transandant) değil, "içkin" (immanent) nedenidir – *causa immanens*... Her şey Tanrı'dan geldiği için onu herhangi bir yerde, bir imajda, bir seste, bu ikisinin "mucizevî" biraraya gelişinde aramak insanların "doğal nedenler" konusundaki cahilliklerinden gelen zorunlu bir yanılgıdır. İşte Bresson, sıkı bir Katolik olmakla beraber, Tanrı'nın göstergelerinin bu Spinozacı doğasının farkındadır. Belki de kendisine Tanrıtanımaz Katolik denmesinin, benzeri bir tanımlamanın Tarkovski için de yapılmasının nedeni budur.

Sonuçta ne yapıyorlar? Biliyorlar ki bir imaj "maddi" bir varlıktır ve "sanal", yani "virtüel" olması maddiliğini engellemez. Ama biliyorlar ki madde çok yönlüdür ve bütün yönleri "gösterilemez", ama belki dokunulur, işitilir, tadılır, hissedilir, hayal edilir... Tarkovski'de madde "emekle" işlenen şeydir – en azından o muazzam *Andrey Rublev* filminde... Ama maddenin bir "belirsizliği" vardır ki asla herhangi bir forma indirgenemez –*Solaris* ve *Stalker* filmlerinde... Sokurov'da mesela *Ana ve Oğul* filminde "ölüm" bütün maddi imajlarıyla bir gelgit, bir gerginlik, bir halsizlik, sonuçta bir kayboluş olarak belirir – yani maddidir ve algılanır... Ama nasıl algılanır? *Elegiya iz Rossii* (Rusya'dan Ağıt diye tercüme edilebilir sanırım) adlı kısa yarı-belgeselinde –böyle terimler kullanmak istemezdim ama yenisini önerene kadar buna mecburum–, seyretmiş olanlar hatırlar, ölüm karanlıktaki bir can çekişme sesinin sönüşüdür; tıpkı menapozun farkedilmesinin düzenli bir sürecin çekip gidişi olarak farkedilmezliğini koruması gibi... Ve diyelim ki vücut bu sönüp gidişi haber vermek için yeni bir tarz arıyordur, alakasız görünen ve tıbbın belki hâlâ çözemediği başka belirtiler ve sendromlar... Çünkü bir şeyin ortaya çıkışını –bir olayın, bir hastalığın, bazen belirginleşen bir eğilimin– bir sürecin yitip gidişinden daha kolay algılarız...

Bresson ise işte "yitip gidiş" süreçlerinin algılanmasının benim dünya tarihinde gördüğüm en iyi uzmanıydı... Masumiyetin yitip gidişi olarak Para... Sanıyorum *Para* filmini seyreden hiçkimse sonuçta katil olacak o mağdur "modeli" kolay kolay sorgulayamaz... Aynı etkiyi derinlikli psikolojik kahramanlarla işleyen Orson Welles filmlerinde farklı bir güzergâhtan geçerek yaşarsınız. Orada Deleuze'ün çok güzel deyişiyle ahlaki bakımdan, yani İyi ile Kötü'nün ölçülerince "yargılanamaz" kılınmış tipler vardır. Dolayısıyla daha derin ölçütler bulmaya çağrılırsınız. Ama Bresson'da yeni bir "olgu" ortaya çıkmaz, aksine süreğen olan bir olgu "yitip gider"... Bir olgunun ortaya çıkışının nedenlerini, giderek belki bir "olayın" o çok karmaşık olabilecek nedenlerini ortaya çıkarabilirsiniz (ya da en azından buna çabalayabilirsiniz) – ama "yitip gidişin" farkına bile varmak zordur...

Meseleyi sinemayla ya da videoda kendi planlayacağımız işlerle bağlantılandırdığımız zaman ise sinemanın ve televizyonun bize hep dayattığı bir bakış açısından, yitip giden bir şey varsa bunun muhakkak bir nedeni vardır diye varsayarak yapmayı sürdürüyoruz. Şimdi Spinoza'nın vazgeçilmez bir ana ilkesi var – conatus teorisi diye biliniyor ve diyor ki, her varlık kendi gücü ölçeğinde varlığını sürdürmeye çabalar... Yani bir şeyin yok olabilmesi için onu yok edecek güce sahip bir "dış neden" zorunludur. Daha da önemlisi, hiçbir şeyin doğasında onun yok oluşunu belirleyecek herhangi bir güç bulunamaz... Ancak bütün bu önermeler Bresson'un "yitip gidiş" felsefesiyle uyum içindedirler: İslam'ın sadece popüler alanla sınırlı kalmayan bir inancında her besmelenin milyonlarca cini yok edip geçtiği gibisinden bir anlayış vardı. Katolisizm ise açıkça eskatolojiktir – son bir nihai Yargı Günü ve ölüm anında (yitip gittiğinizde) mutlaklaşan bir sorumluluk... Peki bu "transandantal" an nasıl hissettirilebilir? Bresson bunu "yitip gidişin" o ele avuca sığmaz retoriğini filmik ortamda kurarak gerçekleştiriyor. Bir cinayet aslında bir eylem, bir suç değildir; daha çok masumiyetin yitirilişidir. Bir olay değildir – olsa olsa gazeteciler, televizyon ve kamuoyu için öyledir. Ama bir cinayette bir masumiyetin yitip gidişi, bir kirlenme süreci vardır ve esas önemli olan budur. Ve mesela bir aşk ilişkisinin hangi noktada sonlanacağı bir sürece girdiğini genellikle fark edemezsiniz. Çünkü "karar anı" dediğimiz zaten iş bittikten sonra insanların ad koyduğu o ana dek pek minik bir uzaklaşmalar birikimi söz konusudur...

O halde Kant'm "transandantal imajinasyonundan" transandantal "imaj" fikrine nasıl geçebileceğimizin sırrını bize Bresson filmleri sezdirebilir: bir yitip gidiş, heder oluş öyküsü... Ama öykü yeterli değildir asla... Çünkü "göstermek" zorundadır. Dokunmatik değerler işte bu noktada devreye girerler. Paraya her elin her dokunuşunda "kirlenmeler" birikiyordur. Bireysel ve toplumsal olarak... Birikim açıkça Vertov'un "aralıklarında" cereyan eder... Sonra Bresson Eisensteinvari bir çıkış yapar – niceliksel birikimin yerini niteliksel sıçrama –hapis, kaçaklık, sonra cinayet– alır... Ama Eisenstein'dan farklı ola-

rak bu devrim öncesinden devrime ve sonrasına geçiş gibi değildir... Cinayet bir tür "eylemsizliğin", yitip gidişin imajıdır – bir eylem olmaktan çok bir eylemsizliktir ve Bresson onu asla perdede bir eylem olarak yansıtmayacaktır. Mouchette'in intiharının birtakım "karar anlarına" gönderdiğini tartışırken galiba biraz hata yapıyorduk... Bu intihar "zorunludur" – traktörlü adamın onun el sallamasına cevap vermesinin de (yani onu kurtarmasının) hiçbir nedeni yoktur... Ne öznel ne de nesnel bakış açılarından... Mouchette'in yitip gitmesi filmin ilk anından itibaren varolan bir sürecin açığa çıkışı gibidir. Bu yüzden çoğu filmde olduğu gibi intihar bir eylem olarak gerçekleşmez –bir "yuvarlanıp gitme" gibi gerçekleşir... Cinayet, intihar gibi bireysel hayatı sonlandıran nihai olaylar Bresson'da asla gösterilmezler; belki dış sesle ya da başka bir sinematografik "mecaz" ile ima edildikleri olur; ama diyeceğim şu ki, Bresson'daki esas mesele salt bir "ima" değildir. Sinema imalar olmasa zaten hiçbir şey yapamazdı ve bu durum bütün filmler için geçerlidir. Burada söz konusu olan şey imanın da ötesinde intiharla yalnızlık ya da yetimlik veya yoksulluk arasında o gösterilemez bağdır. Bresson da pekâlâ en doğrusunu yapar: o bağı göstermez, ima etmeye de kalkışmaz, çünkü ima en az iki imajı birbirine bağlamayı sinematografik dilde yine de gerektirecektir... Yoksulluğun imajları yoktur – çünkü o yokluklarla ilgilidir. Ama film boyunca yokluklar tuhaf bir biçimde "birikirler". Mouchette'in yoksulluğu ve yetimliği, Yvon'un "suçluluğu" birikirler. Farklı tarzlarda ve farklı yönelimlerde, ama bu "birikim" imajlarda ya da imalarda gerçekleşiyor değildir. Düşünün ki henüz suç işlenmeden bir "suçluluk", yani ekranda gösterilemez olan bir şey, film boyunca birikip duruyor...

Böylece sinematograf (Bresson böyle adlandırıyordu sinemacıyı, yani kendini) bu birikimlerdir. Transandantal bir imaj olarak birikimler aramıza girerler –perdeyle, ekranla, seslerle aramıza...– ve imajları "tekrarlayıp dururlar". Vertovcu ilke uyarınca imajların kendisinde değildirler, ötesine taşarlar... Ama öyleyse tek tek imajlar hiçbir birikim oluşturamazlar... Bir şeyin yukarıdan gelip onları biraraya getirmesi gerekir. İşte bu

Bresson'un "el"idir... Şurada bir köşe, sonra başka bir şer, hepsi el yordamıyla yoklanabilir... El yordamı bazen bir tokattır: Para filminde kaçağı sakladığı için beraberce cinayete kurban gidecekleri karısına, bu korumaya karşı çıkarak tokat atan adam... Tokat bir sestir ve yalnızca kadının kocasına getirdiği kahve fincanı sarsılmış, belki biraz kahve dökülmüştür...

Bazen el organizasyona çağrılır – bir sahnenin (aslında teknik anlamda plan-sekans demeliydim) el yordamıyla organizasyonuna. Bunun nedeni ise onun elbette ki bir "organ" olmasıdır... Göz yordamının yerine el yordamı geçirildiğinde herhangi bir Bresson filmini elde edersiniz. Gölün Lancelot'sunda şövalye talimlerinin o inanılmaz şiddeti bir ara dışarıdan yaklaşan at nalı sesleriyle mızrağın defalarca vurduğu el hizasındaki bir hedef levhasına aittir. Bresson bir close-up'ın (yakın çekim) aslında görsel bir imaj olmaktan çok "elin erişebildiği" bir şey olduğunu gayet iyi kavramıştır – bir telefon close-up'ı ne demektir? Bir görsellik malzemesi olmadan önce elle dokunabildiğiniz bir şey... Çalıyor ve uzanıp açıyorsunuz... Masada bir bıçak sahnede belki filmik kahramanla kendinizi özdeşleştirdiğiniz bir gerilim var – bıçağı kapmak istersiniz... Özdeşleşme sonuçta bundan başka bir şey değil – görsel-işitsel ama esasında dokunsal... Bir bıçağın kalkıp inişi Caligari filminde olabileceği gibi korkuyla yanınızdaki seyircinin boynuna sarılmanıza yolaçabilir.

El yordamının organizasyonu Bresson'dan çok öncelere taşınabilir: özellikle 17. yüzyıl Felemenk ressamlarının icat ettiği Stijlleven, İngilizce Still Life, Fransızca Nature Morte, bazılarınca "kahvaltı resmi" olan bir tarza... Ölü Doğa, Kahvaltı, Durmuş Hayat, natürmort... Orada Van Beveren'in sebzelerle ve avlanmış bir tavşanla betimlenmiş bir masasında yarım soyulmuş ve bıçak üzerinde bırakılmış bir limonuyla tanışırsınız... Her şey el hizasındadır – sanki limonu soymakta olan el çerçevenin hemen dışındaymış gibi. Natürmort bir "alan-dışı", "off-screen", "hors-champs" sanatıdır ve Bressoncu unsurları oralarda da arayıp durabilirsiniz... Bir eli çağıran, resmi göreni veya seyirciyi çağıran bir an...

Bazen bu an, transandantal imajın resimdeki en büyük ustası olarak adlandırmak istediğim Cezanne natürmortlarında belirir... Orada resme bakanı müdahaleye davet eden, hatta bunu el hizasında yapabilen bir motif var: Cezanne'ın küçük köylü kilerlerinde resmettiği bütün o elma ve armutlar (adını unuttuğum biri bu resimleri yorumlarken "bir havuçla devrim yapılabilir" demişti) aslında aşkın, transandantal bir imaja gönderirler – işte bu yüzden masa her an dağılacakmış, çöküp gidecekmiş gibi bir geometriyle resmedilmiştir... Müdahale etmezseniz, masayı tutmazsanız "yitip gidecek" bir hayat tarzı vardır – endüstri yavaş yavaş yerleşirken gitgide yoksullaşan doğal köylü hayatı... Bresson da ilk filmlerinden beri el hizasında natürmortlar kullanmayı seviyordu. Köy Papazı gibi erken dönem filmlerinden birinde devreye giren bir arayış olarak manastırın bir odasında masaya yatırılmış ölü tavşanlar; kansız tavuk kesimi ve benzeri...

Bresson'un elini sanırım böyle tahlil etmek gerekiyor: kadrajın dışında, ama her an "çağrılan" bir el olarak... Bu nihayetinde seyircinin uyarılan elinden, dolayısıyla beyninden başka bir şey değildir... Paranın, savaşın, egemenlik yapılarının oluşturduğu bir şebekenin içinde yitip gitmekte olan bir dünyaya müdahale etmek el yordamıyla olacaktır. Ve Katolik bir sanatçıya böyle devrimci bir içerik yakıştırmamın manasız olduğunu düşünenlere verebilecek tek bir cevabım var: Hic Rhodus Hic Salta... İşte Rodos Haydi Atla... Bu, sonuçta Bernanos'un romanından Bresson'un eserlerine sızan biyografik bir detay gibidir – *Günah Melekleri*'nde (galiba ilk filmiydi) Bresson kişilikleri soymaya girişir (bu onu "aktör" yerine "ifadesiz yüz", giderek "model" arayışına götürecektir). Sanıyorum bunu *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda Maria Casares gibi profesyonel bir aktrisle didişerek başarmaya çalışmıştı: ancak Bazin'in söylediği gibi her şeyin Racinevari bir klasik tragedya havasına bir anda bürünebilmesi için Diderot'nun metnine eşlik eden bir otomobil sileceği sesi yeterli olabiliyordu. Aktör yerine "model" düşüncesinin Bresson'un bilincinin bir unsuru olduğu ve az sayıda eserinin ilerleyişi içinde rafine olacağı ta baştan besbelliydi.

Bu stilizmin ve biçimselliğin Bresson'a özgü temaların Katolisizmi yüzünden pek abartılmaması gerekir. Evet, onun filmlerinde İsa ikonu yerinden yuvarlanabilir – şiddetli bir görüntü... Ama "sembolik" değeri ne olursa olsun, kişiliklerin biyografilerinin upuygun bir parçası olarak kalır bu olay. Hafızanın asla unutamayacağı görsel-işitsel anlar gibi... Bresson'un ilhamı Bernanos'tan, Diderot'dan, giderek Dostoyevski ve Tolstoy'dan geliyordu. Romandan sinemaya bütün adaptasyon sorunlarını bu ilişkiler ve ilham çerçevesinde tartışabilecek durumdayız. Tıpkı onlarda olduğu gibi bir yağmur altında ıslanan günahkâr bir kadının biyografisinin kendine ait realitesi içinde kalarak iki şeyi anda terennüm edebilmesini sağlayabiliyordu Bresson: yağmur yağmurdur ve hiçbir zaman dinsel veya arşi-erotik (Tanrısal erotizm) sembolizme kendini *a priori* terketmez. Günlük hayatın bir parçası, bir anı olarak kalır.

Her şey, Bresson filmlerini ikonlar halinde doldurur: yağmur yağmurdur ama Tanrı'mn bir bağışıdır da... Ruhları temizlemek üzere gönderilen... Ama olağan dinsel retoriğin aksine, bir sembol olarak belirmemesi, yaşamın doğal akışının ve birtakım kişisel seçimlerin bir parçası, bir unsuru olarak kalması da gerekir. Dış sesin Bresson'daki gücü işte bu noktada beliriyor: şövalyelerin aşk ve dövüş uğruna o budalaca dünyasını betimlemek gerekiyorsa, bunu sürekli bir ses olarak zırh tangırtılarıyla "akusmatik" bir atmosfer yaratarak başarabilirsiniz. Filmin kahramanı çamura düşüyordur (*Bir Köy Papazının Günlüğü*) ya da kan ve şarap kusuluyordur... Bunlar Kateşizmin ağır ve yüklü sembolleri bile olsalar Bresson'un filminde ikonlar haline gelirler ve günlük hayata yeniden dönerler. Belki Yılmaz Güney'in *Umut* filmindeki yarı-dinsel, yarı-büyüsel ritüeller gibi... Transandantal imaj en baştan ikonografiktir ve belki de ikon-kırıcılar günümüzde Bresson'un "Tanrısız ateizmine" saldırmaktan geri kalmayacaklardır (nitekim bu olmuştur ve ateist bir sinematografinin, mesela Yeni-Dalga'nın bir Renoir'dan çok onu benimsediğini hatırlamak gerekir)...

Kant da "sembolizasyonun" sofistike ve teolojik bir karakter taşıdığını anlamıştı... Sembolleştirme dinin ilk anı mıydı pe-

ki? Bunu sanmıyoruz – çünkü kutsalın bir parça-bütün ilişkisi içinde varedilebileceğini bir Durkheimcı dinsel düşünce felsefesi bize hemen gösterebiliyor. Sembol ise totalleştirir, tepeden tırnağa totaliterdir ve inanç nesneleri yaratır – Huizinga'nın enfes iki kitabı var, birincisi tabii ki *Homo Ludens*, yani "oyun oynayan insan", ikincisi ise *Ortaçağların Sönüşü*... İki kitap bir noktada birbirlerine cevap veriyorlar: yoksul köylü kitlelerinin "dinsel imajlara" aşırı bağlılık göstermelerinin Kilise'nin sembolik dünyasını nasıl rahatsız ettiğini tartıştığı bölüm –çünkü ikonlarla, yani "imajlar halinde kristalleşmiş dinle" oynayıp durma alanları yaratıyordu bu durum. Paul Veyne de *Antik Yunanlılar Acaba Mitlere İnanıyorlar Mıydı?* diye bir kitap yazmıştır: cevap ne olumlu ne de olumsuzdur – çünkü mitler oyunlardan bağımsız değildiler asla... Ama oyunlar da mitlerden bağımsız değildiler. Eğer Bresson sinematografisi bu "oyunun" içinde yerini buluyorsa sözkonusu olan şey özgürlüğün oyun içinde onaylanmasıdır – çünkü bir oyun "tercihler" tarafından belirlenir... Blaise Pascal'in ünlü "bahsi" gibi...

23. Tarkovski ve"Sinematografik Figür": Tarkovski diyor ki sinemada esas mesele "zamanın plan içinde ve boyunca nasıl aktığıdır." Bu klasiğe bir dönüş mü acaba – plan ya da montaj meselesi mi? Tarkovski Eisenstein'ı eleştirerek montaj yönünde değil, plan doğrultusunda bir seçim yapar.

"Sinematografik figür yalnızca planın içinde varolur." Ama bu belki de yalnızca bir görünüştür – hiç değilse Tarkovski'nin ilerlediği daha derin bir katman, bir "zaman-imaj" katmanı da var gibidir: çünkü hem filmlerinde hem de yazılarından anlaşıldığı kadarıyla zaman planların sınırlarını aşmaktadır; zamanın sanki kendine ait bir gücü ve basıncı vardır... "Tarkovski sinemayı farklı düzlemlerde işleseler bile, göreli kılınsalar bile birimler aracılığıyla işlemekte olan bir dil olarak görmeyi reddeder" (Deleuze). Öyleyse montaj birim-planlar üzerinde işleyecek üst-seviyede bir birim değildir. Gerçekten de "Sinematografik Figür" başlıklı yazısında Tarkovski şöyle ısrar ediyor: "Sinemada zaman temellerin temeli haline geliyor, tıpkı müzikte

sesin, resimde rengin olduğu gibi... Montaj yeni bir nitelik kazandırmaktan çok uzak..." Demek ki Tarkovski'ye göre sinemanın esasını plan, imaj ve ses kombinasyonlarından oluşan bir dile indirgememek gerekiyor... Başka bir deyişle, sinemada gösterilen hareket ne kadar "yetkin" kılınmış olursa olsun, içine zaman şırınga edilmedikçe durağan, biçimsiz ve kayıtsız kalacaktır – montaj da bu zamana boyun eğecektir ve hareketi bir dönüşüme sokacaktır... "Bir planda zaman bağımsızca akmalı ve deyim yerindeyse kendi başına buyruk olmalıdır..." Planın hareket-imajı aşabilmesi yalnızca bu koşullarda gerçekleşebilir – montaj da, Deleuze'ün dikkat çektiği gibi "zamanın dolaylı imajını vermekten" kurtulur.

İkinci bir nokta, Tarkovski'nin "sinematografik figür" teriminden ne anladığıdır: figür ona göre "tipik" olanı ifade edendir; ama onu biricik, tekil kılarak. Unutmayalım, Peirce bu tekilleştirici, biricikleştirici şeye "gösterge" (*sign*) adını veriyordu. Tarkovski: "sinematograf (Rusçada terimin tıpkı Bresson'da olduğu gibi saklanması önemlidir) zamanı duyularla algılanabilen işaretlerinde (razplot = endeks) (yani "göstergelerinde") tespit etmeye (fikse etmeye) varır."

Her şey, Tarkovski'nin aynı zamanda "sinema içinde" bir zaman-filozofu olmaya çabaladığı hissini veriyor.

24. Tarkovski'nin *Ayna*'sı: "Ayna" filmi beni apaçık bir yoruma taşıyor: tam anlamıyla Deleuze'ün bahsettiği zaman-imajlar (kristal-imaj)... Kristaller bilinir ki dönerler ve her yöne ışık kırarlar – ikiyüzlü bir kristalde görünmez yetişkin kişilikler toplanıyorlar (annesi, karısı) – dört yüzlü bir kristalde ise görülebilir çiftler – (annesi ve kendisinin bir zamanlardaki çocukluğu, karısı ve kendi çocuğu)... Dikkat edilirse her imaj, her plan dönen ve sürekli olarak "Rusya Nedir... Rusya Nedir?" sorusunu soran bir kristale benzer (bkz. Deleuze, *Sinema II*: Zaman-İmaj)

Serge Daney'den bir alıntı: "Amerikanlar sürekli hareketin, imajın ağırlığını, maddesini boşaltan bir hareketin incelenmesini çok ileriye vardırdılar. Avrupa'daysa, özellikle Rusya'da, bazıları hareketi başka bir boyutunda ele alma zahmeti-

ne ve lüksüne katlanıyor: yavaşlama ve süreksizlik... Paradjanov, Tarkovski (ama Eisenstein, Dovjenko ya da Barnet bile) maddenin birikmesini ve tıkabasa doluşunu seyrediyorlardı/ seyrettiriyorlardı – bir unsurlar jeolojisi, çöp yığınları ve hazineler oluşturuyorlardı yavaşlık içinde. Sovyet buzunun, bu hareketsiz-kımıltısız imparatorluğun sinemasını yapıyorlardı. Bu imparatorluk bunu istesin, istemesin..."

Apaçık değil mi? Doğu sineması hareket ve aksiyonlar arasında boğulan natürmortu, ağır maddeleri sinemaya yeniden taşımaya çabalayıp duruyordu (Paradjanov, Zanussi, Tarkovski – bugün, Sokurov, ağır metalik gemisiyle...).

25. Zamanı Yontmak: Sanıyorum montaj sorunu salt bir "parçalı anlatım" meselesiyle sınırlanmıyor. Nitekim Deleuze montaj meselesini tartışırken hareket-imajdan zaman-imaja geçisin kriterlerinden birini "imajın içinde yapılan montaj" ya da "kristal-imaj" dediği şeyde görüyor – Orson Welles, Tarkovski, Antonioni vesaire. Montaj meselesi vazgeçilemeyecek ölçüde karmaşıktır. Çoğu büyük sinemacı (özellikle "plan-sekans" sinemacıları) aynı zamanda hem büyük montaj üstadlarıdırlar, hem de sinemanın "bütününün" montaj olduğunu kabullenmiş kişilerdir. Tarkovski, Eisenstein'ı pek sevmese bile sonuçta filmin "zamanı yontmak" olduğunu söylüyordu... Bir zaman heykeltraşlığı... Bu meyanda videonun bir "zaman felsefesi" televizüel aygıtın ise bir "*zaman yönetimi*" *olduğunu* söyleyen Maurizio Lazzarato'ya hak vermemek elde değil...

26. Zor Sinema, Zor Edebiyat:[17] İstanbul Film Festivali kapsamında ülkemize gelecek olan Fransız Yeni-Romancı ve sinemacı Alain Robbe-Grillet'nin kısmen tanınan edebiyatının yanında, tıpkı aynı akımı paylaştığı Marguerita Duras gibi bir sinemacı da olduğunu herhalde Türkiye'de bilenler azdır. Oysa bu yazar-sinemacı Fransa'da 60'lı yıllarda Yeni-Roman ile Yeni-Sinema buluşmasının odağındaydı. Hem edebiyatta hem sinemada yapılması gereken işler önermişti kendine: bakış için bir okul (Ye-

17 *Virgül* 83, Nisan 2005, s. 42.

ni-Romanm tarifi), göz-kulağın yeniden sorgulanması ve günümüz dünyasında en az yozlaşmış olarak kalması, gözün ise bütün metaforları anlatıdan def edecek tek organ haline getirilişi (Yeni-Sinemanın tarifi)... Bir filmin imajları buna göre nesneler değil, nesne tarifleri, klişeler değil bir optik-zanaatıdırlar. Bu sayede nesne bir silgiyle silinecektir ve geriye yalnızca imajlar kalacaktır. İmajlar silgisi olarak film, metaforlar silgisi olarak söz... Demek ki Yeni-roman ve Yeni-Sinema asla anlatısal bir nesnelliğin değil, mutlak bir öznelliğin unsurlarıdır. Festivalde bu zor sinemayla karşılaşmak kuşkusuz Robbe-Grillet'nin üçlü atağını hem okuyuculara hem de seyircilere hatırlatacaktır: Yeni-Roman teorisi, Yeni roman eserleri ve Yeni-Sinema Filmleri...

27. Uzak-Doğu'nun Sineması ve "Dolaylı Olumsuz Eylem": Uzak-Doğu uygarlığında "şiddet" fikri çok farklıdır – "doğrudan olumlu eylem" dışlanır "dolaylı olumsuz eylem" övülür. En iyi tahsildar Çin'de en iyi vergi toplayan değil, vergi toplarken en az can yakandır; en iyi komutan en iyi savaşan değil, döneminde pek mesele çıkmayacak kadar talihli olandır vesaire... Bu Batı'nın erdem sorunsalıyla karşıt bir durum: Aristo'da erdem kendi alanında başarıyla ölçülürdü – ama başarı tanımlanmış bulunan işini iyi yapmaktı... Doğrudan olumlu eylem = Batı uygarlıklarında kuru tarım –topyekûn hasat; dolaylı olumsuz eylem– Çin tarımı, entansif, Musonları bekler, tek tek bütün pirinç saplarıyla ve taneleriyle uğraşır... Batı tıbbı – kesme, dikme ve delme; Çin tıbbı, uzaktan, yakma ve akupunktur... Batı'da kürek, Uzak-Doğu'da yelken vesaire... Batı'da sürü-kitle çobanlığı, Uzak-Doğu'da çobanlık yok –daha doğrusu manda çobanı çocuklar– genellikle sürü kaplan tarafından kapılmalarını engeller...

Bütün bunların izlerini Uzak Doğu sinemasında görmek mümkün değil mi?

28. İran Sineması ve Kadın: İran sinemasında yalnızca kadının varlığı konusunda değil, İslam'da aslında yasak olan "imajın" varlığını tartışmanız gerekir önce. Yoksa hiçbir kültür kadınlara "dayanamaz" – muhakkak çekicilikleri ve birtakım gü-

zellikleri, işveleri vesaire vardır onların. İşte Bakhmalbaf'ın *Kandahar* filmine bakın – Ne diyordu? İmajları olmayan ülke. Niçin? Çünkü kadınlarını burkalara kapatmış. Bu sosyo-politik gerçeklik yine de filme bir paradoks olarak yansımış bulunuyor (ve hissedebildiğim kadarıyla filmin yönetmeni bunun pek farkında değil): burkalarla Afganistan yaylalarında çekilmiş kadınlar filmin en güçlü ve rengârenk imajlarını oluşturmaktan geri kalmıyorlar, kapatıyorlar onları, onlar ise burka denen giysilerini yeniden ve yeniden icat ederek, renklendirerek, o çok özel erotizm dozunu kendi keyiflerince ayarlayarak cevap veriyorlar. Hayat şu ya da bu biçimde akacaksa ille de akabileceği kanalları üretmek, yeniden üretmek gerekir.

Ben İran sinemasının sırrının sansüre karşı çıkıştan ibaret olmadığını düşünüyorum. Rejimin epeydir bu "geçip giden" imajlara, yani yanılsama olduklarını bizzat gösteren imajlara toleranslı davranıyor olduğu malum. Ancak unutmayalım ki bizim 19. yüzyılda yitirdiğimiz, oysa İran şiirinde korunan "divan" edebiyatı ve ona ait imajlar rejimi, her türden realizmin ötesine geçerek İran sinemasını koruması altında tutuyor. Düşman cephesinden yağan okların "tir-i müjen", yani "sevgilinin kirpikleri" gibi olması yeterince sinematografik bir imajdır. Muhsin Ertuğrul denen Mustafa Kemal icazetli adam yüzünden Türkiye'de sinema filan kurulamadı. İnsanlar imajlar üstüne belki Metin Erksan'dan itibaren –o da birazcık– düşünmeye gayret ettiler – ve diyelim ki bunun için Yılmaz Güney'i, bugün de Zeki Demirkubuz'u, Derviş Zaim'i ve özellikle de Nuri Bilge Ceylan'ı beklemek zorunda kaldık.

Hep hatırlattığım bir nokta, 19. yüzyıl sonlarında Namık Kemal'in "gerçekçilik" uğruna Batı edebiyatı lehine, Acem edebiyatı aleyhine ileri sürdüğü noktaların sinemaya nasıl da olanak vermediğiydi. Unutmayalım ki sinema realiteyi dosdoğru iletmez, ona bir hiyeroglif, bir gösterge rejimi ve imajlar zihniyeti dayatır. Bu zihniyet doğayı ve insanı kuşatır ve yönlendirir. Sinema bu yüzden tiyatrodan çok divan edebiyatının "sembolizmine" daha yakın bir türdür. İşte bu yüzden İran'da sinema varken Türkiye'de yok.

İran'da sinemada kadının hangi şartlarda görünebildiğini biliyoruz. Önemli olan, kadın sinemacılardır daha çok. Samira Bakhmalbaf ve diğerleri. Kadın halini ve çocuk halini anlatmak. Bu aslında fiziki bir duruma tekabül ediyor – hayatın katı, sıvı ve gaz hallerine gönderiyor bizi. Bu yüzden İran sinemasının mesela çocuğa ciddi ciddi ihtiyacı var: çünkü çocuklar şeyleri genellikle "gaz halinde" görebilme yeteneğine sahipler. Bizim artık alıştığımız tarzdan çok farklı bir ayırt etme ve kavrama sanatları var onların. Ve İran'da kadınlar da uzun yıllardır "çocuklaştırılmak" istenmiş. "Çözüm çok basit, kapatırsınız olur biter" tipinden bir kolaycılığa mahkûm edilmiş.

Ve "parantez", ben de sürekli övgüler yağdırıyorum ama aslında çok iyi bir özgün sinematografik çizgi yakalamış olan İran sinemasını bir "tür" olarak algılamak konusunda henüz kararsızım... "Sinemanın gerektirdiği işler"i çok iyi yaptıkları açık. Ama sürekli olarak hayatın çok dar bir kesiminde hareket etmek zorunda kalıyorlar ve bütün güçlerini "belgeleme" diyebileceğimiz bir uğraşıdan alıyorlar. Buna karşın, tuhaftır, iyi "belgesel" çekemiyorlar, çünkü her türden kurgu filmleri zaten kendiliğinden bir belgesel gibi görünüyor.

Sinemada kadının imajının ne olduğu ve nasıl işlediği, bütün çeşitliliklere rağmen galiba şöyle bir soruna indirgenebilir: çoğunlukla erkek olan yönetmenlerin ortaya sürdüğü birtakım "kadın imajları" var. Ama bütün mesele bu imajın kadın yönetmenlerin elinde ne menem bir şey olacağı. Dolayısıyla –mesela– bir aşk filmi bir kadın tarafından çekildiğinde ondan kuşku duymalıyız. Çok iyi bir film olabilir, ama o kadar da iyi olması kötü olabilir. Kadınlar şu anda aşk-meşk meselesinden çok özgürlük meselesine takılmış haldeler. Ve bu durum yalnızca Batılı manada kavradığımız feminizmle sınırlanmıyor. Burkalar içinde Afgan kadınlar kendi dünyalarını nasıl kurabiliyorlarsa imajlar dünyasında da kurabilirler. Bu iş şu anda nedendir bilmem İran'da en iyi bir şekilde yapılıyor.

Anlıyoruz ki kadınlık meselesi bir özgürlük meselesidir. Ancak o andan itibaren özgür aşktan filan bahsedebilirsiniz. İran

sinemasının kadın filmcileri bu sorgulamayı en iyi yapanlar olarak beliriyor gerçekten.

Peki, rejim neden katlanıyor bütün bunlara: bence katlanmıyor, kandırılıyor ya da kendisini, zoraki, kandırılmaya bırakıyor. Bu zorunlu çünkü basitçe söylemek gerekirse –her ülkede olduğu gibi– İran'da nüfusun yarısını kadınlar oluşturuyor.

İran sinemasından geçerek kadını –mesela bir erkek olarak– sevemeyeceksiniz. Ama başka türden bir varlık olarak seveceksiniz. Ama işte kadın o "başka türden varlık"tan başka bir şey değildir ve o da bunu anlatmak istiyor zaten.

– ve bir not: bu asla kadınlara değil, kadın "sinemacılara" bir övgüdür... Aynı şekilde kadın "ev kadınları", kadın "polisler", kadın "işçiler", kadın "fahişeler" vb. övülebilir. Çünkü hepsi kendi imajlarına sahiptirler.

29. Makhmalbaf'ın *Kandahar*'ı: Tuhaflık bende mi acaba, ama Mohsen Makhmalbaf'ın o ağır, tekrarlarla dolu, naif, ama bir o kadar da canlı, gerekli, hatta okunması alfabeyi sökmüş her kişi için zorunlu yazısını okuduktan sonra Afganistan'da çektiği *Kandahar* filminden bu imajları bulunca –evet, bir tuhaf oldum... Hemen sizinle paylaşma heyecanı hasıl oldu...

Makhmalbaf'ın yazısını dikkatle okudum... Böyle bir yazıyı Afganistan konusunda kolay kolay bulamayız... Bu yüzden çok önemli... Yazıda yer yer beliren tuhaf milliyetçiliği (Afganistan bir zamanlar İran'ındı, gibisinden), ama en acısı halen yarı yarıya "tesettürlü" (yarı yarıya, çünkü sokakta öyle, evde ise değil) İranlı kadının halinden çok daha "kötüsünü" görmüş orada... Ve nihayetinde –bunu elbette herkes biliyor– tesettürün, özellikle de Taleban rejimince aşırı abartılmış halinin o çok basit mantığını hissedebiliyoruz: karının-kızının "iffetinden" kuşku mu duyuyorsun, İslam sana en basit çözümü öneriyor zaten – onları kapat... Ama bu "iffet" sorununu İslam'ın daha önce yaratması gerekmiyor mu ki ona o "çok kolay", "çok yalın" çözümü buluversin... Bugün bir Müslüman kendi dininin en üstün, en iyi din olduğunun kanıtını "fıkıh"tan, yani İslami hukuk usulünden bulur: biz en iyisiyiz çünkü her probleme en

basit, en sade çözümü anında getirebiliriz... Ama bununla sorun ve bunalım olsa olsa ilerler ve yer değiştirir. Ya şimdi onlara sokakta biri değerse... Ya şimdi İran'dan bir film yönetmeni gelir onları filme çekerse...

Makhmalbaf'm en etkili gözlemi yazıda çok iyi formüle edilmiş: Afganistan, imajı olmayan ülke... Kadınları bile gözlerden mutlak olarak saklanmış... Giderek... Galiba yalnız doğa ve savaş yıkıntıları var... Dağlar ve çöller... Ama imajı olmadığı için Batılı medyaya imaj bulsun diye yalvaracak mıyız? Makhmalbaf'm yazısını bütün gücüne ve önemine rağmen biraz "tehlikeli" bulmadım değil... En azından yüzyıllık bir antropolojik etik meselesini de kısmen (mesleki deformasyon belki) paylaşmayı sürdürüyorum... Kadınların kapatıldıkları burkaların altında da kendi yaşamsal güçleriyle, koşullarıyla, taktikleriyle ve stratejileriyle hayatlarını düzenlemeyi bu korkunç savaş koşullarında bile sürdürebileceklerine inanıyorum...

30. Dostoyevski'den Tarkovski'ye: Dostoyevski'yi Tarkovski'ye bağlayan bağ, üzerinden onca tank, bombardıman, acı, hayal kırıklığı, devrim ve karşı devrim, hatta varoluş üstünde tepinen onca olumlu şey –bilim, sanat, ahkâm ve şeriat– geçtiği halde nasıl yaşadı? Acaba neden Dostoyevski edebiyatın en yüksek noktasında yer alıyor? Ve bir asır sonra Tarkovski başka bir alanda sinemada, en yüksek filmleri yapabiliyor? Rusların edebiyatlarını yok etmek için ellerinden geleni yaptıklarını artık biliyoruz. Bunu filmlerini yeraltına gömdükleri Eisenstein, Vertov ve Dovjenko için de yaptılar. Ama birdenbire Tarkovski çıkıverdi ve sadece tek şeyin garantisiyle – hayatın ifadesini Dostoyevski'nin yaptığı gibi yaparsanız onu siz ifade etmekle uğraşmak zorunda kalmazsınız, o gelir sizin ifade araçlarınızı doldurur, taşar ve kendini sizin aracılığınızla ifade eder. Dostoyevski-Tarkovski bağının sırrı işte budur.

Durumu biraz daha ciddiye almak da gerekir: hiçbir yazarı Dostoyevski ile karşılaştırmaya kolay kolay cesaret edemeyeceğimiz gerçeğiyle, Dostoyevski okuyanlar –nihayetinde– karşılaşırlar. Neredeyse İngiliz dilini yaratmış olan Shakespeare, An-

tik Yunan dilini bize topyekûn veren Homeros ve Fransızcayı kuranlar: Rabelais ile Montaigne... Ve sonra Cervantes... Bunlardan bazılarının gerçekten yaşamış olduklarından, giderek eserlerinin "edebi" manada otantik olup olmadığından bile çok emin değiliz. Bu anlamda Dostoyevski bir ilktir –onun orada, Saint-Petersburg'da yaşadığını, tutuklanıp kurşuna dizilmesine ramak kaldığını, sürüldüğünü– hep biliriz. Bazı iyi romanlarını salt para kazanmak için parça başı yazdığını da öğrenebiliriz kolayca. (Ve bugün Orhan Pamuk, bir taraftan kendi kötü fantezi romanlarını pazarlamaya çalışırken, diğer taraftan nedendir bilmem oldukça kötü Dostoyevski tercümelerini İletişim Yayınları'nda "sunmaktadır" – ve bu tercümelerde "merdivenin kenarında yere yuvarlandı ve kafasını halıya tok bir sesle çarptı" gibi bırakın Dostoyevski'yi, ortalama bir romancının bile asla telaffuz edemeyeceği bir cümleyi bulabiliyoruz...) O cümleyi bulup yeniden yazıyorum (tercüme etmiyorum, yeniden yazıyorum): "merdivenin kenarına eriştiğinde artık dayanamayıp koyuverdi. Tok bir ses geldi kafasıyla halıdan..."

Tarkovski'nin Dostoyevski'yi bir "yakını" gibi gördüğü biliniyor – hayatı boyunca onun bir romanını çekmek istemiş ve anlaşılan buna ya fırsat bulamamış ya da –bu daha doğru ve haklı bir neden herhalde– cesaret edememiş... Ama benim gördüğüm her imajının içine Dostoyevski tamtamına işlemiştir. Gerçekten de, nasıl Dostoyevski okuyana her şeyi yazabilecek gibi görünüyorsa, bir Tarkovski görüntüsü de her şeyi gösterebilecek gibi gelir... Onun filmleriyle "barışamazsanız" ilk yirmi dakikanın sonunda terk etmenizin daha iyi olacağı gerçeği (bu çoğu kişinin deneyimidir) iyi bilinir... Ama Tarkovski de her şeyi "çekebilecek" gibi gelen bir filmcidir. Ve bunun nedeni belki de Dostoyevskiesk anlatımla göbek bağından çok, her ikisini birbirine bağlayan bağın oluşabildiği o dirençli zemindir.

Bu zemin bir coğrafya değil – Rusya coğrafya oluşturamayacak kadar geniş ve son tahlilde epeyce ıssızdır. Orada insan bir seyrelme içinde yaşar. Elbette modern Batılı toplumlardaki o çok yoğun nüfus içinde, kentin kalabalığında yaşanan "seyrelme" –daha doğrusu "izolasyon"– gibi değildir bu. Ama bir de-

vir ya da "zaman" da değil. Daha doğrusu mekânın bir kasılmasıyla zamanın bir gevşemesi karşısındayız. Ya da, Tarkovski'de daha kolay olduğu ölçüde bunun tersiyle. Deleuze'ün anlattığı ve örnek olarak Tarkovski'yi gösterdiği "kristal imaj" hem kasılma hem de gevşeme olmalıdır – kalp gibi çalışmalıdır. Bahtin Dostoyevski eserindeki bu ritmik "olayları" epeyce çözümledi. Ve orada dilin kasılıp gevşediğini de gösterdi. Dostoyevski "her şeyi yazabilir" – Tarkovski "her şeyi gösterebilir". Demek ki esas mesele her şeyi yazıp durmak değil, her şeyin yazılabileceği ortamı, arka planı, fonu oluşturmak, inşa etmektir.

Ve işte, Dostoyevski edebiyatta, Tarkovski ise sinemada bunu en yetkin şekilde başarmış olanlardır. Ve Dostoyevski'den şöyle bir cümle duyabilirsiniz: "bir arabacının gölgesini gördüm, bir arabanın gölgesini bir fırçanın gölgesiyle temizliyordu."

Daha da gidersek şunu da: "il faut inventer" – nedense hep Fransızca telaffuz ediliyor esasında Rusça olan bir romanda. Herhalde bir vurgu kazandırmak için. Eğer Tanrı yoksa onu "icat etmek gerekir". Adalet yoksa onu da. Ama Dostoyevski eserlerinde sürekli tekrarlanan bu talep romanın kahramanları tarafından nedense hep Fransızca olarak telaffuz edilir. Neden?

Dostoyevski'den hep alıntılanan bir cümle: "eğer Tanrı yoksa her şey mubah". Oysa bunun çok sayıda değişkenini de bulabilirsiniz orada: "eğer Tanrı öldüyse benim yüzbaşılık apoletlerim ne işe yarayacak peki?" (*Ecinniler*). Dostoyevski'de ikinci tip sorgular ilkinden (ki sorgu değil önermedir bunlar) çok daha derin, dolayısıyla çok daha önemlidir. Nietzsche bize şunu gösterdiydi (ki sanıyorum Dostoyevski'den çok uzakta olmayan bir düşünme hali içinde başına geldi bu): Tanrı öldü. Ama ekledi. Onu siz öldürdünüz. Nasıl kalkacaksınız bakalım bu işin altından. Dostoyevski'nin "Tanrı yoksa her şey mubah" formülünün daha derininde "Tanrı'mn öldürülmesi" yatıyor. Çünkü çok açık. Tanrı bir zamanlar varken şimdi yoksa ya ölmüş olması ya da öldürülmüş olması gerekir. Ama *Ecinniler*'de Tanrı'nın öldüğü düşüncesi ön plana çıkıyor – yokluğu değil. Tanrı hiç yoksa apoletlerim ve yüzbaşılık rütbem olmaz-

dı. Ama Tanrı var idiyse ve şimdi artık öldüyse benim apoletlerim ve rütbem ne anlama gelir?

Dostoyevski'nin toplumsal tipler yaratmakta Simmel'den bile daha başarılı olduğunu düşünüyorum artık. Ayrıca toplumsal tipler hem sosyolojik-psikolojik realiteler, hem de estetik-analitik kategoriler olduğu ölçüde benim epeydir uğraştığım Spinoza'nm esas antitezi olarak da ortaya çıkıyor. Ve bu antiteze gerçekten ihtiyaç duyuyorum. Heidegger "hala bir Tanrı'ya gücümüz yeter mi?" diye sormuştu. Spinoza felsefesi antidotsuz alınmaması gereken bir şey. Hiçbir özgürlük alanı bırakmıyor gibi görünüyor, ama salt felsefe yapmakta alabildiğine özgür. Oysa Dostoyevski'de bulacağınız hiçbir iddiayı önce Spinoza'da bulamaz değilsiniz. Dostoyevski (sonra belki de Simmel) – insan olarak sonluluğumuzdan kurtulamayacağımız konusunda ısrar ediyorlar; oysa Spinoza eğer felsefe yapacaksak her şeye Tanrı'nın gözüyle bakmamız gerektiğini söyleyecek kadar umutluydu. Spinoza güç derecelerinin toplamını görmek istiyordu (bu Tanrıdır). Dostoyevski ve "modernlik" ise Tanrı yokken güç derecelerinin ne menem bir şey olabileceğini tartışıyor – ve bunu tartışmanın en iyi yolu edebiyattır artık, felsefe değil.

Lacan Dostoyevski'nin "eğer Tanrı yoksa her şey mubah"ını tersine çevirdi – "eğer Tanrı yoksa her şey yasak". Çünkü eğer bir "temel gösteren" artık yoksa o zaman dünyayı şöyle yaşamaya başlamanın önü açılıyor – kahve için ama sağlığa zararlı = kafeinsiz kafein... Seks yapın elbette, çünkü her şey mubah, ama dikkat edin, çünkü AIDS. Yiyin, ama dikkat edin, çünkü yağ ve kolesterol var.

Her şey Spinoza'nın doğal felsefesinden kurtulmak üzere modern çağların yediği haltların toplamını gösteriyor. Spinoza diyordu ki, ilkel olduğumuz ve çocuklar gibi kendi hallerimizi yönetmeye muktedir olmadığımız ölçüde emirlerle güdülürüz. Bu bir "performatifler yasasıdır". Adem elmayı yemenin kendine zarar vereceğini bilecek durumda değildir, bu yüzden Tanrı ona elmayı yemeyi "yasaklamak" zorunda kalır. Ama kapitalizmin "rasyonalitesi" para getirecek herhangi bir şeyi yasaklamak istemeyeceğinden, eğer kendime mazoşistik bir işkence çektir-

mek istersem, üzerinde "do not use for..." gibisinden bir etiket basılı bir kırbacı üretip bana satacaktır.

Dostoyevski, Spinoza, Nietzsche, Lacan hep aynı şeyleri söylüyorlar. Ve farklı dönemlerde, farklı anlarda dünyanın bu düşünme tarzlarını gerektirme tarzlarının o muazzam çeşitliliğinin, bütün bu bakış açılarından çok daha önemli olduğunu düşünüyorum.

Sanırım şöyle bir durum var ultra-kapitalizmde. Richard Gere'in oynadığı bir filmde olduğu gibi makatınıza bir fare sokarsınız – çünkü sapkınsınızdır ve başka türlü olmanızın da pek imkânı yoktur. Ama o arada Richard Gere büyük bir hata yaparak, içini kemirmeye başlayan (bu bir süre zevk sonra da acı veren bir durumdur) fareyi acının ilk anında can havliyle dışarı çeker: sonuç – kuyruk kopar, fare içeride kalır (örneğin aşırılığı kendi gücünün parçasıdır, bu yüzden kusura bakmayın).

Ama derim ki "her şey mubah" ve "her şey yasak". İkisi aynı şey. Dostoyevski'nin "mubah"ı göstermek için Tanrı'nın yokluğuna başvurduğu gibi, Lacan da "yasağın yokluğu"na başvuruyordu. Bir romancı değil bir göstergebilimci olduğu için –tıpkı Spinoza'nın bir zamanlar yaptığı gibi– rahatça şunu diyebilirdi: yasak yok, her şey mubah, demek ki Tanrı yok. Tıpkı Godard'ın o eğlenceli ve tuhaf Cogito'su gibi: "demek ki ölmemişim, çünkü bütün hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi."

Leibniz denen adam ise biliyordu ki ister Tanrı'nın yokluğuna, ister varlığına sığının aynı duruma düşersiniz: varsa şu, yoksa bu. Her iki durum da mubahtır. Biliyoruz şeyler var. Sezar Rubikon ırmağını geçti ve Galya'yi işgal etti. Bu olay hep var ve olacak – yani her tarih kitabında varsayılacak. Ama onun Rubikon ırmağını geçmemesi de mümkündü – ve bu durumda olmamış, harcanmış koskoca bir dünyalar sonsuzluğu var demektir. Bütün bunlar tek bir bireyde ancak bir Dostoyevski romanında birleştirilebilir. Sezar'ın Rubikon'u geçtiği rahatça kabul edilebilir – mümkündü, çünkü oldu bitti. Ama daha derin bir soru doğmuyor mu bundan: Tanrı mümkün müdür? Ve bu soruya aynı tipten bir cevap verebilir miyiz?

Dostoyevski bence "Tanrı olmasaydı" sorusunu "her şey mubah olurdu" cevabını vermeden soramazdı. Başka bir deyişle cevap sorudan önce geliyor – ve biz o zaman buna soru değil, problem, sorun filan diyoruz. "Sorun şudur:" Her şeyin mubah olduğu bu dünya nedir? Hangi şartlarda tesis edilmiştir? Ve biliriz ki mubah basitçe "yasaklanmamış olan şey" değildir. Yasağın henüz dokunmadığı şeydir. Ya da daha derinden, "yasaklamanın" da "yasaklanması" gereken bir hayat yoludur. Başka bir deyişle her şeyin mubah olduğu bir dünya, Tanrı'yı öldürmüş olmak zorundadır. Öldürmezse bazı şeylerin mubah olduğunu bize sürekli olarak hatırlatmak, vaaz etmek zorunda olan bir Tanrı'ya ihtiyaç duyuyoruz demektir. Tanrı dildeki emir kipinin ötesinde bir varlığa sahip olma ihtiyacında değil. Ve emir vermek için var olmak ihtiyacını bile duymuyor. O "transandantal" bir imaj ve görünmesi bile gerekmiyor. Yani Kant'ın dediği gibi onu ancak içinizden buyruk veren şey olarak tanıyorsunuz.

Ama bütün bunları birtakım toplumsal tiplere tartıştırmak işte tam da Dostoyevski'nin dehasıydı. Onun karşısında Spinoza'ya kendi nedenlerimle hak veririm – ama çok da karşıt olduklarını düşünmüyorum bazılarının aksine. "Apoletlerim neye yarar o halde" diye soran bir adam orada mümkün kılınmıştır. Spinoza da hep bu tür şeyleri somut olarak sorup duruyordu: neden veya nasıl Tanrı kadar büyük bir kavram ile apolet kadar saçma sapan bir şey arasında bu kadar sıkı fıkı bir bağ oluyor?

31. Dostoyevski'den Sokurov'a: Fyodor Dostoyevski'nin *Bratya Karamazovyi* (Karamazovgiller) adlı romanında Dmitryi'ye söyletilen bir cümlede hazır bulunur: neden acaba bütün Ruslar filozofturlar ve bu içlerine işlemiştir? Çok tuhaf bir durum, çünkü benim bildiğim Vladimir Solovyov dışında Rusya herhangi bir sistematik filozof yetiştirmemiştir – çünkü bence buna zaten ihtiyacı yoktur ve yazarları eleştirmenleri düşünme gücünün belli bir miktarını ayakta tutmaya yetip artmışlardır bile.

Ruslar yalnızca Dostoyevski'nin söylediği gibi filozof olmakla kalmadılar, aynı zamanda felsefi bir projeyi hayata geçirmeye kalkışan tek tarihsel uygarlığı oluşturdular. Projenin kendisinin önemi (Marksizm veya başka bir şey) apayrı bir konudur – mesele daha çok felsefeyi bu kadar ciddiye almaktır ve bu Rus Devrimi'ne kadar varabilmiş bir süreçte gerçekleşmiş bulunuyor.

Ama Sovyetler deneyimi totaliter değil (Hannah Arendt'in ve takipçilerinin sandığının aksine) bambaşka türden bir totallik ve saflık taşır. Marksizm okunur ve devrim "uygulanır" – ve bu Anglo-Sakson dünyadakinden çok farklı bir "pragmatizm" türüdür. Tarih bir "bakalım görelim" sürecine hemencecik dönüşebilir. Anglo-Sakson pragmatizmi ise bir nevi ikiyüzlülüğü hep korumuş olan burjuva ideolojisine denk düşer. O bir felsefedir ve her "doğrunun" faydaya ve iş görmeye dayanması gerektiğini kabul ederken de öyle kalır: yani bir felsefe. Kimse önerilmiş bir felsefeyi uygulamaya geçirmeye kalkışmayacaktır, çünkü İngiliz-Amerikan pragmatizminin doğası zaten yapılıp edilmekte olan işlerin bir dökümüyle, giderek meşrulaştırılmasıyla sınırlanmış bir haldedir. Yalnız Rus pragmatizmi böyle bir şeyi göze almıştır – bir felsefe mi var, tamam uygulayalım bakalım...

Karikatürize ettiğimi düşünebilirsiniz – asla öyle değil. Yalnızca Sovyetler Birliği'nde felsefe her türlü ekonomik, siyasi ve kültürel faaliyetin temeli ve yönlendirici ilkesi olarak kabul edilmiştir. Bu felsefenin oldukça özetlenmiş ve kötüye kullanılmış bir Marksizm-Leninizm olması bence burada tartışmakta olduğum konu açısından o kadar önemli değil. Daha doğrusu, 19. yüzyıldan beri Rusya'da yeşeren felsefi kültürün niteliğine uygun olan şeyleri Sovyetik deneyimden, baskılardan, perseküsyondan filan ayıklayıp bir kavram haline getirmeye çabaladığımızda orada işte bahsettiğim bu tuhaf pragmatizmin ta kendisini buluruz. Ve Dostoyevski'den Sokurov'a bu pragmatizm ilginç bir yaşam sürdürmüş, biricik bir deneyim oluşturmuş gibidir.

Rus aydını (ki "intelligentsia" terimine bir somutluk kazandırmıştır) Berdyayev'in gösterdiği gibi kendine mahsus bir in-

san türüdür – ve bu "kendine mahsusluk" bütün 19. yüzyıl Rus edebiyatının her köşesinde belirir. Mesela Solovyov anarşist-nihilist olarak başladığı felsefi hayatını mutlak ortodoks bir dindarlığın –yani argümanları en uca kadar götürülmüş bir dinselliğin– doruğunda tamamlayacaktır. Ruslar önlerinde felsefenin Batılı bir versiyonunu görmeye dayanamıyorlardı: hep bir *hic et nunc*'un, burada ve şimdinin iğvasma kapılıyorlardı. Belki de bu yüzden "tamam artık Sovyetler faslını kapatıp şu kapitalizmi de deneyelim bakalım" tipinden bir davranışa girmelerinin nedeni de budur. Lenin'in yazıları ve eylemleri tam manasıyla bir "deneysel devrim teorisi" oluşturur. Bu yüzden onu yüzyıl sonra hâlâ alıntılayıp duran bir "sol literatüre" ve "pratiğe" çok fazla burun kıvıramıyoruz.

Neçayev'den Şestov'a Rus felsefesi (ki teknik bakımdan Batı'dakinden çok geridedir) büyük Rus edebiyatının yanında biricik bir çizgi oluşturur; ince, kırılgan, ama bir bakıma çok güçlü, Mesianik bir çizgi. Descartesçı mısınız, o halde hemen gidip uygulayalım... Descartes'ın neyini uygulayacaksınız? Hemen ruhsal dünyayı cismani dünyadan koparalım, bakalım ne oluyor. Batı'da yüzyıllardır okunan Descartes felsefesi asla böyle bir girişimi Fransa'da ya da başka bir yerde uygulamaya koymaya kalkmış değildir. Batı metafiziği söyler, uygulanır, ama uygulanmaya "adanmış" değildir. Yalnızca (Nietzsche'nin deyimiyle) bazı "kuyrukluyıldızlar", Spinoza ve Nietzsche felsefelerini hayatlarının bir ölçüsü ve ritmi haline getirmeyi başardılar – ki bunlar Deleuze'ün deyişiyle "kamusal" değil "özel" filozoflardı.

Bu aynı zamanda Dostoyevski'nin "her şey mubah" formülünün zorunlu bir uzantısıdır. Rus anarşizmi, "her şey mubah ise o halde yapalım" diyen bir tavırdır. Oysa hâlâ bir Alman olan Nietzsche şu entelektüel-ahlaki anekdotu hâlâ sürdürüyordu: Tanrı Öldü, Onu Siz öldürdünüz; nasıl arınacaksınız bu kandan bakalım.

Tarkovski veya Eisenstein seyredenler hemen hissedebilirler ki yukarıda bahsettiğim "somutlaştırıcı ruh" bir Poltergeist gibi her an iş başındadır ve izin verildikçe yolunu bulur... Bu izin kurumsallaştığı andan itibaren –diyelim ki Stalin döneminde–

Sovyet projesi çöküşüne zaten girmişti. Benim bildiğim 1960'lı yıllarda o güzelim Leningrad'ın bile gri üstüne gri bir hayatı şenlendirmeyi başaramadığıdır. Ve bu şenlendirmeyi ancak (a) büyük Rus edebiyatı; (b) büyük Rus sineması başarabilmişti, ta ki yok edilene kadar. Bütün bunların Batı'da alıştığımız "komünizm" projesiyle bir alakası yok. Olsa bile bambaşka bir tarzda ve bambaşka bir yoldan. Eisenstein'm tutkusal profili ancak komünist adanmışlığını hissedebildiğiniz ölçüde sizin için "şahane" bir eser haline gelebilir. Yoksa filmlerini anlamamışsınızdır. Dziga Vertov basitçe "makineler mi?" diye sormuştu – evet tamam, makineler, Taylorizm ve Stahanovizm: ama benim elimdeki kamera da bir makine – o halde ben de bir işçiyim, bir görüntü işçisi, bir iletişim işçisi. O halde "sinemanın özü" diye anlatılan şeyi hemen "uygulayalım".

Entegre kapitalizm bir uygulama değil ve Marx'ın bir asır önceki sözünü doğrulamaktan başka bir şey yapmıyor: "kapitalizm pratikte gerçekleşmiş idealizmdir". Pratikte gerçekleşmek. Rusların ruh haline başvurduğunuzda (ki Marx pek çok sayıda Rus devrimciyle tanışıktı, düşmanlıklar ve dostluklar kuruyordu onlarla) bu "pratikte gerçekleşmek" meselesinin oldukça karmaşık ve eş oranda hayati bir mesele olduğu anlaşılır. Kapitalizm bir idealizm ise demek ki bizimki değildir dersiniz hemen. Ama idealden önce gelen "pratik" pek dayanılabilecek bir durum değildir. İşte böyle bir şeye sadece ve sadece Rus filozofların, Solovyov'un, Lenin'in, Neçayev'in, Berdyayev'in, Kojève'in katlanabildiklerini düşünüyorum...

Üstelik Kojève gibi bir Rus, Almanya gibi soğuk nevale bir ülkede Husserl'den ders aldıktan sonra Hegel'in en iyi yorumcularından biri haline geldiği (diğeri de Rustu, yani Aleksandr Koyre) Fransa'da, İkinci Dünya Savaşı ardından ve henüz Avrupa Birliği pek samimi bir şekilde telaffuz edilmezken bir Akdeniz Birliği önerebilmişti. Dünya entegrasyonu onun ütopyasıyla kurulsaydı elbette Wilson, Truman ve Marshall doktrinlerini takip ederek bugünkü hale gelemezdi. Belki daha az, belki daha çok acı çekiyor olurduk ama muhakkak ki bambaşka bir şey olurdu.

Bu Rus düşünürlerini, bütün Spinozacılığıma, onların bütün irrasyonelliğine rağmen kendime çok yakın buluyorum.

32. Rus Arıza Felsefesi ve Sinema: Rus düşüncesinin bir özelliği de "bozuk işleyiş"in mantığına tam tamına ermiş olmasıdır. Godard üstüne bir makalesinde Lev Manoviç (şu anda en az Negri kadar kaale alınması gerektiğini kabul ettiğim bir düşünür haline gelmiş bulunuyor) ile Vladimir Şulgin adlı Rus bir sosyolog bize çok tuhaf bir lezzeti tattırabiliyorlar: hissediyoruz ki, özellikle en rasyonel yordamlarla oluşturulmuş modern Batı teknolojisi (dijital imajlar, multimedya vesaire) ancak ve ancak Ruslar tarafından "işleyişleri bakımından" değil, "işlemeyişleri" ve "irrasyonellikleri" bakımından ele alınmışlar. Hissedebiliyoruz ki Rus bilim adamlarının, sanatçılarının, düşünürlerinin ve politikacılarının kafasında önemli olan şey, bir aygıtın nasıl işlediğinden çok acaba o mutlaka yapması gereken arızayı ne zaman yapacağı... Bir makineniz var ve sanmanız isteniyor ki tıkır tıkır çalışacak... Ama bir Rus hemen kıllanacaktır – ve bu *a priori* bir kıllanmadır... Mutlaka bir arıza vardır ve er geç ortaya çıkacaktır... Bu arızalara bir zamanlar Rus anarşistlerinin icat ettikleri "sabotajlar", devlet kalkınma planlarının zorunlu göçüşleri, yanlışlık komedyaları, ironik vaziyetler... Hemen hemen bu türden her şey dahildir. Batılı zihniyetin tıkır tıkır işleyeceğini sandığı her şeyin bir yerde işlemeyeceğini Rus düşünür, sanatçı, romancı, siyasetçi, sinemacı gayet iyi bilir. Duran bir makine olarak hayat... Karşısında o pek modernist konstrüktivizmin bile eli kolu bağlıdır ve tek çare güçlü bir ironiyi harekete geçirmek olabilir – işte Dostoyevski'den beri Rus sanatı ve edebiyatı...

Bugün gerçekten Rus sanatçıları hep bir arıza imajı kotarıyorlar – bir performans mı düzenlediniz, mutlaka bir kaza çıkacaktır... Ama kaza ve arıza hayata en az düzenli işleyen rasyonel bir düzenek kadar dahil olmak zorunda değil mi? O halde, bir Batılının hemen girişeceği –çoğu zaman da aslında beyhude olmayan– o "tedbir alma" çabasını bir kenara bırakın... Bırakın arıza hayata dahil olsun ve sizinle birlikte yaşasın... Arıza-

sız bir film ya da fotoğraf çekilebilir mi? Hayır, çünkü arızalar Lumière'in ilk filmlerinden beri sanki bu aygıtların özünü tanımlıyorlar... Sanat eseri bir kentin, bir hayatın, bir hikâyenin arızalarının hakkını tam manasıyla vermek zorundadır. Bugün Batılı sanatçılar hep bir "giderme" üslubuna sahipler... Doğulular ise (tıpkı Üçüncü Sinema manifestosunda Solanas'ların talep ettikleri gibi) galiba arızalara haklarını teslim etmeyi sürdürüyorlar...

Ve en yetkin ve rasyonel makinaların yapabilecekleri arızalar en heyecan verenler değil mi? Göreli basit bir makinenin, bir un değirmeninin nerede ve hangi süreçlerde arıza yapabileceği makinenin bizzat görünüşünden okunur... Oysa tahmin edilebilir ki daha karmaşık ve "rasyonel" cihazlar arızalarını hep bir sürpriz olarak tattırırlar – ve en karmaşık cihazın insan, insanın en karmaşık tipinin de kadın olduğunu unutmamak gerekiyor... Virüslerden ve kadınlardan korkuyoruz (kadınlar da en çok birbirlerinden korktukları, çekindikleri ölçüde), ve varoluşun karmaşıklık derecesi arttıkça görünemez hatta tespit edilemez arızaların dayattığı bu temel varsayımın gücü ve ölçeği de artıyor... Vertov kentin arızalarını çekip duruyordu; Riefenstahl ise kenti bütün arıza olasılıklarından temizleyip, arızasız bir düzenek kurarak çekmek istedi filmini... Vertov ile karşılaştırılmasının son derecede abes olacağı, sözde Nazi olmadığını ispatlamak için çektiği *Tiefland* (Ova) filminde gizliden gizliye sırıtan o Nazi estetiğinden belli değil mi?

Ve işler sakat...

33. Sovyet Sinema Tarihi Nedir? Bir "Tarihöncesi" Notu...: Hodinka nedir bilir misiniz? Moskova yakınlarında, üzerinde bugün bir askeri havaalanı (daha doğrusu "hava müzesi") bulunan ova... Sinemanın "resmi" olarak başladığı yıl, yani 1896 yılında Çar II. Nikolay yoksul kalabalıklara taç giyme töreninde bira, şarap, yiyecek ve hediyeler dağıtacağı bir merasim düzenler... Her şey hazırdır, Lumiere'in birkaç operatörünün elindeki sinematografi makinaları da... Ama birdenbire korkunç bir izdiham olur ve resmi kayıtlara göre 2.000'i aşkın kişi izdi-

hamda hayatını kaybeder. O zamandan beridir Hodinka kelimesi –ki kökeninde manidar bir şekilde "hodinka" adında küçük adımlarla tepinilen bir Rus dansı sözkonusudur – "kalabalıkta ezilerek" yani "üzerinde tepinilerek ölmek" manasına da gelmeye başlamıştır... (Hodinka, "hod" (adım) kelimesinden türüyor). Lev Tolstoy o dehşet verici günü şöyle anlatıyor: "Saçmalığı bakımından dehşet verici ve para israfı bakımından çılgınca bir taç giyme töreni düzenlendi... Binlerce insanın talihsiz ölümünün nedeni yetkililerin halka duydukları lakaytlık ve hor görüydü ve düzenleyen kişiler bu olaya, törenleri kesintiye uğratmaması gereken ufak bir bulut gölgesi gibi baktılar..." Ama Çar Nikolay için büyük bir sorun vardı: resimlerinin çekilmesini severdi ama hayatı boyunca asla sinemacılardan hazzetmedi. Bunun da nedeni Lumière'in "operatörlerinin" o mahşer gününü tespit ederek tarihin ilk "haber filmini" yapmış olmalarıydı... Böylece neden Çar Nikolay'ın sinema konusunda şu sözleri sarf etmiş olduğunu anlayabiliyoruz: "Yalnız anormal bir kişi bu aptal göz boyacılığı sanat diye kabul edebilir. Bu sinematograf tümüyle anlamsız bir şey ve bu çöplüğe layık şeye önem vermemek gerekir...". Tabii ki bundan Çar Nikolay'ın Rusya'da sinemanın gelişmemesi için en az Osmanlı müstebitleri kadar uğraştığı sonucunu hemen çıkarabiliyoruz... Çünkü o günlerde henüz sinemanın bir süre sonra Dziga Vertov'un protesto edeceği "kitleleri uyuşturucu" niteliği de, bir eğlence ve uyuşturma endüstrisi olarak kârlılığı henüz pek tahmin edilemiyordu...

Hodinka felaketinden iki yıl sonra doğan Sergey Mihayloviç Eisenstein belki Hodinka'yı değil, ama 1905 Devrimi sırasında Çar Nikolay'ın ekmek isteyen kalabalıkların üstüne ateş açtırarak Kızıl Meydan'da 2.000 kişiyi daha öldürmüş olduğunu hatırlayacaktır... Grev, Ekim, Potemkin – hepsi bir katliamlar toplamıdır... Kendisi ileride diyecektir ki, ancak "sosyalizmin barışçı kuruluşu" dönemine dair bir film yaparken (*Eski ve Yeni* filminden bahsediyor) sinemayı geliştirecek esas anlatım araçlarına kavuşabildim... Devrim filmlerinde hep güçlü göstergeler kullanılıyordu... Ayaklanmalar, katliam sahneleri, Potyom-

kin zırhlısının yükselen topları... Oysa *Eski ve Yeni* (diğer adı *Genel Çizgi*) seyirciyi coşkulandırma görevini olsa olsa bir "yayık" makinesinin köylüye tanıtımı sırasında genç bir komünist gönüllü kızın iç gerilimini vermeye dayandıracaktı...

Ve diyelim ki Vertov salt film yaparak filmin "dışsal" ideolojisini alt etmeye adamıştı ömrünü – yani sinemayı burjuvazinin bir tür "halkların afyonu" olarak kullanması karşısında radikal bir tutumdan yanaydı... Bunu tabii ki filmler yasaklayarak değil hiç de Çar Nikolay kadar aptal olmadığından sinemayı en temel "iletişimsel faaliyet" aygıtı olarak tasarlayan Lenin'in çağrısının bir uzantısı olarak yaptı...

34. Vatslav Nijinski ve "Herhangi Vücutlar": Metinlerinden de anlaşıldığı üzere Vatslav Nijinski "yazmak" istemiş. İstiyor ve daha da istiyor... Tanrı istemiş bunu ondan ve o illa ki yapacak: ne yazdığını kontrol etmeye çabalayan karısını kandırarak, giderek kendisiyle bile alay ederek... Onun dans etmeyi iyi bildiğini (bu arada hem eşcinsel hem de –giderek– şizofren olduğunu) artık biliyoruz. Peki ama ancak bir dansçı yazmak ile dansetmek arasındaki özdeşliği farkedebilirdi değil mi? Ne yazık ki çoğu yazar bunu artık hiç algılamıyor. Bütün bu olay kalemin dansından başka bir şey değil...

Nijinski, eşcinsel ve şizo-modern dansı icat eden kişi... Ondan önce bale denen sanat onun ülkesi Rusya'ya, 19. yüzyıl başlarında klasik koreografinin mucidi Fransız Marius Petipa tarafından sokulmuş. Ve bu dans şuna dayanır: önce iyi bir besteci bulunur ve bir masal ya da yarı-dramatik bir romansın bestesi ısmarlanır. Besteci (mesela Çaykovski, mesela Adams, mesela Lalo, mesela Arenski... vesaire) önce "kadınsı", "erkeksi" denebilecek temaları ayırdedebilecek yetenekte ve muhafazakarlıkta olmalıdır. Petipa balesinde yalnız kadın olmalıdır – cinsel bir fantezi parçası, bir prima donna olarak... Çünkü inanılır ki dansetmek yalnızca kadına özgüdür – erkek savaşır, becerebilirse sevişir, resim yapar, ama çoğunlukla oturup düşünür vesaire... Bizi Bacchanale'lere gönderen çok eski bir önyargı. Hatta bugün artık biliyoruzdur ki Şamanlar aslında kadın-

dılar... Sonuçta Petipa balesi (Kuğular Gölü, Fındık Kıracağı, Coppelia vesaire) danseden kadına erkeğin destek olmaktan öteye geçemediği bir jestüel değerler manzumesidir.

Oysa kadınları iyi tanımak gerekmez mi bunun için? Sevgiliniz –ve bunu yalnız erkekler için ve onların açısından söylüyor değilim– olan kadın kalabalık bir ortamda dans ederken aslında sizinle dansetmez, ortamın toplamıyla, yani bütün salonla danseder – salondaki herkesle; kendisi de dahil olmak üzere olası vücutların herbiriyle... Folklor bu işi "erkek" renklerle yapmak için epeyce çaba sarfetmiş: Rus ve Kafkas danslarındaki "kahramanlık manzumeleri", birtakım "gösterişler" ve "ustalık dansları"... Bunların hiçbiri dans değildi oysa: olsa olsa bazı jestlerin yeniden kodlanması, bir tür oyundu...

Daha da ilginci, eğer kadınsa sevgiliniz başka biriyle gözünüzün önünde dans ediyorsa (bakınız Minelli filmleri) aslında muhakkak ki sizinle dansediyordur. Bu konuda bir kadını engellemek imkânsız ve buna zaten gerek de yok... Sorun daha çok erkeklerin (ya da "erkeksi" bir zihniyetin) epeydir akledip kadınların dansını "kodlamaya", bir tempoya, kadansa ve ritme uydurmaya çabalamış olmasından kaynaklanıyor. Petipa işte bu kodlama işini yapan kişiydi ve klasik dediğimiz balenin temellerini attı. Zavallı eşcinsel (ve sevebildiği tek kadının, parasal destekçisi Nadejda von Meck'in yüzünü hayat boyu bir kez olsun görememiş olan) Çaykovski bu kodlar dahilinde bir şeyler yaratmaya çabalamıştı... Ama hep aynı şeylerdi bunlar: sıralanmış, kurallı danslar, "pas de deux" (ikili romans manasına gelir), muhtelif Doğu, Rus, Türk, İtalyan dansları... Stilizasyon doruklara erişmişti ve dans artık bir "pozlar yığını" idi... Arabesk: yana iki adım, sonra geriye doğru çift vurgulu dönüş... Bugün artık hepimize komik gelen bir erkek –"balet"– ve kızcağızın bunları yaparken düşmemesini sağlıyor ve biz de bunu bir "aşk ilişkisi" diye yorumlamak zorundayız...

Nijinski işte bütün bu kalıbı yırtıp atmış olan kişi... Isadora Duncan üstünde çok büyük etkisi var – o muazzam kadın ki "her şeyin dansını" yapabiliyordu... İşte bu "herşeyin dansı" Nijinski'nin evrensel icadıdır. Belki eşcinselliğinden dolayı ama

kesinlikle erkek vücudunu dansa gerçek anlamıyla ve öngörülmüş kodların tümüyle dışında sokmayı başarmıştır. Nijinski, vücutların zaten dansetmekte olduklarını, onlara "dans" ettiremeyeceğinizi farketmişti... Biliyordu ki vücut hep arızalardır – soğuktan katılaşan, sıcaktan ütülenen, terleyen, ayılıp-bayılan vücut... Ama bunlar dansta yoktular... Bunları dansa nasıl sokacağız öyleyse? Cinsellikten arındırılarak dans elde edemezsiniz, çünkü cinsellik kendiliğinden bazı jestüel davranışları zaten içerir. Tam tersine, cinsel olmayan her türden jesti cinselliğe taşırsınız. Ve belki bu iyi bir çözümdür... Ama Nijinski'nin esas çözümü bambaşkaydı: önce dansın "herhangi mekânlarda" geçmeye layık olduğunu hissetti. Sonra "herhangi vücutlarla" yapılabileceğini farketti. Son olarak dansın "cinsler ötesi" olduğunu... – ve böylece kâğıt üstünde kalemin hareketi artık bir danstır gerçekten... Sonuçta Nijinski erkek vücudunu baleye sokan kişidir... "Ritmleriz biz..."

Ama erkek vücudunun baleye dahil olması, yani "modern dans" adı verilen şey, asla bununla sınırlı değil: Nijinski "cinsiyetsiz" bir bedeni değil, her cinsiyeti üstlenebilen bir bedeni işin içine sokmuştur... Yıllar önce seyrettiğim eski bir film kaydı bunu gösteriyor ve mesele bir Rudolph Valentino olayı gibi de değil. Bir ara Spinoza anlatırken duyguları, mesela aşkı "herhangi bir sevgi" gibi gösterdiğini anlattığımı farkedenler beni eleştirmişlerdi: "aşk" ile "genel olarak sevgi" farklı şeyler değil mi? Öyle olmalarını isterdim tabii, ama ne yazık ki "genel olarak sevgi" diye bir şey yoktur – her sevgi şuna ya da buna duyulan sevgidir... Dolayısıyla "genel olarak vücut" diye bir şey de yoktur – ta baştan "sekslenmiştir" vücutlarımız; peki dans ederken acaba ne yaparlar?

Hemen bir teori: diyelim ki dans her şeydir ve esas olarak Homo Ludens (oyuncu insan) olan bizler için dinlediğimiz müziğin bile kaynağıdır. Yani biz müzik eşliğinde dans ediyor değiliz ve müzik, –eski Şaman geleneklerinin, giderek Avustralya Aborjinlerine dair bulguların gösterdiği gibi–, dansa eşlik ediyor gerçekten, ama ondan önce gelmiyor asla. Başka bir deyişle belki de müziğin kökeninde Şamanın dansı yatıyor – vücudunun ve vü-

cuduna taktığı birtakım gürültü, hışırtı çıkarıcı nesnenin dans ederken çıkardığı sesler... Ve biliyoruz ki o vazgeçilmez "davul" bir çağrı aygıtından başka bir şey değil ormanda...

Ne kadar karmaşık olursa olsun "jestüel" her zaman "müzikal"den önce gelir. Müzik varolmak için çalınmayı bekler – ya da yazılmayı...– rüyada müzik bestelemek mümkün mü? Herhalde kendini resim yapıyor görmekten daha az. Çünkü resim ya da imaj her şeyiyle verilidir ve bir sürece boyun eğmek zorunda değildir. Rüyada en kolay yaptığımız şey danstır – çoğu zaman hareketler yavaş, ağır ve tempolu. Ancak müzik besteleyemeyiz bu hareketler için.

Dans açısından müziğe salt bir "eşlik" görevi verilmesi modern bir olgudur. İlkel dönemlere ve toplumlara gidildikçe müzik üslubuyla dans üslupları arasındaki ayrım, dolayısıyla müziğe biçilen eşlik görevi de yitip gitmeye yüz tutar. Mimesis kuramı belki tarihte ilerlemiş, modern formlar için anlamlıdır, ancak mesela *Estetik* kitabında Lukács'm sandığının aksine mesela Eskimolar arasında pek geçerli görünmez. Şaman ayinini kaydetmek isteyen bir etnomüzikolog bunu ancak bir "öykünme" olarak farkedebilir gerçekten – ancak çok ciddi bir epistemik hatayla birlikte: Şaman kuşa, otların salınışına vesaire öykünmüyordur artık, "otantik" halde "kuş olurken" Batılı kayda kendini ve Şamanistik jestlerini sunmaktadır – başka bir deyişle kaydedilen Şamanın kendi kendini taklididir. Başka türlü o tür toplumlarda dinsel bir ritüeli "yeniden-üretmenin" olanağı yoktur. Sonuçta "namaz kılma taklidi" dindar biri için ne mene bir şey olabilir ki?

Sorun bir kayıtbilim olarak etnomüzikolojiye ait gibi görünüyor, ama son tahlilde sanat tarihiyle, sosyal bilimlerle ve hatta felsefeyle ilgili, yaygınlaşmaya eğilimli bir sorun. Ve onların içinde de ciddi problemler yaratmaya aday: her şeyden önce, bir ritmik jimnastiğin ya da buz pateninin acaba neden dans formlarına öykündüğünü anlamak gerekir. Buz pateni, raketler veya kayak buzlu ülkelerin en eski ulaşım araçlarından – Finlandiya, Hollanda, Rusya... Peki bu meyanda dans acaba nasıl bir "spor" ve giderek bir "gösteri" olarak ortaya çıkabildi? İş-

te bu modern tarihe, çok çok son yüzyıla ait bir olgu. Sanırım ki bir "macho" dansı (dağlarda Arjantin kovboylarının bıçkınca, bıçaklarla yaptıkları ilkel jestüalite) olarak tango salonlara, ama oradan da gösteri mekânlarına seyahati esnasında bir ara spor da oldu... Buz üstündeki bir "ustalık" gösterisi acaba neden "incelmiş" bir Latin Amerika dansının jestlerini devralarak onu mesela Bach'ın bir fügünün veya Mozart'ın bir uvertürünün eşliğinde icra edip durur? Dansla müzik arasındaki kopuş önemlidir. Bizi asli bir modern (veya diyelim ki postmodern) toplumsal olguya gönderir. Belki hem dinlemenin (Adorno'yu hatırlayın) hem de dansın çöküşüne tanık oluyoruz. Yıllar öncesinin muhteşem Lyudmila Pahomova'sının doping yüklemeleri nedeniyle kalp krizinden sporu (dansı?) bıraktığı yıllarda ölüp gittiğini unutmamak gerekir. Dans hocasının yerini giderek dans antrenörü aldıkça spor da bir endüstri haline dönüşecektir.

Peki "buz üstünde dans"ın ne mene bir alakası var estetikle? Aslında unutmayalım, her şey bir "acemilik" ile bağıntılıdır – doğal bir acemilik: tıpkı sudaki yengeç ile karada yampiri yürüyen yengeç arasındaki fark gibi... Buz üstündeki jestleri karada yapamazsınız. Ama karadaki "doğal" zarafet de buz üstünde artık mümkün değildir. Estetik etki –yani "hoşlanma", dolayısıyla "seyir"– Deleuze'ün şahane formülüyle "başka bir dünyanın zarafeti" ile ilgilidir: "dostluk" ya da "aşk" adını verdiğimiz duyguların ilk anlarını oluşturan "hoşlanma"... Bu hep hafiften bir bozukluğu, bir sürçmeyi, bir "yabancılığı" varsayar – işte bu yüzden Deleuze dostluğun ne bir bağlılık ve sadakat, ne de yüksek, tanrısal bir veri olduğunu, basit bir "algılama" faaliyetine dayandığını söylüyordu.

Peki dansta nedir başka bir dünyanın zarafeti? Basitçe "kendi jestler dünyasında" sahip olunan bir zarafetin, o rahat akışkanlığın başka bir dünyada sekteye uğraması, engellenmesi... Güzel prensesin, balonun yabancı dünyasında süklüm püklüm oturan bir gence yönelmesi kaçınılmazdır (ve bunun tersi de doğrudur, yani bir "romans" karşısında değiliz). Acemilik jestleri her zaman çekici, giderek çarpıcıdır. Kendi dünyalarında

rahat yaşamakta olan insanlar aslında çoğu zaman itici gelirler. Belki de insan, insiyaki olarak, bir engelle karşılaşan benzerinin önünden bu engeli kaldırma güdüsüne de sahip...

Ve bütün bunları birer veri olarak kabul ettiğimizde, işte Vatslav Nijinsky: eşcinsel, şizofren ve üstelik bir de "yazı yazmaya" çabalıyor... Soğuktan elleri katılaşmış ve yoksul; karısı ne yazdığını seçmeye çalışıyor (hafif bir paranoid durum da var galiba)... Ben diyorum ki Nijinski yazı ile dansı ayırdetmiyor – birini çok iyi yapabildiği, diğerini anlaşılan beceremediği halde... Giderek şunu da söyleyebiliriz: ancak bir dansçı yazıyla dansedebilir (bunu Nietzsche için de söyleyen var, biliyorsunuz).

Nijinski metninde bizzat metnin kendisinin bir "yazı" değil, bir "yazma isteği"nin terennümünden ibaret olduğunu fark etmişsinizdir. Yanlış anlamayalım, yazının "içeriği" kaybolmuş değil, aksine bizzat yazının kendisi kendi amacı, süreci ve içeriği haline gelmiş durumda... Ve işte Nijinski'nin, sonra da "vahşetler tiyatrosunda" Antonin Artaud'nun farkettikleri şey: vücudun jestleri artık hep mekânın "kazalarına" (herhangi mekânlar adını verdiğimiz şey) maruzdur, dansı ve öykünmesi de bu yoldadır. İşte bu yüzden "unisex" Rock'ın "özgürleştirdiğini" varsaydık hep.

35. Dovjenko ve Sinemanın Gücü Üzerine: Aleksandr Dovjenko'nun 1929'da yaptığı ve ne yazık ki elimizde bulunmayan bir filminden bir imaj hatırlamak zorunda kaldım... Filmin adı *Arsenal* yani Cephanelik... Eisenstein'ın *Ekim*'inin aksine devrim gösterilmiyor... Uzak mekânlarda hissettiriliyor...

Bahsettiğim sahnede bir Alman askeri, tehlikenin geçtiğini düşünerek gaz maskesini çıkarıyor ve cepheden geriye doğru gerilemekte olan arkadaşlarının daha önce atmış oldukları anlaşılan "gülme gazına" maruz kalıyor... Kuleşov efekti adı verilen şeyin bu sahnede mutlak bir kullanımını, ama asla bir "sinematografik yanılsama" olarak değil, muazzam poetik kudret taşıyan bir imaj olarak karşımızda görebiliyoruz: Alman asker tabii ki gülmesini durduramıyor... Bu kayıtsız ve "gerçek"

olmayan kahkahalar giderek birtakım görüntülere bağlanmaya başlıyorlar – önce tam gömülememiş bir cesedin topraktan dışarı çıkan eli... Asker ona gülüyor... Sonra kendisini bırakarak uzaklaşmakta olan arkadaşlarının arkasından gülüyor... En sonunda içinde bulunduğu çukurda yatan bir cesedin yüzü... Ve ona da gülüyor...

Tabii ki bu pek anlatılabilir bir sahne değil... Ama ne demek istediğimi anlatabilmiş olduğumu umuyorum... Sinema belki yanılsamalar, montaj efektleri, aldatmacalar üretip durur... Ama bütün bunlar belli bir poetik kompozisyon içinde savaşın, dünyanın ve kozmosun hakikatinin bir ifşası haline getirilebiliyor...

36. Dovjenko'nun *Cephanelik*'i: Dovjenko'nun *Cephanelik* filminden birbiriyle bağlantılı iki imaj... Ukrayna milliyetçisi Meclis'te –savaşa çağıran– konuşma yapan bir politikacıya ayağa kalkan bir işçi tarafından sorulan soru – gerçekten safça bir edayla ve samimiyetle soruluyor: "Peki yani o zaman burjuvaları ve subayları gördüğümüz yerde öldürecek miyiz?"... Ve filmde jestin metaforu aşan önemini hissedebildiğimiz bir görüntü – kahkahalar, bağırış çağrışlar kalabalıktan yükseldiğinde (film sessiz unutmayın) konuşmacı kürsüsünden bir orkestra şefinin hareketlerine tam tamına benzeyen jestler yapıyor: sanki kemanları susturur gibi...

Ve buna uzaktan bağlanan başka bir görüntü... Askeri hastanede yaralı bir askerin başucunda oturmuş genç bir hemşire askerin zorlukla dikte ettirdiği mektubunu kaleme alıyor... Ama asker mektubun nereye gönderileceğini söyleyemeden oracıkta ölüveriyor... Kız ayağa kalkıyor ve mektubu yeniden okuyor – arayazı nesnel ya da Pasolini'nin "indirect free speech" (dolaylı serbest söylem) dediği türden: "selamlarım gönderiyor ve burjuvalarla subayların her görüldükleri yerde öldürülmelerinin gerekip gerekmediğini soruyor"... Hemşire okuyor ve konuşuyor: "Evet gerekiyor"... Bir öznellikler toplamı ya da buluşması...

Montaj-düşünce: Şok imaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann

37. "Montaj-Düşünce":[1] Bu "art-mıknatıslanımlar" [*remanences*] nosyonunun Foucault'daki "olaylaştırma"ya [*l'evenementiel*] karşılık geldiğini düşünüyorum – özellikle *Theatrum Philosophicum*[2] adlı *makalesinde*, Deleuze'ün *Duyumun Mantığı*[3] ve *Fark ve Yineleme*'siyle[4] ilişkide tartıştığı "olay"...

Kendi adıma, bu kavramı Foucault'nun anladığından pek de bağımsız kullanmama eğilimindeyim, ancak halen üzerinde çalıştığım "belgesel film" meselesi ile doğrudan ilişkili olarak ("gerçekliğin" yalnızca "temsili" değil, "izi" olarak) "art-mıknatıslanım"m belli bir felsefi boyutu var: Spinoza'da apaçık... Bir imaj, başka bir bedeni etkileyen bir bedenin "izi"dir... Ya da, bunsuz Tarih bile (Hegelci anlamda) mümkün olamazdı... "Art-mıknatıslanımlar" cismani midir, yoksa (bir stoacının diyebileceği gibi) "bedensiz" midir, bu beni ilgilendirmiyor, kavramsal alet kutumda yer alırlar, işte şimdi Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*'sını seyrederken –ve "okurken"– art-mıknatıslanım(lar)... her zaman çoğul kullanılmalıdırlar, çün-

1 Ulus'un foucault.info grubuna yazdığı bir tartışma notu. Çeviren: Can Gündüz

2 Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum* (*Critique* 282, 1970, 885-908).

3 Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Editions de Minuit, 1969).

4 Gilles Deleuze, *Difference et Repetition* (Paris: PUF, 1968).

kü özellikle fizikte, bir spektrum, bir manyetik kuvvetler çoğulluğu olarak ölçülürler, yani basitçe "şeyler" olarak ele alınamazlar... Diğer bir deyişle, hâlihazırda imajdırlar ve Bergson meşhur *Madde ve Hafıza* kitabında imajı maddenin bizzat kendisi olarak tespit edecektir.

Ve Spinozacı felsefede –Deleuze tabii iyi biliyordu– Foucault ise *Les Mots et les Choses*'sinde bile (*The Order of Things* gibi bir başlığı İngilizcesi benim gibi kötü olduğu için kabul etmiş olsa gerek)[5] buna hiç atıfta bulunmaz – evet, Spinoza'nın felsefesinde bir "imaj" ancak diğer bir imaj tarafından "yok edilebilir" ya da "bastırılabilir"... Ancak her zaman farklı bir "duygulanım" [*affect*] ile "ilintilenirler" (bağlantı kurarlar). Kederlendiren bir imaj, elemli bir fikirle değil de, neşe uyandıran bir fikirle ilintili olabilir... Öyle veya böyle, imaj olarak art-mıknatıslanım, bir geçiş aşaması olarak hariç, hiçbir zaman nötr değildir.

Hem, ne de olsa, kültürlerimizde "kalıntılarla" ne yaparız ki? – yadigârlar, kültler, arkeolojik harabeler, geçişimizden imajlar ve ölülerimiz... Foucault'nun "mezarlıklara" çektiği heterotopik muamele esaslıdır... "kutsal"m, "ölülerin" ve René Girard'da "şiddetin" antropolojik kavranışının derinliklerine inmemize şimdilik gerek yok...

Godard'm *Histoire(s) du cinéma*'sı –*Hi(s)tories of Cinema*–[6] kanımca yeni bir imaj-ses tipi icat etmeyi başardığı gibi, artmıknatıslanım fenomenine dair en iyi "açımlanmayı" da (İngilizcede izahat anlamındaki "explanation" değil, Latincedeki "explicatio") sağlıyor gibidir. Diğer yandan, sinemada tüm bir

---

5 Bahsedilen eser: Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, (*Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge yay., 1994). Ulus Baker, burada Foucault'nun eserinin İngilizce basımındaki başlığın Fransızcadan kötü bir tercihle tercüme edilmiş olduğuna dikkat çekiyor – ç.n.

6 Godard, filmin içerisinde Fransızca *Histoires* sözcüğünde, kelimenin ortasında ve sonunda bulunan s harfini parantez içine alarak yaptığı grafik montajlar ile sözcüğe Fransızca-İngilizce arasında gidip gelen farklı ifadeler kazandırmaktadır... Özellikle, sözcüğün *Hi(s)tories* olarak yazılışında, düz anlamı "Sinema Tarihi/Hikayeleri" olan eserin başlığı "[Onun] Sinema Tarihi/Hikayeleri" anlamı kazanmaktadır. Ulus, bu durumun yarattığı ilginçliğe dikkat çekiyor. Bu bakımdan, "Godard'ın *Hi(s)toire du Cinema*'sı" dediğimiz zaman, "Godard'm, *Godard'ın Sinema Hikâyeleri*" gibi birşey demiş oluyoruz aynı zamanda – ç.n.

yüzyılımız "filme çekilmiş" haldedir; şimdilerdeyse, sinemanın apaçık hem antitezi hem de "çocuğu" olan televizyondadır. Üstelik sinema "şeyleri kendi isimleriyle çağırmayı" başarabiliyordu; kaldı ki, bu, "dil"de becerilmesi, iyi şiir haricinde, çok zor birşeydir. Godard'ın yaklaşımında esasen Foucaultcu (ama "arkeoloji"sinden ziyade "olaylaştırma"sına özgü) bir şeyler var: o da, ilk kuramcılar gibi montajın sinemanın özü (Griffith, Eisenstein ve Vertov) olduğunu varsayar... Sinema, montajın büyük sinemacılarının çabalarına rağmen, başarısız olmuştur... Montaj sinematografiden öte bir şeydir – hayatımızdaki her şey montajdır: çalışma montajdır (Taylorizmden beri ya da bugünlerde farklı bir tarzda "post-Fordist" denilen emek süreçlerinin yeniden düzenlenişinde olduğu gibi); sanat montaj olmaya meyleder (kolaj ve yerleştirme, hatta "performanslar"), metropol bir montajdır, endüstriler, yazılımlar ve donanımlar, tümü montaj(lar) olarak iş görürler... Bugünlerde ülkeler bile Avrupa'yı kurmak için "montelenmekteler"... Bu bakımdan, "özü" montaj olan sinematografi, bunu tüm diğer alanlara aktarabilecek şekilde geliştirmeyi başaramamıştır... Godard'a göre, bir doktor belli başlı bazı "semptomlara" (mevcut imajlar) bakıp "sinüzit" dediği zaman, bu da hâlihazırda montajdır...

Dolayısıyla, bugün, koşullarımıza ve deneyimlerimize uygun bir "montaj-düşüncesi" ve bir "düşünce-montajı" bulunmalı... Foucault'nun, muhteşem metinlerinden birinde Magritte'in meşhur "bu bir pipo değildir" resmini yeniden gündeme taşıyarak yaptığı bir "montaj"dan daha az ya da daha fazla birşey değildir... İmaj ile metin (gösteren ile gösterilen) arasındaki gerilimle kurulan paradoks başka bir yerde "montelenmiş" birşeydir, diyelim bir eğitim ortamında öğretmenin öğrencilere öğretmesi gereken "bu bir pipodur... Babanın piposu var... Bu bir cekettir... Bu bir... vb."... Dolayısıyla Foucault için, modernliğimize özgü bir tür "ikiyüzlülük" ortaya çıkar: bir yargıç, bir hapisanenin karşısına geçip "bu bir hapisane değil... Cezalandırmıyoruz... Bu yalnızca bir terapi... Mahkûmu toplumsal hayata geri kazandırıyoruz..." diyebiliyorken, "töropatik kurumlar" olarak "hastaneler" niçin varlar öyleyse? Yine, doktorlar

için hastaneler ve diğer çalışanlar için hapisaneler ya da işyerleri var... Fabrikalar hapisanelere, kışlalara ve hatta "kentlere" benzeyebiliyor... Dolayısıyla, metropolitan hayatımızı bir "özgürlük sahası" [*domain of freedom*] olarak tanımlamak pek kolay değil... Tam da "saha" [*domain*] olmasından ötürü...

Art-mıknatıslanımlar, öyleyse, gerçek tükenişleri zor olan, o derece güçlü imajlardır... Yeni duygulanımlara bağlanacak yeni imajlar yaratmak zorundayız.

38. "Diyalektik-Organik Montaj": Sorumuz; Eisenstein'ın Griffith tipi kurguyu devralıp kendi "diyalektik-organik montaj" adını verdiği (Griffith'inki ona göre sadece "organik"tir) yöntemlerini geliştirirken neden Griffith'in filmlerini yaparken asla başvurmaya kalkışmadığı bir alana, felsefeye, yöntembilime, fizyolojiden sosyolojiye kadar geniş bir bilimler yelpazesine, nihayetinde oldukça derin ve karmaşık kuramsal çözümlemelere başvurmak zorunda kaldığıdır. İki neden sayılabilir – Eisenstein sinemayı sadece ilk görüşte sevmekle kalmadı, oraya bütün gücüyle, teorik-felsefi cephaneliğiyle birlikte girmek, hâkim olmak istedi... Ünlü "montaj" kuramlarını ilk denediği alanın tiyatro olması (üstelik Meyerhold öncesi) galiba bunu kanıtlar... İkincisi... Belki de o sıralar sanat devrimin ülkesinde çok rahat bırakılmayacak, üstünde olduğu kadar içinde, dışında olduğu kadar dolaysız icra ediliş biçimlerinde sürekli sorgulanması, hesap verilmesi gereken bir şey haline gelmişti... Belki de sinemayı sanat yapacak olan şey nedir gibisinden rahat Avrupa sorgulamalarının (Faure, Balâzs, Arnheim) yerini Sovyetler dünyasında, yaptığının hesabını ve açıklamasını verme zorunluluğu almıştı... Eisenstein'ın defalarca kılık değiştirmek zorunda kalışı, Jdanov-Stalin politikalarının karşısında en az Prokofiev kadar eğilip bükülmesi ve kahrolup durması bu yaşantının gerçekten bir parçasıdır.

39. Eisenstein'ın Montaj-Düşüncesi: Eisenstein'ın "montaj" üstüne yazılarını okurken bir izlenime kapıldım: Zola edebiyatını Tolstoy'u ya da resim alanında El Greco'yu tartışırken sanki sinemanın esas itibariyle "montaj" olduğunu söylemek-

le kalmıyordu – daha çok aksini söylüyor gibiydi... Yani "montaj sinemadır"... Buna göre ve Eisenstein'ın de çok iyi bildiği gibi sinemanın dışında, başka sanatlarda "montaj" yoktur; ne resimde, ne müzikte, ne edebiyatta, ne de başka bir şeyde... Ancak bu aynı zamanda şu anlama geliyor: Eisenstein Zola'yı, El Greco'yu, Tolstoy'u ya da Leonardo'yu hiçbir zaman "ressam", "romancı" terimleriyle anmış değildi – onlar üzerine tartışırken onları yalnızca "montajcı" (montajist) diye anıyordu. Başka bir deyişle onlar ressam olarak değil, romancı olarak değil, sinema öncesi "montajcılar" olarak sinemayı "bekleyen" ama ifadelerini şu ya da bu alanda gerçekleştirmiş kişiler olarak vardılar... Biraz derinden bakıldığında Eisenstein'ın bu tutumunun ne kadar önemli olduğu hissedilebilir.

Montaj zaten ordaydı ve gerçekleşmek için sinemayı bekliyordu...

40. Eisenstein: Herhangi, Olağan ve Dikkate Değer...: Herhangi anlar'a karşı "ayrıcalıklı anlar": hareketin "içkin" çözümlemesi... Sinematografide en ayrıcalıklı an bile ötekiler arasında herhangi bir an olarak kalır... Eisenstein böylece eski diyalektiğe karşı modern diyalektiğin tarafındadır... Eski diyalektik, bir hareket içinde somutlaşan aşkın formlar arasındaydı... Modern diyalektik ise harekete içkin tek tek hareketlerin üretimine ve birbirlerine karşı sürülmesine dayanır... Bu tekillikler üretimi (niteliksel sıçrama) olağan, sıradan anların, unsurların birikimiyle olur (niceliksel süreç)... Tekil olan şey bile herhangi bir şeyden alınmıştır... Kendisi de basitçe olağan olmayan, olağanlıktan çıkarılan bir "herhangi şeydir"... Eisenstein buna "patetik" anlar adını veriyor: patetik organik olanı varsayar... Organik ise herhangi anların organize edilmiş toplamı, kümesidir...

Eisenstein'ın Griffith'e iki temel itirazı vardır: Griffith'de toplamın ayrımlaştırılmış parçaları kendiliklerinden verili gibi duruyorlar – bağımsız fenomenler gibi... Tıpkı pastırmada yağlı ve etli kısımlar gibi ayrı ayrı... Zenginler-yoksullar, iyiler-kötüler, Siyahlar-Beyazlar vesaire... Bu unsurların temsilcileri hep bireysel kalan düellolar içindeler... En kolektif motifler ve dür-

tüler bile kişiselleştiriliyorlar (bir aşk hikâyesi, melodram unsuru)... Herşey paralel çizgiler halinde akıp gidiyor... Bu çizgiler ancak sonsuzda birleşiyorlar, uzlaşıyorlar... Herbir çizginin herhangi bir anı ötekisinin herhangi bir anıyla buluşturuluyor, çakıştırılıyor...

Demek ki Griffith mesela zengin ile yoksulun birbirlerinden bağımsız fenomenler olarak verilmiş olmadıklarını anlayamıyor... Oysa her ikisi de "toplumsal sömürü" denen ortak bir nedenin sonucudurlar...

Unutulmaması gereken şey Eisenstein'ın Griffith'e yönelik bu eleştirilerinin sadece bir tarih yorumuna, bir ideolojiye (burjuva ideolojisine) yönelmekle kalmadığı... Eisenstein doğrudan doğruya paralel ve yakınsak montaj tekniğini de eleştiriyor... Griffith'in montaj anlayışı tümüyle ampirik... Bir gelişme ve büyüme yasasına sahip değil... Montajın oluşturacağı birlik birbirlerine dışsal parçaların biraraya getirilmesiyle oluşturulmuş...

Griffith organizmanın ve parçalarının diyalektik ilişkisinin farkında değil... Organik dev bir spiral olmalıdır... Bu ise bilimsel, matematiksel olarak kavranmalı... Bir gelişme, büyüme tarzı olarak... (Potiomkin, Genel Çizgi'deki yayık...)

Organik spiralin kaynağı – altın kesit... Kesme noktasının belirlenmesi... Toplamı eşitsiz iki büyük kısıma ayırıyor; mesela *Potiomkin*'de hareketin tersine döndüğü Odessa'da Yas anı... Ama spiralin her dönüşü de birbirine karşıt eşitsiz iki kısma ayrılıyor...

Karşıtlıklar ise çoğul: niceliksel – bir-çok, bir kişi-çok kişi, tek bir kurşun, bir salvo... Tek bir gemi, bir filo... Niteliksel: deniz-kara... Yeğinliğine (karanlıklar-ışık)... Dinamik (yükselen hareket-alçalan hareket, sağdan sola-soldan sağa...)

OA/OB = OB/OC = OC/OD = m

Çıkış noktasıyla son noktanın diyalektiği... Tıpkı biyolojik bir hücre gibi... Hareket-imaj basit bir montaj unsuru değil; birken bölünür ve çoğalır... Bir "karşıtlıklar montajı"...

Potiomkin'de Odessa merdivenleri... *Korkunç İvan*'da İvan'ın iki şüphe anı... Karısının tabutu başında kendini sorguladığı,

ilk halkanın sonu... Yani Boyarlarla savaşının ilk safhası... İkincisi Moskova dışına çekildiği an...

(Resmi Sovyetik eleştiri bu bölümü İvan'ın teyzesiyle kişisel mücadelesi olarak görmüştü... Oysa Eisenstein İvan'ın halkla birleşen bir kişilik olduğu tezine karşıydı... İvan halkı sürekli olarak bir araç olarak görmüştü – o çağın koşulları bunu emrederdi... Ama bu koşullar dahilinde İvan derebeyleriyle mücadelesini yükseltti... Griffithvari kişisel düellonun ötesine geçti...) Demek ki "kahramanın bir halka ihtiyacı var..."

Eisenstein bilimi, matematiği ve doğa bilimlerini çağırıyor... Ama sanat bundan hiçbirşey kaybediyor değil...

Patetik organikle karıştırılmamalı; bu karşıtların birbirlerine geçişi... Birinden ötekinin aniden çıkagelişi... Demek ki iki an arasında yalnızca bir karşıtlık yok, birinden ötekine ani bir sıçrayış da var... İkinci an böylece yepyeni bir güç kazanıyor, çünkü birincisi onda hâlâ korunuyor... (kederden öfkeye, kuşkudan kesinliğe, tabiyetten isyana...)

Patetik hem bir "sıkışma-gerilim" hem de bir "patlayış"... Eski ile Yeni... Organik... Krema makinesi sahnesi ise Patetik... Aşağılama ve umut... Ve zafer... Bu anlık bir sıçrayış... Tek bir damla bütün gidişatı değiştiriyor...

Patetik: "boyutların mutlak değişimi"... Griffith'de değişimler sadece göreli... Mutlak değil... Büyük planlar Eisenstein filmlerinde bu işe yarıyorlar... Gittikçe büyüyen büyük plan serileri... Bunlar Doğadan İnsana geçişler... Bir Bilinçlenme anı... Devrimci bilince varış...

Eğer Patetik bir gelişmeyse bunun nedeni onun aslında bir Bilinçlenme oluşudur... "Atraksiyonlar montajı"... Salt beyne hitapla anlamlandırılabilen montaj unsuru... Kızıl bayrağın belirişi (Potiomkin)... İvan'ın "kızıl şölen"i... görünebilirden okunabilire sıçrayışlar... *Ekim*'de ve *Potiomkin*'de heykeller...

Atraksiyonlar montajı: imajlar çağrışımı... Artı "atraksiyonlar hesabı"... Bir süt damlacığının kozmik boyuta geçişi...

Özetle Eisenstein her şeyi yeniden kavramlaştırıyor: yeni bir büyük plan; yeni bir ivmeli montak yeni bir dikey montaj; atraksiyonlar montajı; entelektüel-bilinç montajı vesaire...

Aralık: filmdeki değişken şimdilik... Belli bir noktada "niteliksel sıçrama" halinde işliyor... Zaman: Potiomkin'in 48 saati, Ekim'in 10 günü... Kozmik zamana doğru büyüyor, muazzamlaşıyor...

Eisenstein diyalektiğin üçüncü yasasına bağlanıyor: birin çoklaşması... İkileşmesi... Stalin rejiminin sevmediği de bu...

Ve sadece İnsani diyalektik var, doğa diyalektiği yok...

Büyük plan: yalnızca "afektif" değil, profesyonel – filmcinin filmin bütününe bir bakış tarzı... Ya da açısı...

Büyük-Plan ve Yüz: Griffith'de kadının düşünceli yüzü... Eisenstein'da papazın hoş yüzünün kötülüğe dönüşümü... Kulak çekimi... (Eski ve Yeni)

Büyük-Plan: "...ve taşlar bile haykırdı" – acının yükselen çizgisi ve yüz serileri...

İç monolog sinemada edebiyattakinden daha güçlü... Bir dilöncesi, daha ilkel bir ön-dil denebilir...

Kitlesel Sanat olarak Sinema: ilk an imajdan düşünceye gidiyor; imajların birbirleri üzerinde yaptıkları şok – bu düşünceyi de şoklamaktır... "korteksin bütününü etkileyen..." Sinematografik bir Cogito, bir "düşünüyorum" var... Bu bir "sineyumruk"... Automaton Spiritualis...

İç monolog başlangıçta kişilere ait... Sonraları Eisenstein onu filmin bütününe ait kılıyor...

Vertov da ise tersine maddenin kendisinin bir diyalektiği var: salt dokümanter ve aktüalite... Neden acaba? Şeylerin bizzat kendilerinin içinde –kendinde şeylerde– işleyen yeterli bir dinamizm, bir diyalektik var... Dolayısıyla Doğayı sahnelemeyi reddetmek gerekir... Şeylerin kendilerinin bir mizansene ihtiyacı yok...

En sevimli köylü kadın ya da çocuk aynı zamanda dinamik maddi sistemlerdir...

Vertov insanları ve varlıkları makineler olarak ele alıyor değil: makinelerin bir kalbi, bir dinamizmi, bir algılayışı ve aksiyon-reaksiyonu var... Onlarda hayranlık verici olan da bu... Patetikten kaçınmak gerekiyor... Doğa ise o kadar organik bir şey değil...

41. Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri: Bergson'un üç tezi var: birincisi – hareket katedilen mekânla karışmaz birbirine. Mekân katedildiğinde geçmiştir, hareketse şimdi. Demek ki hareket katetme edimidir. Mekân, hem de sonsuzca, bölünebilir, hareket ise bölünemez ya da her bölünmede doğası değişir. Katedilen mekânlar tek ve aynı türdeş uzaya aittirler – hareketler ise türdeş değildirler, birbirlerine indirgenemezler.

Hareketi mekândaki konumlarla ya da zamandaki anlarla yeniden kuramazsınız –"hareketsiz kesitler"le olmaz... Bu soyut bir ardışıklık fikrini dışarıdan eklemek demektir. İki an ya da konumu sonsuzca yaklaştırın, hareket yine iki kesit arasında olup bitecektir. Zamanın anlarını sonsuzca yaklaştırın. Hareket yine iki an arasındaki "somut sürede" vuku bulacaktır.

Formül: "gerçek hareket = somut süre" ve "Hareketsiz kesitler + soyut zaman" = sinematografik yanılsama (Bergson, *Yaratıcı Evrim*, 1907)

İmajlar = enstantane kesitler – tekbiçimli hareket, soyut ve görünmez-algılanmaz – çünkü cihazın içinde... Sinema = sahte hareket... Ama bu en eski yanılsama (Zenon paradoksları) – Bergson buna neden en modern adı veriyor?

Doğal algı da aynı şeyi yapar – hareketi hareketsiz anlardan yeniden kurabileceğimizi düşündürür: "*Olup bitmekte olan gerçekliğin neredeyse enstantane görünümlerini alırız ve onlar bu gerçekliği karakterize ettikleri ölçüde hepsini soyut, tekbiçimli, görünmez, bilinç cihazının fonunda kurulu bir oluşun boyunca kaydırıp geçirmek yeter bize... Algılama, düşünme, dil genel olarak hep böyle işlerler. Oluşu düşünmek ya da ifade etmek, hatta algılamak söz konusu olduğunda içimizde bir tür sinema makinası çalıştırmaktan başka bir şey yapmıyoruz*" (Bergson, *Yaratıcı Evrim*).

Sinema yanılsamayı yeniden-üretiyorsa onu düzeltmekte de değil midir? Fotogramlar – hareketsiz kesitler, saniyede 24 kare, başlangıçta 16... Ama bize verdiği fotogram değil, hareketin kendisine eklenmediği ortalama bir imaj... Hareket dolaysız veri olarak bu ortalama imajdadır (Bergson, *Madde ve Hafıza*).

Peki, ya doğal algıda? Orada yanılsama algılarken düzelir,

öznede algıyı mümkün kılan koşullar tarafından. Fenomenoloji doğal algı ile sinematografik algı arasında bir fark gözetmekte haklıdır: çünkü sinemada yanılsama imaj belirdiği anda düzeltilmektedir.

Sinema bize doğrudan doğruya bir hareket-imaj vermektedir.

Şeyler başladıklarında saklanırlar – şeyin özü asla başlangıçta görünmez... Ortalarda görünür... Bergson felsefesi: "Yeni"yi mümkün kılan nedir? Hayat başlangıçta Doğayı, maddeyi taklit eder... Sinema da başlangıçta doğal algıyı taklit eder.

İlk sinemanın özellikleri: sabit kamera-çekimi, hareketsiz ve mekânsal plan; çekim cihazıyla projeksiyon cihazının aynılığı – "seyircinin gözüne göre çekim". Sinemanın özü zaman içinde, montajla, hareketli kamerayla ve çekimin projeksiyondan kopmasıyla gerçekleşecektir.

İkinci tez: ayrıcalıklı anlar ve herhangi anlar... Tek bir yanılsama değil; iki farklı yanılsama – antik ve modern... Antik yanılsama: hareket düşünülebilir unsurlara gönderir – Biçimler ya da İdealar... Ebedi ve hareketsiz – maddenin akışıyla bu aşkın formların içi dolar, gerçekleşirler. Hareket bir "biçimler diyalektiği"dir. Hareket bir formdan başkasına "düzenli" geçiştir –pozlar ya da ayrıcalıklı anlar. "*Biçimler ya da idealar doruk noktalarını oluşturdukları bir periyodu karakterize ederler; bu periyodun bütün geri kalanı kendi başına ilgi çekici hiçbir tarafı olmayan bir geçişle, bir biçimden başka bir biçime geçişle doludur... Son terim ya da doruk noktası (telos, akme) anılır ve dil için olgunun bütününü ifade eder – bilim de bununla iktifa etmektedir*" (Bergson, *Yaratıcı Evrim*).

Modern yanılsama: ayrıcalıklı anlar değil – herhangi anlar... Hareket artık aşkın "pozlardan" oluşmaz, içkin maddi unsurlardan oluşur – kesitler... Hareketin duyulur analizi... Kepler, Galilei, Descartes, Newton ve Leibniz. "*Modern bilim özellikle zamanı bağımsız değişken olarak kabul etmesiyle tanımlanmalı*" (Bergson, *Yaratıcı Evrim*).

Sinema bu çizgidedir – taşıma araçları (tren, otomobil, uçak) ... Buna paralel olarak bir ifade araçları serisi (grafik, fotoğraf, sinema) – kamera bunlar arasında mübadele kurar.

Sinemanın tarihöncesi: Çin gölge oyunları ya da projeksiyonlar değil. Belirleyiciler: fotoğraf, daha doğrusu poz fotoğrafı değil enstantane fotoğraf; enstantanelerin eşit-aralığı; "filme" aktarım (Edison ile Dickson); imaj-geçirme/akıtma cihazı (Lumiere)...

Sinema eşit-aralıklı anlar halinde – hareketi herhangi-anın işlevi olarak sunar... Buna göre "morf" sinema değildir – animasyon ise kartezyen doğadaysa (öklidyen geometride değilse) sinemaya aittir.

Oysa sinemada ayrıcalıklı-anların hâlâ bir rolü var. Eisenstein: bazı kritik anlar... Buna patetik anlar adını veriyor. Çıkış noktaları, çığlıklar, sahnelerin doruk noktaları, birbirleriyle çatışmaları. Ama bu da sinemaya aittir: dörtnala at – Marey'in grafik kayıtları, Muybridge'in eşit-aralıklı enstantaneleri... Anlar iyi seçilirse dikkate değer anlar belirir – atın tek ayağı yerde, sonra üç, sonra iki vesaire... Oysa at poz vermez koşarken... Ama bunlar yalnızca ayrıcalıklı anlardır...

Eisenstein'ın ya da başkalarının ayrıcalıklı anları hâlâ herhangi anlardır. Herhangi an düzenli ya da tekil, olağan ya da dikkate değer olabilir. Eisenstein da ayrıcalıklı anları pozlar halinde değil, hareketin içkin bir analizinden türetmektedir. Modern diyalektikle eski diyalektik arasındaki fark da budur.

Tekillikler (niteliksel sıçrama) ve olağanların birikimi (niceliksel süreç) – Eisenstein: patetik organik olanı varsayar...

Sinemanın bilimsel ilgisi sınırlı – bilimsel devrim analizcidir; sinema yalnızca onaylar...

42. Deleuze ve "Ayrıcalıklı Anlar": Deleuze sinema üstüne kitabının birinci bölümünde sanatta, özellikle figürleri içeren resimde hâkim boyutlardan birini oluşturan "pozlar" ile sinematografide, özellikle Eisenstein'ın arayışlarında hâkim olan "ayrıcalıklı anlar" arasında bir ayrım gözetir. Gerçekten de figürlere dayalı sanatlar pozları ayrıcalıklı kılarlar: klasik dansta hareketlerin her birinin belli bir pozdan başka bir poza geçişten ibaret olması gibi. Sinemada ise sahnedekinden, resimdekinden, fotoğraftakinden farklı olarak bu pozların ciddiye alınabi-

lecek bir anlatımsal değeri pek yoktur. Başka bir deyişle pozları vermek için sinemayı kullanmanın ne işe yarayabileceğini bilemeyiz. Demek ki sinemada pozlara karşıt bir unsur bulunmalıdır: "ayrıcalıklı anlar"... Ancak bu karşıtlığın ne işe yarayabileceğini de henüz biliyor değiliz? Doğa bize bazı ayrıcalıklı anlar sunuyor mu? Bundan bile henüz emin değiliz. Fırtınada bir şimşeğin çakışı ne tür bir ayrıcalıklı an oluşturabilir? İşte belki de fizik ve meteoroloji bilgimiz yüzünden böyle bir ayrıcalıklı an tasavvurunu bile kaybedebiliriz. Yine de Deleuze'ün sinemadaki anlamının dışına taşan bir "ayrıcalıklı anlar" mefhumu geliştirdiğini görebiliriz: "ayrıcalıklı anlar ayrıcalıklıdırlar çünkü herhangi-anlar tarafından kuşatılmış haldedirler..." Demek ki, ayrıcalıklı bir an ancak olağan, sıradan, herhangi anların arasında bir işlev kazanabilir. Deleuze bunu "hareket-imaj" kavramını icat eden Bergson'un sinematografi konusundaki bir yanılgısı üzerinde temellendiriyor gibidir. Bergson'a göre sinema bir yanılsamadan başka bir şey değildir, çünkü hareketsiz bir kesite soyut bir hareketi eklemektedir. Oysa Deleuze için sinema tam aksine bir hareketli kesitler dizisidir – yani niteliksel harekettir ya da hareketi bizzat nitelik olarak ifade etmektedir.

Ayrıcalıklı anlar mefhumu Fransızca "poz" teriminden türüyor olsa bile bu ancak poz veren birisi açısından geçerlidir; doğrudan doğruya sinematografik aygıt açısından değil. Belki de poz düşüncesini Platoncu "ideallik" meselesine kolayca bağlayabiliriz: ayrıcalıklı an ya da "poz" antik dünya görüşünde birer "ideal biçim"dirler ve hareket bu bakış açısına göre belli bir poza henüz erişmemiş bulunan bir ara süreçten ibaret olarak düşünülür. Sinematografi poz ile ayrıcalıklı an arasındaki bu ilkel özdeşliği şu şekilde kırıyor gibidir: Çok uzun bir hareketsiz çekime poz diyebilirsiniz, ama ortada pekâlâ poz veren herhangi bir figür, bir kişilik ya da varlık bulunmayabilir. Tıpkı Antonioni'nin çölleşmiş boş mekânları, Ozu'nun bomboş ev içlerini uzun uzadıya görüntülemesi gibi. Deleuze'e göre sinema "hareketi herhangi-anın, yani eşit aralıklı ve süreklilik izlenimi yaratmak üzere seçilmiş anların bir işlevi olarak yeniden-üreten sisteme" verdiğimiz addır.

Ancak unutulmaması gereken en önemli nokta, ayrıcalıklı anların aslında yine herhangi anlar olduklarıdır. Sinemadaki modern diyalektik eşit-aralıklı anların sürekli olarak herhangi anlar üretmesine ve sonuçta bir süreklilik olgusu oluşturmasına dayanıyor. Başka bir deyişle, ayrıcalıklı bir anın belirmesi için herhangi anların banal akıp geçişleri içinde niteliksel olarak farklı, tekil bir anın belirmesi ve bir olağan-dışılık üretmesi gerekiyor. Her durumda, ayrıcalıklı anlar zorunlu olarak herhangi anlar tarafından kuşatılmış olmak zorundalar. Bu ise bir sinema filminin büyük bir kısmının herhangi anlardan oluşmasını gerektirir. Ama aynı zamanda bu herhangi anların ayrıcalıklı anları üretip biçimlendirdiklerini, en azından onlara bir perspektif ve bağlam sağladıklarını da söylemek gerekir. Dolayısıyla Eisenstein ayrıcalıklı anların oluşturduğu "niteliksel sıçramayı" ne kadar büyük bir güçle vurguluyor olursa olsun, ayrıcalıklı anlar da nihai olarak herhangi anlar olarak kalırlar.

Bu çerçeve içinde ele alındığında, ayrıcalıklı anlar teorisi şöyle bir sonuca varıyor: hareket, öncelikle sinemada, "mekânda bir yer değiştirmedir... ama bir bütünün parçaları mekânda yer değiştirdikleri her defasında o bütün de niteliksel olarak bir dönüşüme uğrayacaktır..." Demek ki sinemada ekranda beliren bir bütünlük her defasında niteliksel bir dönüşüme uğramaksızın alt parçalarına bölünemez.

43. Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne: Yılmaz Güney sinematografisinin ayırt edici bir özelliği, "vurdulu kırdılı" ("Çirkin Kral" dönemi mi?) diye tanımlanan ilk filmleriyle *Umut*, *Arkadaş* gibi filmleriyle başlayan sonraki süreç arasında yapılan bütün ayrımların ötesinde yer alan sürekliliğidir. Bu süreklilik aynı zamanda modern politik sinema adı verilebilecek ve Güney'in bir taraftan Latin Amerikan sinemasıyla, öte yandan Rocha gibi etno-poetik belgeselcilerle paylaştığı bir filmografik tarza cevap veriyor. Bu tarz politikanın en kolay belki de Üçüncü Dünya'da fark edilebilen çok özel bir görünümünü doğrudan paylaşmasıyla kavranabilir. İçerdiği Romantizm

etkisi, Yeşilçam klişelerinden pek de uzak olmadığı filmlerde bile politik yaşam konusundaki bu güçlü içeriği hissettirebilir.

Sinema politik konulara doğrudan el attığı zaman klasik edebiyatın yaptığını yapar: orada kişisel, ailevi, özel meseleler ile kamusal, politik meseleler arasında bir ayrım, aradaki geçişler ne kadar yoğun olursa olsun korunur. Bir sınır ya da eşik söz konusudur. Griffith sineması çok erken bir dönemde *Bir Millet Uyanıyor* adlı (bu adda en az iki kötü filmin Türk sinemasında da çekilmiş olduğunu hatırlayın) bir film ile belki de ilk kez sinemayı politik alana yöneltir. Bu, adı üstünde, kendi özel yaşamlarını ve meselelerini sürdüren insanlar çoğulluğunun bir birlik, politik bir idealler federasyonu oluşturmalarının öyküsüdür ve bir "uyanma" hali olarak temsil edilir. Politik sinemanın klasik paradigmalarından birini oluşturan Sovyet Devrim sineması, daha karmaşık, diyalektik kuruluş içinde, Bir'den Çok'a (Eisenstein), Özel'den Genel'e (Pudovkin), yani politik alana geçişi sıçramalar halinde diyalektik olarak kurgular. Devrim koşulları Eski ile Yeni'nin (Eisenstein'ın bu anlama gelen *Staroye i Novoye* filmi aynı zamanda öteki adıyla, *Genel Çizgi* ile de anılmalı) zamansal ayrımını, Yeni'nin Eski'den kopuşunu o kadar büyük bir güçle vurgulamaktadır ki, bir alandan ötekine sıçrama aslidir ve politik sinemanın (daha doğrusu sinemanın politik yanının) temelini oluşturur. *Eski ve Yeni*'ye ilişkin olarak yazdığı notlarda Eisenstein, filmdeki ünlü "süt makinası"nı sıçramanın sembolik momenti, eski ve geleneksel ekonomik yaşamın altüst olduğu an ve modern, makineleşmiş üretimin kolektif benimsenmesinin bir ayracı olarak ele alır. Eisenstein, Griffith'in paralel-alternatif denen kurgu anlayışını eleştirirken ötesine geçmeyi de önerir. Griffith'de özel yaşamlar paralel ve kesişen sekanslar halinde örgütlenerek birbirleriyle buluşup birbirlerini iterler, karşılıklı geçişlerle ivmelenerek konumlardan başka konumlara, bireyselden kolektife, kişiselden politiğe geçişi sağlarlar. Böylece, özel yaşamlar politik kariyerlerden ve yaşantılardan ayrı tutularak kişisel ile politik alanlar arasındaki sınırlar korunur. Oysa Eisenstein tüm "aşma" doktrinine rağmen, diyalektiğin Eski'den Yeni'ye çarpıcı sıçramalarla ge-

çişini kendi sinematografisinin merkezi haline getirir. İstediği bir "düşünce" sinemasıdır – yalnızca "bilinçlendirme" peşinde değildir; bilinçlenme ve farkına varma anlarını abartarak (atraksiyonlar kurgusu diyordu buna) seyirciyi "düşünme", "hissetme" ve "coşku" yaşantılarına yükseltmeyi önerir. Formülü, "beyne yumruk gibi inen" bir sinemadır.

Griffith'de genellikle kişisel bir mesele olarak kalan yoksulluğun aslında kolektif, sınıfsal bir olgu olduğunu Eisenstein'la öğreniriz. Ama doğrudan doğruya yeni bir sorunla da karşılaşırız: Romantik Novalis'in deyişiyle, "hangi büyük savaş, hangi büyük cürüm, hangi devrim aynı zamanda benim kişisel bir meselem değildir ki?" Politik olanla kişisel olan arasındaki ayrım, kâh "bilinçlenerek" özelden politiğe geçme, kâh bireylerin kolektifleşerek siyasal alanı oluşturması tarzında böylece klasik diyebileceğimiz politik edebiyata ve sinemaya damgasını vurmaktadır. Böylece orada Devrimlerin ve Milletlerin tarihiyle karşılaşırız.

Ama bu Tarih (ki büyük harfledir) politikaya olsa olsa Büyük Adamlar (Napoleon, Cromwell, krallar, Devrim liderleri üstüne sayısız kitap ve film) bahşeder. Diyalektik ve Hegelcidir. Ya da "küçük adamlar"m gelişerek, bilinçlenerek politikleşmelerini garanti eder. En gelişmiş "politik" halinde, Eisenstein ile Brecht'te olduğu gibi, izleyiciyi kâh görüntünün patetik etkisiyle, kâh özdeşleşmenin kırılmasıyla "düşünmeye" sevk eder. Ama politik faaliyetin en esaslı görünümlerinden birini yakalayamaz: çoğulluklar olarak politik öznelerin, kalabalıkların aynı zamanda kişisel ya da bireysel faaliyetlerinin, çıkarlarının peşinde olan bireyler de olduklarını...

Böylece klasik politik edebiyat ile sinema bizi bireyselden kolektife, kişiselden politiğe, Eski'den Yeni'ye geçen toplumsal tiplerle tanıştırır. Frank Capra'nın politik hümanizmi, özel yaşamında saf ve sıradan, filmin ilerleyişi boyunca nedensizce değişerek politik bilince ve etkiye kavuşan bireyin öyküsüdür. Aynı şekilde Pudovkin'in *Ana* filminde (ona kaynaklık eden Gorki'nin romanında olduğu gibi) anne başlangıçta kendi geleneksel, dar dünyasında, oğlunu sakınmaktan ve korumak-

tan başka hiçbir şey düşünemez bir halde (anne sevgisi) hapsolmuştu; oğlunun davasının ne olduğundan haberdar bile değildi; derken birkaç "güçlü" görüntü, öylesine sessizce, müthiş bir uyarma gücüyle onu coşkulandıracak ve eskiye ait tüm değerleri terk edecektir. Bu Ana'nın bilinçlenme ve oğlunun yerine geçme öyküsüdür. Amerika'dan bir örnek, Ford'un *Gazap Üzümleri* de (tıpkı Steinbeck'in romanında olduğu gibi), bambaşka sinematografik tarzlarda aynı öyküyü anlatır: bu kez bilinçli olan, "aydınlık gören" annedir ve oğul kendi kişisel dünyasıyla sınırlıdır – büyük kriz aileyi çözdükçe geleneksel dayanaklarını birer birer yitiren anne çöker, artık yerini oğluna bırakacaktır.

Büyüyerek ya da deneyim kazanarak olgunlaşmak klasik edebiyatta ve sinemada trajik biçimi garantiler. Farkına varma anının coşkusal gücü, ne kadar çeşitli, tekrarlı ve ısrarlı olursa olsun, bu tür bir eserin ebedi arayışıdır. Ama her şey aynı zamanda yozlaşmaya pek yatkındır: böylece politik film kötü aksiyon filmlerine çekim, kadraj ve montaj tekniklerini, en kötüsü bütünüyle imajlarını sunabilir. Bernardo Bertolucci ya da Rosi en kötü filmlerini özel yaşam alanı ile politik olaylar arasındaki sınırları korudukları zaman yapmışlardı. Film politik ya da değil, herhangi bir olguyu olay halinde kurmak, öykülemek istedikçe, orada politika apayrı bir biçimsel öz, günlük yaşamdan kopulduğu ölçüde olanak kazanan bir faaliyet türü haline gelecektir. Bu Marx'ın "oysa dünyayı değiştirmek gerekir" sözünün mümkün yorumlarından yalnızca birinde sıkışmak anlamına geliyor.

Filozof Gilles Deleuze, karşı kutba "*littérature mineure*", azınlık edebiyatı adını verdiği şeyi yerleştiriyordu. Burada artık kişisel olan her şey politik, politik olan her şey de kişiseldir. Bu sayede Kafka "aile" makinesini "Devlet" makinesiyle, bürokratik aygıtla eş-uzamlı bir mekâna ve zamana taşıyabilir; Virginia Woolf kadının çok "kişisel" dünyasının nasıl da kentin, metropolün ve dünyanın başkentlerinin bütün noktalarıyla birlikte titreşebildiğini gösterebilir; giderek Sovyet sinemacı Dziga Vertov, Eisenstein'mkiyle karşıtlaşan kurgu doktrini doğrultusun-

da, herhangi bir yerde çekilen imajın başka herhangi bir yerde ve zamanda çekilen imajla eş-titreşime geçmesini sağlayabilir. Bu roman, bu edebiyat ve bu sinema artık biteviye işleyen tek bir plan üzerine yerleşecek, eserin bütününü sürekli bir yeğinlikler transı halinde tutacaktır.

"Azınlık sineması" da, aynı şekilde kişisel, özel olanın aynı zamanda pekâlâ politik (tersi de geçerli) olduğunu terennüm eden sinemadır. Bu sinema daha çok imajlarının kaynağında değil etkilerinde işlemektedir. Klasik politik sinema geçişleri ve bilinçlenme hallerini kurgularken garantilediği özel alan ile kamusal alanın ayrılığı, özel alanın dokunulmazlığına, dokunulduğunda ise mutlaka bir kötülüğün ortadan kaldırılması adına dokunulabileceğine duyulan demokratik bir fikre bağlanıyordu. Oysa hepimiz biliriz, politika ne garantili ne de güvenli bir faaliyet alanıdır. Her şeyin pamuk ipliğine bağlı olduğu, hiçbir şeyin öngörülemediği, kamusallığa verilen garantilerin ancak birtakım yüzeysel özgürlükler alanını üretebildiği bir ortamdır. Bu iktidardan yoksun bir politikadır çünkü eğer Foucault'nun birkaç derin gözlemine göz atarsak, "iktidar meseleleri"nin esas yeri olarak görmeye alıştığımız parlamenter, demokratik ve medyatik politika tezgâhları, tıpkı "Siyaset Meydanı" gibi şovlarda, son olarak tarafları ayırt etmeksizin Yılmaz Güney üstüne medyada bu aralar başlatılmış tartışmada olduğu gibi, aslında toplumları ve kitleleri muktedir kılmak şöyle dursun, tam aksine bizi kendi kuvvetlerimizden koparan oluşumlardır. O zaman, başka bir politika ve başka bir iktidar mefhumu üretmek gerekir: orada artık iktidar boyun eğenlerin oluşturduğu dayanaklarda aranabilir –"küçük adamlar", gündelik hayatını düzenleme yetenekleri yokken dünyayı değiştirmeye kalkışanlar, karizmaların rutinleşmesi, feodalitenin modern yaşamdaki gülünçlükleri (biraz *Züğürt Ağa* filminin, o da yüzeysel, vermeye çalıştığı gibi); bütün bunlar küçük iktidar oyunlarının küçük kirli işlerle, aşk meşk meseleleriyle nasıl da iç içe geçmiş oldukları hissini uyandırır. Politik herhangi bir eserin iktidara ilişkin belli bir fikirle ilgili zorunlu olarak bir tasavvura sahip olması gerektiği ölçüde, iktidarın bu

yeni imajı modern politik sinemada esastır; özellikle de Yılmaz Güney sinemasında...

İşte böyle bir fikir görüntülerin fikri halinde Yılmaz Güney sinemasına belki de ilk baştan sızabilmiş olmalıdır. Türk solunun bir zamanlar köy romanlarından ve filmlerinden devraldığı bir klişe vardı: sanki içeriği "sosyal" olmayan herhangi bir şey mümkünmüş gibi "sosyal içerikli" adı verilen kitaplar veya filmler... Bir tarafta "sosyal" öte tarafta kişisel işler... Hiç düşünülmedi ki, sosyal veya kişisel hiçbir varoluş alanı yekdiğerinden arınmış değildir ve birlikte, eş zamanlı, hatta giderek eş anlamlı işlemektedirler. Bu "sosyal içerikli" eserler damgalarını tıpkı reklamlar gibi taşımadıkça, başka bir deyişle toplumsal olarak genelgeçer kanaatlerle buluşmadıkça elbette hiç de öyle değildiler. Yılmaz Güney'in de pek sevdiği tek kelimelik film adları bu "sosyal içerik" meselesi doğrultusunda gelişti ve aktivist yaşamın birtakım genel metaforlarını oluşturdu – tabii ki Yılmaz Güney'de bütünüyle içeriğini değiştirerek...

En kötüsü, günümüz "konuşan" ve "yazan" insanlarının, hangi taraftan olurlarsa olsunlar, bir "ayırdetme" merakını gitgide daha da abartmalarıdır: iyi İslam siyasete bulaşmadığında "iyi" olacaktır; Yılmaz Güney'in "sanatçı kişiliğini" politik kimliğinden, başından geçenlerden, maçoluğundan, savcıyı vurmasından, karısını dövmesinden "ayırdetmek" gerekir. Ya da eğer sanat alanında bir tartışma yapılacaksa salt estetik değerler üzerinde dönmelidir, böylece Yılmaz Güney'in kişisel halleri ayrı tutulmalıdır. Oysa Yılmaz Güney'in filmografisinin bütünü – yalnızca *Umut*, *Yol*, *Sürü* gibi filmler değil– yaşamı ayırdedilemez bir bütün olarak sunabilme yeteneğine sahipti. Yılmaz Güney'i kişi olarak tanımış olmasam bile, filminin onun kişiliğiyle bir olduğunu bilirim...

Yol ve *Sürü* gibi filmlerin aslında Şerif Gören'e ait oldukları, bu filmleri fiilen onun çektiği ve aslında Yılmaz Güney'in sözgelimi *Umut*'taki görüntü üslubunun buralarda bulunmadığı doğrultusunda bazı iddialar veya kanıtlar öne sürüldü. Elbette bunlar Yılmaz Güney sinemasının birazdan bahsedeceğimiz genel karakterini değiştirmez. Bu filmler çok esaslı bir anlam-

da Yılmaz Güney'in hep yapmış olduğu bir sinemanın devamıdırlar ve çok belirgin bir ortak üslubu taşırlar. Şerif Gören onlara geniş plan imajlardaki damıtılmış renklerini, gündelik yaşam akışlarındaki yayılmış ritmlerini ve doğal kadrajların dinamizmini kazandırmış kişi olarak görünüyor. Ama bu filmleri Güney filmi kılan öyle bir şey var ki, bugün biz burada hepimiz, birazcık bilincine varmaya kalkışırsak, en az Şerif Gören kadar içimizde hissedebiliriz: bu karakter müthiş bir ajitasyon gücüyle birlikte açığa çıkmaktadır. *Yol* ya da *Sürü* filmleri hiçbir politik çözümleme, hiçbir slogan barındırmamalarına rağmen, sloganlarla ve burjuva yaşam biçimine yöneltilen tehditkâr saldırılarla bezenmiş *Arkadaş* filminden daha az politik değildirler. Esas olarak ürettikleri, politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrını askıya alan genelleşmiş bir dumur, bir zıvanadan çıkma ve Deleuze'ün deyişiyle bir "trans" halidir. O dünyada Eski ile Yeni'nin, kişisel olan ile politik olanın, özel meseleler ile kamusal meselelerin birbirlerinden ayırdedilmeleri imkânsızdır. Toprak ile hava, ateş ile gök ve insanlar, hepsi tek bir burgaçta dönmektedirler – hapishaneden dışarı çıkan mahkümların her biri dışarıda da hapishaneden başka bir şey olmayan zıvanadan çıkmış bir fırtınayla karşılaşacaklardır –içlerinden biri bir buz çölünü aşarak "iffetsiz" karısını öldürmesi gereken yerde öldürecektir; kahramanların en ilericisi feodal-ailevi meselelerden dolayı ölmüş kardeşinin karısıyla evlenecektir ya da yine "namus" uğruna ta baştan ölüme mahkûmdur. Eğer *Yol* ile *Sürü* filmleri doğrudan (görünür) bir politik slogan taşımıyorlarsa bu onları *Arkadaş* gibi bir filmden daha az politik kılmaz. Ama bu güçlü politik ajitasyon etkisini neye borçlu olduklarını keşfetmek gerekiyor. Bu ne "filmin art niyetine", Yılmaz Güney'in filme dışsal kalan politik kimliğine, ne de ortamın politik gerçeklikle dopdolu olduğu bir döneme bağlanarak keşfedilmemeli, bizzat filmin bütününe içkin olan bir anlamlandırma düzlemi üzerinde kavranmalıdır.

Politikanın bu türden bir imajını Yılmaz Güney'den önce Glauber Rocha gibi bir yönetmene borçlu olduğumuz doğru. Ama bunu modern edebiyatın en büyüklerine, Beckett'a, Kaf-

ka'ya, Joyce'a, Virginia Woolf'a kadar geriye götürebiliriz. Bu edebiyat ve bu sinema, modernliğin siyasal alanının bir özelliğinin keşfine dayanır: hiçbir şey politikadan uzakta değildir – bir babanın çocuğuna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmünün saklı olduğu gibi.

44. Şok ve Beyin: Yılmaz Güney Sineması Üzerine: Sinemanın temsil sanatlarından biri olmadığı, insanı doğrudan doğada, çevresinde, ortamlarında, düşüncelerinin akışı içinde hareket halinde bir varlık olarak resmedebildiği, doğayı bizzat seyircinin beynine iletecek bir cihaza –imaj-kadraj-montaj– sahip olduğu, bu sayede yalnızca "düşünülebilir" olmakla kalmayan, "düşünmeye zorlayan" bir içeriğe doğrudan ifade kazandırabileceği fikri, sinemanın ilk dönemlerinde bu işi ciddiye alan sinema adamlarını, Gance'ı, Eisenstein'ı, Vertov'u sürekli olarak ziyaret etmiş olan bir düşünceydi. Öyle ki, sinemadan hem bir "kitle sanatı" olacağı, hem de düşünebilir belirlenmemişlik olarak kafalara, beyine Heidegger'in deyişiyle bir "noo-şok", bir akıl şoku verebileceği, bunu sosyal ve politik işlevselliğe kavuşturabileceği umuluyordu. İşte sinemanın erken döneminin amacı: düşünceyi şoklamak, beyine, kortekse imajların hareketini, titreşimlerini doğrudan vermek.

Böyle bir kavrayış, klasik politik sinemayı da koşullandırıyordu: kitlesel bilinçlendirme sineması. Eisenstein doğayı nesne, kitleleri ise özne haline getirecek ve insan-doğa diyalektiğini temellendirecek bir sinema arayışını sürdürürken, "devrim sinemasının" öteki kutbunda, diyalektiği bizzat doğanın ya da insanın ikinci doğası ve çevresi olarak makinelerin imajlarında ve ritmlerinde yakalamaya çalışan Vertov yer alıyordu. Sinema kuramı, pek erken bir zamanda belki de psikolojiden daha güçlü bir "beyin araştırması" dalı haline geliyordu.

Sinemanın bir doğrudan iletim ortamı olduğu, dolayısıyla sanat eşittir iletişim, bir fikirler ya da mesajlar iletişimi olarak sanat gibisinden mefhumları parçalayabilecek bir aygıt olduğu böylece pek erken ortaya çıkar – sinema anlatmak zorunda değildir; göstermek zorundadır – daha derinden yakalarsak, gö-

rülemezi, gözün göremediğini, algılanamazı görülebilir, algılanabilir kılmalıdır. Bugün politik sinemayı salt ideolojik mesajlarına bakarak yargılamaya çalışmamız, tıpkı zaman zaman Yılmaz Güney sineması etrafında kopartılan güdük içerikli tartışmalarda olduğu gibi, olsa olsa sinemaya başlangıç döneminde duyulan bu samimi güvenin yitirildiği bir sinema kültürünün artık hâkim duruma geldiğinin delilidir. Evet, devrim sinemacılarının sinemaya yaptıkları yaratıcı ve kuramsal yatırım, tüm saflığıyla ve çocuksu gücüyle birlikte çoktan geride bırakılmıştı: sinema belki kitlelerin bir sanatı oldu ama kitlelere rüyalarını geri veren bir "eğlence endüstrisi" olarak. Sinemanın bugün dünyada ve elbette Türkiye'de de sunduğu o muazzam entelektüel hiçlik, o muazzam sıradanlıklar silsilesi onun artık kolay kolay "politik düşünce" ortamlarını ziyaret edemeyeceğinin bir kanıtıdır.

Yılmaz Güney'in bir sinematografisi var: hemen tanınan bir beyin etkisi bize, bu onun filmi dedirtebiliyor. Onu, çağdaşı Brezilyalı yönetmen Rocha ile birlikte modern politik sinemanın kurucusu kılan şey, düşünce-bilinç-beyin üçlüsünde gerçekleştirdiği bir operasyondur. Eski politik sinema ya da klasik sinema politik olmak istediğinde, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir "yumruk sineması" formülü ortaya çıkmıştı (Eisenstein). Yılmaz Güney'in dünya sinemasındaki yeri, Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şokun çok farklı bir türünü icat etmiş olmasından geliyor.

Burada daha önce defalarca seyrettiğim *Yol* filminin geçenlerde nihayet yapılabilen son gösteriminde gözlemlediğim bir hali aktarmam gerekiyor: film boyunca seyircilerin karanlıkta kuşkusuz görülmeyen yüzleri, film bitip ışıklar yandığında ifadesiz, bembeyaz ya da kızarmış iseler, bunu beyindeki kalıcı bir etkiye yormak gerekir. Ben de dahil, yanımızdakilere tek söz edemeyecek halde çıkışa yönelmemiz... Lâfı değiştirmek ve gündelik hayata yeniden dönme zorunluluğu... Bu zorunluluğun her an darmadağın oluşu – çünkü *Yol*'un gösterdiği dünya tam da bizim dünyamız olmayı sürdürüyor... Film boyunca

herkes trans halindeydi ve bu trans hali filmin ta kendisiydi – yerler ve topraklar, trenler ve hapishane, otobüsler ve kentler...

Güney, Rocha ile birlikte yeni bir "dalın" kurucusuydu: buna modern politik sinema veya daha keskin bir terminolojiyle "ajitasyon sineması" adını verebiliriz. Ama bu, daha derinden bakıldığında, Üçüncü Dünya insanının daha kolay görebileceği evrensel bir politik gerçekliğin kendini ortaya koymasıdır: günlük yaşamın her görünümünün, ailevi hayattan dışlanmışlığa, otobüs garında bilet alırken... Jandarma tarafından üstünüz aranırken olduğu kadar sürünüzü şehre doğru güderken – Kurban bayramına kadar... Her şeyin, ama her şeyin tam tamına "politik" olduğuna dair bir bilinçtir bu... Batı toplumlarımn aydınları politikanın böyle bir şey olduğunu pek ender olarak ayırt edebilmişlerdir: modern edebiyatta Kafka size aile makinesinin hiç de "özel yaşamın" küçük, kirli, ufak tefek romanslardan ibaret olmayabileceğini, Devletin ve bürokrasinin o yüksek katını ta baştan bir düzen olarak benimsemiş olduğunu, öte yandan her bürokratik makinenin aileye, babaya ve onun sembollerine sürekli olarak bağlı bulunduğunu gösterecektir – "bir babanın oğluna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmü saklıdır..." Batı düşüncesi, Marksizmin belli bir yorumu da dahil olmak üzere, özel hayat ile kamusal, politik hayat arasındaki ayrımı ayakta tutar, birinden ötekine geçişler yaşatır... Oysa biliyoruz ki orada bile, politik aygıtlarda temsil edilmeyen bir yığın mikropolitik unsur iş başındadır – özel hayat ve dayanışma, bir mafya ailesi... Ama sonuçta her şey politiktir. Politika "Devlet" ve temsil işlerinden çok farklı bir alanda cereyan eder... Bunun Üçüncü Dünya'da veya Gilles Deleuze'ün deyişiyle "azınlık edebiyatında" daha kolay görülebilir olması doğaldır.

Öyleyse Yılmaz Güney sinemasının beyne verdiği uyarıda saklanan iki önemli unsur ve çok tuhaf bir "ayıklık" türü vardır: birincisi, Kant'tan beri Batı uygarlığı kötüyü, kötülüğü insanın içine, ruhuna, rüyalarına ve niyetlerine Protestanca, pek Protestanca dahil kılmıştır – kötülük ne bedendedir ne de dışarıdadır; bizdedir, ruhumuzdadır. Kötülüğü bir çevreye, in-

sanların içinde yaşatıldığı ortamlara, doğaya ve dünyaya atfetmenin imkânsız hale gelmesi için Batı uygarlığı elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çünkü kapitalizmle birlikte hayatın "modern" yönetimi insanları ve nüfusları "çevrelerini düzenleyerek", Foucault'nun gösterdiği gibi onlara okullar, hapishaneler, kentler, kışlalar, tımarhaneler, hastaneler ve en önemlisi fabrikalar kurarak yönetmek istemektedir. Güney sineması, bir dizi öyküyü tek bir montaj toplamında birleştirerek, hapishaneyle "dışarısının" tek ve aynı yer olduklarını, aynı katlanılamaz kapatmanın, dolayısıyla her yerde işleyen bir genel politik gerçekliğin ifadesi olduklarını gösterir bize. Ancak sinemada mümkün olan bir şey: insanlarını hapse tıkan bir ülkenin kendisi hapishanedir. Kahramanları ise "ruhsal otomatlar" gibidirler – *Yol*'da, kahramanların en ilericisi, en bilinçli olanı ta baştan ona bir tren kompartımanında hısımlarından bir çocuk tarafından tattırılacak ölüme mahkûm edilmiştir, öteki kahraman, feodal namus kuralları gereğince öldürmek zorunda olduğu karısını, öldürülmesi gereken yerde öldürmek üzere dev bir buz çölünü aşacaktır. Olay çizgilerinin toplamı, anlaşılabilir, hakkında bilinçleneceğiniz politik ve sosyal bütünlükten çok, asla anlaşılamaz olanı, katlanılamaz bir gerçekliği, üstelik bu gerçekliği yaşamın en "özel" meselelerinden türeterek ifade etmektedir. *Umut*'ta, *Sürü*'de olduğu gibi *Yol*'da da filmi klasik anlamda "politik" kılan tek bir sloganla, tek bir "politik mesajla" karşılaşmıyoruz. O halde sormak gerekir: Güney filmlerini, en azından söz konusu üçlüyü "politik" kılan, Türkiye'deki politik rejim tarafından yıllardır yasaklanmasını sağlayan unsur nedir acaba?

Bu unsuru bir "zıvanadan çıkma" ya da Rocha'nın bir filminin adında olduğu gibi "trans" hali olarak kavramak gerekiyor –*Transtaki Topraklar*... Yılmaz Güney, Cannes ödülünü paylaştığı ve bu aralar onun hakkında bir film çekmeye hazırlanan dostu Costa Gavras'tan çok Rocha'ya yakındır. Ne yazık ki Leyla Erbil'in Yılmaz Güney olgusuyla baş edebilecek bir senaryo oluşturabileceğine de inanamıyorum. Fatih Altaylı ile Serdar Turgut'un budalaca saldırılarının ardından Yılmaz Gü-

ney adına "cevap vermeye" kalkışan yandaşlarının tavrı da Güney sinemasının ima ettiklerinden o kadar uzakta ki, onun işlediği cinayetten, hatta "politik" sloganlarından "ayrı", salt sineması açısından değerlendirmek gerektiğini söyleyip duruyorlar. Oysa Yılmaz Güney sinematografisi, ta başlarından itibaren bir "toplumsal tip", bir "yaşam biçimi" ve bunların sinema dilinde beliriş biçimine dair bir düzenlilik sunuyordu: hayatında yaşamış olduklarını yaşamamış olan bir Yılmaz Güney'in o filmleri üretme olasılığı yoktur. Sinema, edebiyat, sanat yaşamı bir tarafta olacak, hayatın ve kişinin kendisi başka tarafta olacak tipinden bir yaklaşım tümüyle anlamsızdır. Bu, sanatın hayattan bağımsız, özerk bir alan olması gerektiğini ima eden bir bakış açısının (ya da açısızlığının) ifadesidir. Üstelik Tunca Arslan'ın aylar önce *Yol* hakkında yazmış olduğu saçma sapan bir yazıda, onun –12 Eylül döneminde dahi– orduyu ve asker imajını eleştiren, "kötü gösteren" görüntülere, imajlara başvurmamış olması alkışlanıyordu – işte Yılmaz Güney bu kadar tuhaf yorumların yapılabildiği bir ülkenin en sert eleştirisini sinemalaştırmış olan kişidir. Evet, Yılmaz Güney sinemasının özelliği, eskiyle yeninin, feodal ile burjuvanın, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinç-dışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını değil, saçmalık düzeyine varan biraradalıklarını sunmasıdır. Orada artık klasik politik sinemada olduğu haliyle Eski'den Yeni'ye (Eisenstein'ın *Staroye i Novoye*, *Eski ve Yeni* ya da *Genel Çizgi* diye anılan filminde olduğu gibi), özel hayattan toplumsal, politik ve kamusal hayata, bilinçsizlikten sinematografik "yumruk" sayesinde bilince geçiş, yükseliş ve bununla beraber kişisel, özel olanla kamusal, politik olan arasındaki oynak sınırlar yoktur – kişisel olan her şey politiktir, politik olan her şey de kişisel... Klasik politik sinema, Pudovkin'in *Ana*'sında olduğu gibi, bilinçsiz, günlük yoksul yaşantısının kıt aklıyla yaşayan ve oğlunun üzerine titreyen bir annenin, oğlunun yitirilişinin ardından bayrağı devralmak üzere bilinçlenmesinin öyküsünü anlatmaktaydı. Ford'un *Gazap Üzümleri*'ndeyse, bu kez herşeyi açık seçik görebilen anneydi –ama ailevi dayanakların birer birer tüken-

diği genel bunalım sırasında anne bu bilincini yitirecek, yerini artık önündeki hayatı açık ve seçik fark etmeye başlayan eskiden kişiliksiz oğluna bırakacaktır. Klasik politik film ve edebiyat böylece bize hep "bir ulusun doğuşunu" –unutmayalım ki Griffith'in bu kötü ama önemli filminin benzerleri defalarca Yeşilçam'ı, bir sürü kötü taklidiyle ziyaret etmiştir–, politikanın ve tarihin tepesindeki büyük oyunları, topyekün devrimsel birikim ve dönüşümü anlatıp dururdu. Güney'inki Eisenstein'ınkiyle aynı devrimcilik değildir artık: geçişleri değil, yanyanalıkları terennüm etmektedir. Beyne ilettiği şok, ufak tefek, gündelik hayattan çekilip alınmış, "önemli anlarının", kader anlarının belirlenmediği "sürekli" ve küçük şoklardan oluşur. Oluşturduğu bir bilinçten çok bir bilinçdışıdır.

Bilinçdışı: düşünün ki, kırdan kente göç ediyorsunuz – bu topyekün bir geçiş ya da başkalaşım değildir... Geçmiş ile gelecek arasında bir geçiş varsa eğer, bu geçmiş kendini iki biçimde şimdiye sunacaktır – bir hafıza biçiminde ya da eskinin sürekli geri dönüşü biçiminde. Yılmaz Güney, *Umut* filmini çektiği kadar *Umutsuzlar* filmini de çeken kişiydi. Çünkü ona göre geçmiş, feodal yaşantı, kentteki lümpenlik ve her türlü arıza şimdide yaşanmakta olandır. Hafıza modeli yerine şimdinin o absürd varoluşu, hep varoluşu söz konusudur. İşte bilinci zıvanadan çıkaracak olan o tuhaf güç buradan geliyor: isyanı mümkün tek yol olarak bırakan, bilince doğrudan asla hitap edemeyecek olan bir bilinçaltını gösterilen her şeyle, toprakla, *Umut*'taki şu kavrulmuş dallarla, *Yol*'daki şu buz çölüyle, gidişten dönüşe kadavralaşan at bedeniyle ve bir kadının ancak atın kadavrasıyla karşılaştığı anda "bırakan", "terk eden" yaşama kuvvetleriyle... Güney filmlerinde her şey tek bir düzlemde, kuvvetlerin ve yeterliliklerinin, dolayısıyla sınırlarının alanında çözülmektedir. Her kameraman, her montajcı, her yönetmen "kuvvetli" görüntüler arar – ama Güney sineması kuvvetlerin kuvvetini, bir üst dereceyi, gördüğü manzara karşısında davranamayıp sakınmak zorunda kalan, seyrettiği ölçüde seyredilen suratların duygulanışlarını kaydetmenin peşindedir. Gerçekten de, Güney sinemasını yeni bir sinematogra-

fik imaj türü icat eden İtalyan neo-realizmine yaklaştıran bir unsur vardır: sinema tarihinde, başlangıç dönemlerinde olduğu kadar genelgeçer filmlerde yüzlerden beklenen şey durumlara göre davranışların nedenlerinin kavranacağı ifadeleri vermeleriydi; uzun süre sinema, ekranda görülen yüzlerin de ekranda gösterilenlere bakıyor olduklarını temelli bir felsefi fikre kavuşturamamıştı. Yüz artık gördüklerine maruz kalıyordur – inanamıyor, katlanamıyordur... Hareketi engelleniyordur... İşte Yılmaz Güney sinemasını açıklayan şey: bu aralar sanki onun sinematografisinin parçası değilmiş gibi bakılan o "slogancı" denen *Arkadaş* filminde ya da daha önceki Çirkin Kral tipolojisinde de geçerli olan bir yüz ile karşı karşıyayız. Bu "yüz" elbette Ediz Hun olmazdı, Tarık Akan ya da Tuncel Kurtiz olurdu... Ama önemli olan, Türk sinemasının hiçbir zaman çekmeyi başaramadığı şu yüzler, suratlar meselesinden çok, aksiyon filminden tipoloji ve toplumsal tip üretebilen bir sinemanın nasıl mümkün olduğudur.

Yol'dan sonra yakında *Sürü* filmiyle de karşılaşacağımız Yılmaz Güney, her durumda başlangıçta Muhsin Ertuğrul'a teslim edilip her türden özgün imaj arayışı ve deneyi engellenen Türkiye sinemasında evrensel bir yeniliğin tek örneğiydi. Onu hâlâ "sosyal içerikli" film yaptı diye selamlanan ve kendi çapında çok iyi bir filmci olan Lütfü Akad'ın veya Metin Erksan'ın "devamı" ya da "mirasçısı" olarak görmeyi bırakmak gerekir. Bu sinemayı ne abartabilirsiniz ne de küçük görebilirsiniz – o ne ise odur ve yaşama duyulan bir inançtan, sinemaya duyulan bir inançtan, tek bir büyük şok yerine küçük şoklarla işleyen, bununla muazzam bir ajitasyon gücünü harekete geçiren, bunu yaparken kendisinden ve sinemadan başka hiçbir şeyi temsil etmeye yanaşmayan bir sinemadır.

Bu beyne verilen yeni bir şok türüydü – düşünülemezi ve katlanılamazı hissettiren, çoğunu Şerif Gören'e borçlu olduğumuz görüntülerle işleyen, politikayı mesajlar ve sloganlar aracılığıyla işlettiğinde bile "buradaki esas mesele bu değil, bambaşka bir şey" dedirtecek bir kuvvetti bu. Çünkü sinema insan ile doğayı bir arada sunabilen –galiba– tek sanattır. Kuvvetler-

le, güç vektörleriyle işler ve doğasında politiktir. Önemli olan Yılmaz Güney'i kişiliğiyle ya da ondan ayrı olarak sinemasıyla değerlendirelim demek değildir – sinematografinin kendisi, öz be öz bir düşünce gücü içeriyor çünkü... Değerlendirmenin açısı hem kişisel hem de politik olmak, dahası bu ikisinin aynılığına yaslanmak zorundadır. Yılmaz Güney sinemasının soruşturulacak daha çok tarafı var...

45. Doğrulanmamış İmaj: Yeşilçam filmlerindeki manasızlık bilançosu ağırdır... Çoğunu Muhsin Ertuğrul'un curcuna-cümbüş-dramına borçlu olduğumuz bu manasızlık Türk sinemasının kamera, kadraj, montaj gibi temel unsurlar üzerinde pek az arayışa girmesine yol açmıştı... 80 sonrası ise film projelerinin iddia konusu konular ve çapraşık "zaman-imaj" ilişkileri hususunda belli bir eğilim kazandığını söylemek gerek... Günlük hayat akışını daha bir rahat bırakan imajlar – Ömer Kavur, hatta eskiler – Metin Erksan, Lütfü Akad ve Atıf Yılmaz... 80 sonrası Türk sineması ciddi ölçüde kadınlaşmıştır...

Derken bir "süperprodüksiyonlar" dizisi başlamış görünüyor – *Vizontele* ve *Komser Şekspir*... Ciddi prodüksiyon masrafları var... Ama anlaşılan hortumlanan parayı nereye yatıracaklarını da bilemediklerinden, bisikletli bir adamın köyden çıkışını dağda kurulan dev bir "crane" aracılığıyla çekmek gibi bir takım "doğrulanmamış" (Deleuze'ün kadraj konusunda bahsettiği "justification" gereğini hatırlayın) ve manasız imajlar akıp duruyor...

Sonuçta elde edilmeye başlanan zaman-imaj elden kaçıyor – *Vizontele* bir Kürt fıkraları antolojisi gibi bir şey...

46. İstanbul'un Filmi: İstanbul'da geçen film pek uygun bir bakış sunmaz – Yeşilçam filmlerinin hepsi orada geçer... Tabii ki belli başlı yerlerinde... Turistik bakımdan da "burası İstanbul" diyen yerler... İstanbul konulu iyi bir film Memduh Ün'ün konusu Batı'dan (Charles Chaplin) olmakla ve romantizmle yıvışmakla birlikte *Üç Arkadaş*'ıdır (1958)... Yeşilçam dönemine ait İstanbul'da onun kadar rahat "herhangi mekânları" do-

laşan film görmedim... Tabii ki 70'li yılların "arabesk" filmlerini saymazsak... Ama metropol filmi yok ya da çok kötü... Özellikle seksen ve doksanlı yıllar boyunca... Sonuçta Türkiye'de sinema henüz kente, sokaklara ve meydanlara çıkamadı... Olayları geçirdikleri barlar, yoksulluk mekânları, mahalleler ise her yerde olduğundan İstanbul filan değiller... Daha doğrusu ne İstanbul'da ne de başka bir yerde varlar... Bir de tabii ki İstanbul İstiklal Caddesi'nden ibaret olmadığı gibi Dolapdere ya da Kasımpaşa'dan (mesela *Ağır Roman*; neden "Ağır Film" demediler, anlamadım) ibaret değil...

Daha derin bir gözlem isterseniz şunu diyebilirim: kentler için film çok yapıldı... *Paris qui dort* (Uyuyan Paris); *Paris appartiens à nous* (Paris bize ait), *Paris n'appartient a personne* (Paris kimsenin değil) Paris için... Yol filmleri kentlerden geçebiliyordu... Avangard sinema bir ara "kent senfonilerine" yönelmişti: Ruttmann'in *Berlin, Metropol Senfonisi*, Vertov'un *Kameralı Adam*'ı... Bütün Neo-Realism kent, yoksulluk ve salaş mekânlardır... Türkiye'de kentin en iyi verildiği film yine Yılmaz Güney'in – *Sürü* filmindeki Ankara (İstanbul olmaması manidar)...

Sonuçta Türkiye'de "kent filmi" pek az... Devlet tiyatrolarının dekorları bile, mesela oyun İstanbul'da geçiyorsa, filmlere göre daha başarılı oluyor... Bunun nedeni "mekân imajını" yakalayabilme konusundaki yaşantı eksikliği – mahallecilik, nostalji, aksesuar düşkünlüğü bunun sonucudur... Artı kenti keşfedebilecek belgesel görüntü eksikliği... Söylemek gerekir ki belgeseller de son derecede kötü...

Kenti parçalayıp yeniden birleştirmek ve ona bir bakış açısı kurmak sinemanın doğasına ait bir iştir... Yani bir analiz ve sentez... Çünkü bir kent "herhangi mekânların" bol olarak bulunduğu yerdir; kimliği olmayan, geçerken görülen yerler – otogarlar, metro, toplu taşıt araçları... *Kırk metrekare Almanya* tam anlamıyla bir kent filmiydi – kenti göremesek de... "Kırk metrekare İstanbul"da yaşayan milyonlar var bugün ve bu anlaşılan "enteresan" değil ki filmi yapılmıyor...

Eğer bir gün mesela "İstanbul" filmleriyle karşılaşmak isti-

yorsak kente nostaljinin sempatileriyle bakmayı bırakıp acımasızca analiz eden ve sert imajları esirgemeyen bir dizi belgesele, kentsel görüntü arşivine, turistik imajların dekonstrüksiyonuna ihtiyacımız var önce...

Ancak ondan sonra İstanbul'un şimdiki tarihinden bahsedebilir hale geliriz... Tabii giderek kaybolmuş geçmişinden de... Ve bu her yer için böyle...

47. Hareket-imaj: Gilles Deleuze, sinema üstüne yazdığı kitabını sinemanın ilk dönemlerinin "başat" formülü olarak "hareket-imaj" – aksiyon film... ve İkinci Dünya Savaşı sonrasının Neorealismosundan ama bir o kadar da Orson Welles'den kaynaklanan "zaman-imaj" halinde bölümlemişti... Bugün aksiyon-film Hollywood modeli uyarınca ticari filmin başat türü olmayı sürdürürken Avrupa ve Uzak Doğu filmleri, hatta Üçüncü Dünya (özellikle İran) sinemaları zaman-imaj şeceresini sürdürüyorlar; Fassbinder'in de zaman-imajın dışında addedilmesi imkânsız... Benim kısmi yorumum, Savaş sonrasının yıkılmış-çözülmüş-dağılmış Avrupası'nda zaman-imajın başat tarz haline gelmesinin "zorunluluğu" –insanlar galiba artık eskisi gibi eylemleriyle dünyayı ve hayatlarını kolay kolay değiştirebileceklerini düşünemez hale geliyorlar– aksiyon filmi ticari köpük, ona tekabül eden kurgu (editing) tekniklerini yüzeysel, aksiyona dayalı sinema dillerini ise melodramatik-şiddetperver ve çoğu zaman çocuksu kılan da bu durum... Amerikan rüyası biterken Sam Peckinpah'ı ve Amerikan Bağımsız Sineması'nı (Cassavetes vesaire) buluyoruz... Sovyet Sineması tarihe gömüldükten çok sonra Tarkovski'nin "zaman-imajım" tespit edebiliyoruz...

48. İktidarın Yurttaş Kane Modeli:[7] 1. İktidar ile "tutku" arasındaki bağın önemsizleşmesi Max Weber gibi birisini "rasyonelleşmenin", iktidarın kimliksizleşmesinin modernlik süreci-

---

7 Bu yazı Ege Berensel ile birlikte yazıldı, 1999 yılı sonlarında Ulus Baker'le *Yurttaş Kane* filmi üzerine elektronik iletiyle yapılan tartışmalardan oluşturuldu. *Virgül* 110, Eylül 2007, s. 53-55.

nin bir özelliği olduğunu varsaymaya götürmüştü. Michel Foucault da, aynı düşünceyi devam ettirerek "iktidarın deli ettiği" türünden bir varsayımın "disiplin toplumlarının" ve "iktidar teknolojilerinin" yaygınlaştığı modern yaşamda artık tutulamaz olduğu fikrine varıyordu. Böylece kurumlar ve dayandıkları teknolojiler –fabrika, hastane, tımarhane, hapishane, kışla gibi yerlerde yoğunlaştıkları ölçüde – Michel Crozier'nin yerinde bir deyişiyle "artık insanların arzularına boyun eğmeyi bırakarak kurumların emrettiklerini yerine getirmeye başladığımız" iktidar çatılarına çoktandır dönüşmüş görünüyorlar. Foucault böylece açıklamalarını asla "deli" falan olmayan, tam aksine aklın ve bilginin bütün olanaklarından faydalanan bilgi-iktidar mekanizmalarının varlığına bağlamakta gecikmeyecektir. Belki de Foucault'nun, "iktidar" ile "tutkular" arasındaki bağın çoktan çözülmüş olduğunu varsayması kendine ait özel nedenlere bağlıdır: özellikle deliliğin ve tutkusal insanın "söndürülen sesini", işitilmeyeni bulgulamak uğruna yaptığı yoğun araştırma böyle bir varsayımı zorunlu kılıyordu onun için. İktidarın "arzulanır" bir şey olduğu doğrultusundaki günlük, olağan düşünce kuşkusuz bir Yurttaş Kane modelini gözler önüne getirecektir. Belki de Foucault ile birlikte Welles'den daha da öteye geçerek tutkuyu zaten "arzunun iktidarı" olarak yeniden tanımlamamız gerekir. Oysa modern kapitalizm arzuları da denetlemekte, yönlendirmekte daha az iktidar sahibi değildir – tüketim toplumu ideolojilerinin, iletişim kolaylıklarının ve günlük yaşamı kontrol eden "arzu rejimlerinin" ışığında da düşünmek zorundayız. Yurttaş Kane, evet, iktidar "sahibi" olabilmiştir... Ama tutkuları onun üzerinde muazzam, kaçamayacağı bir egemenlik kurdukları ölçüde... Ama biraz daha ilerlemek ve Yurttaş Kane'in tutkularının da (psikanalitik terimlerin baskısından biraz uzakta durursak) modern, endüstriyel kapitalizmin gereklerince nasıl kurgulandıklarını tahlil etmeye girişebiliriz. Böylece birey üzerinde "yoksulluğun iktidarından", "atomlaşmış bireyliğin iktidarından", "arzulanır şeylerin aristokratik iktidarından" bahsedebiliriz. Psikanalitik çözümlemelerin genellikle pek değerli kıldığı şu "Rosebud" sembolünün

önemini yadsımıyoruz. Ancak onun da ne ise o olarak, yani Orson Welles'in dehası sayesinde bahsettiğimiz üç dereceli iktidarlar sisteminin kristalleşmiş bir metaforu olduğunu söyleyerek tanımlanması mümkündür. Yurttaş Kane tutkuludur ve film boyunca Spinoza'nın "tutkular fenomenolojisinin" programını aynen takip eder: Her şey bir "sevilme talebi"yle başlar. Bu talep, ikinci safhada bir tutkuya dönüşür. Oysa Spinoza'ya göre yalnızca tutkularımıza bağlı olarak yaşamayı sürdürdüğümüz sürece sevdiklerimizin, bağlandıklarımızın da bizi sevmesini isteriz. Bu aynı zamanda bir dışlayıcılığı da içinde taşımaktadır: yalnızca sevdiklerimize bağlanmamız, başkaları karşısında kayıtsız olmamız, dolayısıyla onları "keyiflerine göre yaşamaya" geri göndermemiz sonucuna varacaktır. "İktidarın deli ettiği" söylenir – Foucault'nun bu varsayıma nasıl karşı çıktığını, iktidar teknolojilerinin modern aklın tezgahıyla nasıl içiçe geçtiklerini betimlediğini bu noktada hatırlamak gerekir. Spinoza için "salt tutkulara bağlı olarak yaşamak" bir nevi delilik hali olduğuna göre, bu durumun iktidardaki öznellik için nasıl cereyan edeceğini iyice incelemek gerekiyor. Salt tutkularıyla yaşayan biri, son tahlilde, yalnızca tek bir kişiye bağlanacak, aradığı iyiliğin yalnızca onda bulunduğunu düşünecektir. Sadece tek bir kişiye bağlanmak, ötekileri "dışlamaktır". Buna karşın, akla uygun yaşayan birisi, yalnızca tek bir kişide yoğunlaşmayı bırakacak ve herhangi birinin dostluğuna açık olacaktır. Buna Spinoza'nm *honestas*, onur ilkesi adını verebiliriz. Böylece onursuzluğun tanımı da ortaya çıkar: herhangi birinin dostluğuna elvermeyen kimselere onursuz derler. Böylece akla uygun yaşamak demek, kendine benzeyen herkese mümkün olduğu kadar yoğun ve fazla sayıda bağlarla bağlanmak, sosyal varlık olmak anlamına gelmektedir.

2. Gilles Deleuze, *Yurttaş Kane*'le birlikte artık yeni sinemanın iki yönünün belirginleştiğini söyleyecekti: Birincisi, duyusal-hareket bağının (eylem-imaj), ve daha derinlerde, insanla dünya arasındaki bağın kopuşu. İkinci yön figürlerden, metaforlardan olduğu gibi metonimilerden vazgeçiş ve daha derini, sinemanın sinyal verme malzemesi olan iç monoloğun yerinden

edilmesidir. Böylelikle, Renoir ile Welles'in kurdukları haliyle alan derinliği hakkında onun sinemaya artık "figüratif", metaforik, hatta metonimik bile olmayan, ama daha beklentili, daha sıkıştırıcı, belli bir şekilde teorematik bir yeni yol açılmış oluyordu. Alexander Astruc'ün söylediği gibi: alan derinliğinin fiziksel olarak bir kar-kovma aleti etkisi vardır, kişileri enine boyuna değil kameranın alanına ya da sahnenin arka planına sokar, çıkarır; ama zihinsel bir teorem etkisi de vardır, filmin gidişatını artık imajların birbirine bağlanmasından çok bir teorem haline getirir, düşünceyi imaja içkinleştirir. Bizzat Astruc, Welles'in dersini devralmıştır: kamera-kalem montajın metafor ve metonimisinin elinden kurtulur, aygıtın hareketleriyle, dalışlarla, karşı-dalışlarla, arkadan çekimlerle yazar bir inşaatı gerçekleştirir. Metafora yer yoktur artık, hatta artık metonimi de yoktur, çünkü imajın içindeki düşünce ilişkilerine özgü zorunluluk imajlararası ilişkilerin yanyanalığının (açı/karşı-açı) yerini almıştır. Sinemanın bu sayede artık imajla ilişkili olmayan (imajı metrik ve armonik ilişkilere tabi tutan eski sinemadaki gibi) ama imajın düşüncesine, imajın içindeki düşünceye yönelen gerçek anlamda bir matematik kesinliğe kavuşması mümkün müdür diye soracaktır Deleuze. Welles'in alan derinliği engellere ya da gizli saklı şeylere bağlı olarak değil, bize varlıkları ve nesneleri kendi opaklıklarınm işlevi olarak görünür kılan bir ışığa bağlı olarak konumlanır. Tıpkı tanıklığın bakışın yerini alması gibi, "lüx", "lümen"in yerini alır. Welles'in alan derinliği, düşüncenin görmeyle ya da ışık kaynağıyla, düşünceyi sürekli olarak bizzat kendisinin, bilmenin, eylemin dışına atan yeni bir ilişkisini ifade eder. Alan derinliğiyle ilgili bir metninde Daney şunları yazıyordu: "Bu sahnelemenin sorduğu şey artık 'arkada ne var acaba' sorusu değildir. Daha çok, 'her nasılsa, üstelik tek bir planda olup biten [hakkında] gördüğüme bakışıma katlanabilir miyim' sorusudur." Ne yaparsam yapayım görüyor olmam, işte bu, hoş görülemez olanın formülüdür.

3. Welles'in *Yurttaş Kane*'de icat ettiği yeni bir sinematografik görme biçimi var: "plan-sekans" yani bir aksiyonun kurguyla bölünmeden tek bir plana zerk edilmesi. "Plan bilinçtir" di-

yecekti Gilles Deleuze, çünkü plan saf bir hareket-imajdır. Yeni bir plan biçimi icat etmek, sözgelişi yakın plandan plan-sekansa sıçramak, Hegel'in bilinç figürlerinden bahsettiği anlamda, yeni bir sinema bilinci de yaratmak demektir. Plan-sekansın yaratımında her ne kadar *Yurttaş Kane*'in görüntüsünü yapan Gregg Toland'ın bunda katkısını göz ardı etmesek de, Welles'in bir tiyatro adamı olarak mizanseni nasıl oyuncu merkezli yaparım sorusunun peşine düştüğü kesindir. Andre Bazin oyuncuyu dekorun içine yerleştiren, merkezine mıhlayan, kurguyu bir akılcılık (ifade özgürlüğü) veya bir dil yetisi olarak gören geleneksel anlatıların tersine imajın bir tür sakatlanması olarak adlandıran bir yöntemden filizlendiğini hayal etmenin zor olmadığını söylemişti. Welles'e göre oyunculuk sık sık montajla, dekorla ve öbür karakterle bağlantısını yitirdiğinde anlamını kaybeder. Yakın çekimde vurgulanması, altı çizilmesi gereken, bir nesneden bir jestten burada artık vazgeçilmiştir. Bu sinema retoriği hata diyebileceğimiz bir eksiltili anlatım değildir. Welles'in filmi seyircinin menzili dışında iş görüyor gibidir. Seyirciyle film arasında gecikmiş bir mesafe ve uzaklık inşa edilir, bu mesafe ulaşılmazlık halesiyle örülür. Bazin şunu söyleyecekti, Hitchcock'un *Arka Penceresi* daha ortalıklarda yokken: "Seyirci *Yurttaş Kane*'i izlerken çaresizlikle iskemleye mahkûm edilmiş bir adamın tanıklığıyla aynı durumdadır."

4. Welles, *Yurttaş Kane*'de sinemaya dramatik bir unsur olarak tavanı ilk sokan kişidir. Anlatının, çoklu bakışla, bakışları çoğaltarak beş kişinin anlatımıyla kurulması Kane'de insan bakış açısına en uygun olan merceğin, geniş açının kullanılması formülüne zorlamıştır. İç çekimlerde geniş açı kullanımı bir başka yeniliktir: geniş açı görüş alanını enlemesine ve boylamasına genleştirir. Böylelikle tavan imajın bir parçası haline gelir. Sinemada tavan (günümüz sinemasında bile) özellikle bir nesneyi göstermek, işaret etmek dışında kullanılmaz. Tavanın imajlaşması, geleneksel aydınlatma metotlarına da bir saldırıdır. *Yurttaş Kane*'de aydınlatma başlı başına yeni bir tekniği ortaya çıkartır. Geniş açı perspektifi bozar, alan derinliği daha belirgin hale gelir, nesneler uzam içinde biçim bozumuna uğrar.

Alan derinliğini dar açı takip ettiğinde imaj sanki bölünebilirmiş gibi bir etki bırakır. İmajda yaşanan bu fiziki çatışma anlatının içindeki çatışmaların sanki bir alegorisidir. İmajın içinde işaretlenen, gösterilen yönler değil, her yöne bir hareket mevcuttur. El Greco resimleri gibi diyecekti buna Bazin: her yöne bu dikey bükülmeler sinema sanatında ilk kez beliriyordur. Borges, *Yurttaş Kane*'in haber filmi, belgesel, biyografik anlatım gibi farklı hikâye etme tarzları ve kronolojik, doğrusal olmayan, çoğul bakış açılarıyla örülen anlatı yapısını bir labirentle imgeleştirmişti: tavan işte bu labirent hapisliğinin üst uzamını boydan boya kapatacaktır. Bazin bunu bakış açılarının cehennemi diye adlandırmıştı: "Kamera bir bakışıyla seyirciyi yeryüzünden uçurup kaçırabilecekken, tavanların seyirciyi imajın dekorun içine hapsetmesi bu lanetin ölümcüllüğünü tamamlıyor. Kamera aracılığıyla Kane'nin çöküşünün farkına varabiliyoruz, aynı anda gücünü hissediyoruz. Kane'in güç istenci bizi eziyor ama o da dekorun, tavanların içinde eziliyor."

5. Bazin'in *Yurttaş Kane*'de Alan Derinliği üzerine yazdıkları İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının yaratıcılarını etkileyecek ve Yeni Gerçekçi sinemanın doğumuna yol açacaktı. Sonradan Fransız sinema eleştirisi çevrelerinin yıllarca tartışacakları, tespitlerini orada yapacaktı: İki tür sinemacı vardı Bazin'e göre; gerçekliğe inananlar, görüntüye inananlar. "Gerçeklik hissinin artırılması" diyordu Bazin, Alan Derinliği için. Bu gerçekçilik hissini artıran öğelerden biri de plan-sekansta doğal olarak ortaya çıkan bir doğal konuşma edimidir: *Yurttaş Kane*'de konuşmalar, sözler birbirine karışır, birbiri üstüne biner, cümleler yarım kalır, sözcükler unutulur. Alan Derinliği, izleyici ve görüntü arasındaki ilişkileri yeniden tanzim etmiyordu yalnızca, çekim sayı ve uzunluklarını, montaj anlayışını yeniden belirliyor, iç-kurgu denilen kavramı yaratıyordu. Kadraj önündeki ve arkasındaki nesneler eş netlikte birbirleriyle daha yakınsak bir bağla bağlanıyorlar, yönetmen böylelikle imajın içindeki herhangi bir nesneyi yakın çekimle vurgulamak yerine nesnelerle kurulacak ilişkileri izleyiciye bırakıyordu. İmajın öne çıkarılması, büyültülmesi gibi hiyerarşik

bağlamlar ortadan kalkıyordu. Bu yeni imaj pedagojisi mesela feminist kuramcıların, özellikle Laura Mulvey'in altını çizip önemsediği filmdeki kadınların konumlarında da kendini hissettirir: Filmi anti-Hollywood yapan bir başka öğe de kadın starlarla oluşturulan o cazibe etkisinin filmde görülmeyişidir. Özellikle Welles'in-Kane'nin filmdeki devasa varlığı öyle bir çekim alanı oluşturur ki cinsel röntgenciliğe çok az yer bırakır. Alan derinliği içine gömülmüş kadın bedeni de erotik saplantı nesnesi olarak ortadan kaldırılınca seyirciyle imaj arasında farklı bir ilişki kurulur. Böylelikle seyirci imajın tahakkümünden bir nevi özgürleşir. İmajın anlamı kısmi olarak seyircinin dikkatinden ve iradesinden türeyecektir artık. Klasik montajda diyordu Bazin, "bir eylemin özgürlüğümüzü tam anlamıyla uyuşturan bir şekilde bildirilmesiyle kontrol edildiği zorunlu bir çözümleme vardır."

49. Dehşet-imaj: Artık Deleuze'ün bahsettiği hareket-imajlar ve zaman-imajlar çağını geride bırakıp yeni bir imaj türünün, dehşet-imaj'in çağına girdiğimizi mi düşünmeliyiz? Bu kadar aşırı bir ölüm pornografisinin ötesinde, Popstar gibi bir programı seyrederken de bu imajlarla karşı karşıya gelmiyor muyuz?

50. Neden acaba İtalyanlar direniş filmleri yapan ve bunu yaparken insanların sinemayı görme biçimlerini değiştiren tek sinemacılar oldular? (...) Oysa denebilirdi ki bu halk en az direnendi, düşmana her şeyi hemen teslim etmişlerdi; bunlar Yugoslavlar, biraz Ruslar ya da Polonyalılar olabilirdi – tamam, Polonyalılar toplama kampları üstüne güzel bir savaş filmi yaptılar; Munk'un filmiydi bu, ama tümüyle bireysel bir çabaydı. Fransızlar da bir iki tane çektiler; ama Vichy döneminde yapılan birtakım küçük komedi filmlerinden sonra sıfır noktasından çıkmışlardı yola. Demek ki İtalyanlar kalıyor geriye... Bu kolayca açıklanıyor: hiçbir şeydiler ama sonuçta varolmaları gerekirdi – imaj denen bu reddedilemez şeyin imal edilmesi gerekirdi. İtalya'ya düşen bir imaja yapışmaktı: "Bakın, biz İtalyan-

lar, Mussolini değiliz, *Açık Şehir Roma*'yız..." (Jean-Luc Godard)

51. Shoah ve Tekillik:[8] Dokuz buçuk saatlik bir filmin metninin kitabı bizi nereye kadar götürebilir? Bence bu trajik metin bizi her şeyden önce doğrudan doğruya sinematografiyi bir asırdır ziyaret eden bir meselenin göbeğine taşımalı, edebiyatın ya da kitap eleştirisinin değil. Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ı bir kitaba sığdırılabilmiş uzun bir tanıklıklar filmi ve tıpkı Jean-Pierre Faye'm *Langages Totalitaires*'i (Totaliter Diller) gibi salt metin olarak da bırakılabilirdi. Zaten film Türkiye'deki haliyle gösteri toplumunun, sinema repertuarlarının sınırlarını aşıyor. Dolayısıyla burada kitap üstüne tartışmaktan çok sinema ve film üstüne tartışacağım.

Hatırlanırsa Michael Moore'un *Fahrenheit 9/11* filmine yönelik müstehzi eleştirisinde Jean-Luc Godard –seyretmediği– "Bu filmin belki de Bush"un işine yarayabileceğini...", "belki George W. Bush"un Moore'un sanmak istediği kadar aptal olmayabileceğini...", hatırlattıktan sonra, teknik bir meseleye değinirmiş gibi sarf ettiği bir cümlede, Moore'un "imaj ile metin arasında ayrım yapmayı bilmediğini" söylemişti. Bu cümlenin gazetecilerin gözlerinden kaçan önemi, tartışacaklarımız bakımından çok büyük ve derindir. İmaj ile metin arasında ayrım ya da imajın asla metni, sözü tekrarlamaması ve de tersi, işte özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasını hep ziyaret etmiş olan bir tema ya da beklenti...

Sorun Blanchot'dan kaynaklanıyordu: *Parler c'est pas voir* (konuşmak görmek değildir) gibisinden bir formüldü bu. Edebiyatı merkezine alan bu tartışmasında Blanchot gündelik ampirik konuşma yetisi ile bir "üstün konuşma yetisi" arasındaki ayrımı, giderek kopuşu, edebiyatın tanımı düzlemine yükseltmenin peşindeydi. Gündelik konuşma "görülebilir ancak o anda kendisine hitap edilen kişinin görmediği" bir şeyleri söylemek içindir: "Yağmur yağıyor", "Televizyonda haberler başladı" gibisinden... Kant'm "yüksek yetiler" öğretisine benzer bir kavram inşası süreci boyunca Blanchot konuşmanın, sözün bir

8 *Birikim* 191, Mart 2005, s. 48-55.

"üstün yetisi"ni tanımlamaya girişecektir. "Konuşmak görmek değildir" böylece şu anlama gelir: Sadece söylenebilir olanı söylemek; sadece konuşulabilir olandan, başka bir şekilde ifade edilemeyecek olandan bahsedebilmek. İşte edebiyat, eğer yüksek bir metinse, buydu. Tabii ki kendine ait nedenlerle Blanchot sadece konuşulabilir olanın deneyimlenemezlerden, yani ölümden ve sonu belirsiz olan dostluklardan ibaret olduğunu düşünebiliyordu ve bunlar halen günümüz felsefesinin ana temalarını oluşturuyorlar.

Tıpkı Paul Valery'nin şiiri "ses ile anlam arasında tereddüt" olarak tanımlaması gibi, Blanchot da, muhtemelen salt edebiyatla ilgili olduğundan ileride Foucault'nun, bir bakıma da Deleuze'ün çözmeye çalışacakları bir tereddüt içindeydi sanki: Foucault, "ve de tersi" demekteydi, yani *voir, c'est pas parler* (görmek konuşmak değildir). Formülü tersine çevirerek bir çifte olumlama elde etmeliyiz. Yeni Roman akımını etkileyen karmaşık bir tartışmanın içindeyiz ve hatırlanırsa, Marguerite Duras, Robbe-Grillet ve diğerleri romanlarına paralel bir film yapma çabasını asla bir tarafa bırakmadılar. Elbette romanlarını film yapmadıkları gibi, filmlerini de yazıya dökmeye kalkışmadılar. Foucault'nun "ve de tersi" dediği formül, yani "görmek konuşmak değil", tıpkı Blanchot'da olduğu gibi bir "üstün görme yetisi"ni harekete geçirmeliydi ve bu yeti işte görsel adını verdiğimiz sanatlara, giderek sinemaya götürüyordu. Salt görülebilir olanı görmek ve göstermeyi bilmek; işte sinema buydu. Godard'ı, *Cahiers du Cinema* dergisi sayfalarından film setlerine, giderek Sinema-Hakikat alanına sürükleyecek olan iklim de buydu.

"Bu Bir Pipo Değildir" (*Ceci n'est pas une pipe*) başlıklı kısa kitapçığında Foucault, Magritte'in eseriyle ama onun aracılığıyla da, yeniden kendi süregitmekte olan eseriyle buluşur. Bu resmin üç paradoksal versiyonu vardır: Bir pipo resmi, altında "bu bir pipo değildir" yazar; bir karatahta resmi, tahtada bir pipo ve yine tahtanın üstünde "bu bir pipo değil" yazar; üçüncü ve son versiyon ise yine tahtada resmedilmiş bir pipo ve altında, tahtanın dışında "bu bir pipo değil" yazısıdır. Tezgâh bir

okuldur: yetiştiren ve cezalandıran. Ancak, aynı zamanda modernliğin kapatma toplumlarının temel formülünü ve Foucault arkeolojisinin ilkelerini de açığa vurur. Yargıç demektedir ki bu bir hapishane değildir; çünkü biz orada ıslah ediyor, eğitiyor, topluma yeniden kazandırıyoruz.

Okul, öğretmenin tahtaya bir pipo çizerek "bu bir pipodur"u öğretmeye çabaladığı kurumdur; ona karşı direnç ise elbette Magritte'in yaptığı gibi tersine çevirme yoluyla, yani söz ile imaj arasındaki bağı kopartmakla, hiç değilse sorunlu hale getirmekle mümkündür. Bir görülebilirlikler alanı ve süreci kurmaya yönelecek sinema da buralardan pek uzakta değildir. Bazin ile Deleuze'ün genel olarak bir "tanıklıklar sineması" diye tanımladıkları İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemaları, İtalyan neorealismo'suyla başlayarak, Yeni Dalga'dan Bağımsız Sinemalara sıçrayarak, Üçüncü Dünya sinemasını katederek "tanıklık değerlerini" yüksek görme yetisinin hizmetine sunacaktır.

Sinema özünde montajlanmış belgelerdir ve tüm 20. yüzyılı kaydetmiştir; bütün mümkün tanıklıkları, yapılamayan filmler de dahil olmak üzere içinde barındırmaktadır. Her fotoğraf, her film parçacığı bir "belge" olduğuna göre, "belgesel" demek, belgelerin ötesine geçmek ve görünmeyenleri görünür hale taşımak olmalıdır. Yoğunlaşmış tanıklık olarak belgesel sinemanın büyük kariyerlerini sayabiliriz: Dziga Vertov, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Jean Rouch, Glauber Rocha, Aleksandr Sokurov... Sorun hep, gösterilen ile söylenen arasındaki bağı koparmak meselesinde düğümleniyor gibidir. İmaj ile ses arasındaki bağı koparmanın teorisini zaten Robert Bresson gibi büyük bir sinemacı yapmıştı. Ancak amacı Tanrı'yı imajların arkasında ve ötesinde belirlemeyi başarmaktı. İmaj ile metin, tipik olarak televizyonun, yani epeydir sinemayı öldürdüğü söylenen aletin, ortamında birbirlerine birebir tekabül ettirilirler. Godard'ın Moore'u ve filmini neden küçümsediği anlaşılıyor değil mi? Sonuçta bu bir TV Show'dan öteye gitmeyen bir filmik düşünme tarzıdır. Ne söylediği imajdan kopabilir, ne de imaj söylenenin yerini alarak ötesine geçebilir.

Lanzmann'ın *Shoah*'ı ise aynı hatalara ilginç bir şekilde sahip

olmasına rağmen kuşkusuz Moore'un banal politik performansına indirgenemez değerler taşıyor. Yine de Hegel'in asırlar önce yazdıkları her ikisinin de hatasını ve sınırlılıklarını yeterince dışa vuruyor: "Namuslu bilinç her anı sabitlenmiş bir özsellikmiş gibi alır; o, yaptığını sandığı şeyin tam karşıtını yaptığından bihaber olan kültürsüz bir düşüncenin tutarsızlığından ibarettir. Yırtılmış bilinç ise, aksine, sapkınlığın bilincidir, üstelik mutlak sapkınlığın. Orada kavram hâkimdir; namuslu bilinç için birbirinden çok uzak olan düşünceleri bir araya toplayan kavram; dolayısıyla da dili ruhla yüklüdür". Sorun biraz da imajların Deleuze'ün "seyreltilebilirlik" dediği bir niteliği yüzündendir. Moore her şeyi aktüalite içinde tam tamına kuşatmak, teslim almak, belirlemek istemektedir. Lanzmann ise Auschwitz'den bugüne elde bulunan birkaç kaçak fotoğrafın Shoah'ın dehşetinin mutlaklığını "ispat" edemeyeceğini düşünerek filmini hiçbir tarihsel belgeye başvurmayan bir yüzleşme aktüalitesi çerçevesinde biçimlendirir. Oysa imajlar her zaman "seyreltik" varlıklardır; gerçeğin yalnızca bölük pörçük kısımlarını, parçalı bir tarzda ifade ederler. Yüksek görme yetisinden anlamamız gereken de işte bu bölük pörçük imajlar, metinler, bilgiler, enformasyonlar arasındaki üst bağı kurmayı başarmak olmalıdır. İstenen aslında Moore'dan farklı olarak, her şeyi gösterilebilir bir şov halinde tutmak değil, şovu bir araç olarak kullanarak gerçeğin, yani Auschwitz gerçeğinin "hayal bile edilemez", "düşünülemez" olduğunu vurgulamaktır. Bunun Heidegger'in en tuhaf etkileriyle oldukça beslenmiş olan Fransız düşünce dünyasının unsurlarından biri olduğu söylenebilir. İstenmektedir ki yalnızca bir hafıza, bir giz, bir dil ifadesi kalsın Auschwitz'den geriye; ama asla imajlar değil. Amaç, sözün mutlak derecesine varmak, arşiv imajlarına asla başvurmaksızın "dehşetin mutlak sessizliğinin karşısına mutlak bir sözü çıkarmak"tır. Oysa "düşünülemez" olanın pekâlâ düşünülmesi gerektiğini, hatta esas bunun "zorunlu" olduğunu Arendt'den beri biliyorduk.

Peki ama bu "düşünülemez" nasıl düşünülecek? Epistemolojik bakımlardan bir zamanlar C. Wright Mills "Sosyolojik Ha-

yalgücü" (*Sociological Imagination*) adlı kitabında bu konuya dikkatimizi çekmişti: Bir orta sınıf memuru konumundaki sosyolog nasıl olur da "iktidar seçkinlerinin" o gizli kapaklı dünyasına nüfuz edebilir? Elbette ki o, "belirtilerden" yola çıkarak, semptomatolojik bir tarzda hareket edecek ve "sınıfsal" olan sözünü geçerli kılacaktır. Oysa Lanzmann, şu anda yönetmekte olduğu *Les Temps Modernes* dergisinde yayımladığı bir makalede sorunun "belge değil gerçek" olduğunu yazıyordu. Varsayım toplama kamplarından hiçbir izin geriye kalmamış olduğudur. Dolayısıyla Lanzmann hafızaya ve tanıklıklara sözler düzleminde, dil aracılığıyla yüklenerek performatif bir işlem gerçekleştirecektir. İtiraflar elde etmek ve "en temsile gelmez şeyin görsel eserini yaratmak"...

Kuşkusuz Lanzmann'ın *Schindler'in Listesi* filmi konusunda Hollywoodçu tarzda "Auschwitz'i yeniden inşa etmeye kalkışan" Spielberg'e yönettiği eleştiriler haklıdır; ancak güçlü değildirler, çünkü ardından "Eğer SS'lerin çektiği gizli bir gaz odası filmi bulsaydım, onu, nedendir bilmem, göstermez yok ederdim" diye eklemektedir. Bu ise filme başvurmaksızın nasıl film yapılabildiğini, giderek her şeyin efektif bir metne nasıl indirgenebilmiş olduğunu göstermeye yeter. İddiası bunun sonuçta "nihai film" ve Shoah'ın mutlak ispatı olduğudur. Bizzat toplama kampı kurtulanlarından biri olan Semprun'un dehşetini celbeden bu iddialı sözler, Lanzmann'ın "belge fetişizmi" denen şeyi eleştirirken kendisinin düştüğü bir "tekillik fetişizmini" beslemeyi sürdüren şöyle bir mantık zincirlemesiyle sürmektedir: Olay tekil, biriciktir, çünkü hiç bir belge kalmamıştır. Sistematik olarak Naziler bütün belgeleri yok etmişlerdi ve çok tekil tanıklıklardan ve itiraf sözlerinden başka hiç bir araç, bu biricik olayı ifade etme gücüne asla sahip değildir. Buna karşı, Didi-Huberman'ın şimşekleri üstüne çekmeyi göze alarak analiz ettiği dört Auschwitz fotoğrafı ileri sürülebilir elbette. Ancak bunun da yeterli olduğunu düşünmüyorum. Lanzmann'ın mantık zincirinin Ravaisson gibi bir "retçi tarihçi"nin mantığıyla belli bir ortaklığı vardır: "Her türlü belgeyi taradım, tanıklarla konuştum, her türlü araştırmayı yap-

tım, ancak gaz odalarını gözleriyle görmüş olan tek bir tanıkla karşılaşamadım...".

Hikâye bir zamanlar Spinoza'nın *Tractatus Theologicus-Politicus*'unda (Tanrıbilimsel-Siyasal Çalışma) sorunlaştırdığı iki "yorumcu-hermenötik" konum arasındaki farka ve benzerliğe aynen tekabül ettiğini düşündürüyor. Spinoza'nın eleştirisi iki yorumlama tarzı arasındaki farkın pek de o kadar büyük olmadığı yolundaydı. Maimonides eğer kutsal kitaplarda çelişkili iki anlatım ile karşılaşırsak, sözgelimi Tanrı özünde tek iken "biz" diyorsa, o zaman doğru olan aklın emrettiğidir; ötekisi ise metafordur ya da üslup unsurudur. Al Fakr ise diyordu ki: "Eğer Tanrı 'biz' diyorsa onun 'çoğul' olmadığını dogmalar açıkça belirttiğine göre bunun bir metafor olduğunu düşünmeliyiz; çünkü açıkça denmektedir ki Tanrı birdir". Spinoza'nın eleştirisi her ikisine de aynı biçimde yönelmektedir: Her ikisinin de varsayımı kutsal kitapların her zaman "doğruyu" söylediklerdir; dolayısıyla bir çelişki söz konusu olduğunda mutlaka terimlerden birinin metafor olduğunu varsaymak zorunda hissediyorlar kendilerini. Oysa kutsal kitaplar asırlar boyu müdahale edilmiş, değiştirilmiş, kopyalanmış, yeniden yazılmış oldukları varsayılabilecek metinlerdir. Amaçları da doğal akıl yoluyla doğru yolu bulamayanlara buyruklar, masallar ve ibretler yoluyla doğru yolu imlemektir.

Lanzmann'ın varsayımı da toplama kamplarının mutlak doğrular arasında olduğudur; tıpkı Ravaisson'un aynı mantık zincirini toplama kamplarının hiçbir zaman var olmadığının kanıtı olarak kullanmaya girişmesi gibi... Spinoza, kutsal kitapların da doğadaki nesneler gibi incelenmesi gerektiğini öneriyordu. Bu belki kutsallıklarına halel getirecekti ama anlatısal güçleri insan toplumları açısından yine de güçlü kalacaktı. Mutlak doğruluk yükü Lanzmann'ı da, Ravaisson'un çarpık mantığını da ziyaret ederken Holocaust'un biricik bir olay olsa bile kendi dışında pek çok benzerine, kendi içindeyse oldukça karmaşık toplumsal, politik, iktisadi ilişkilere sahip bir karmaşa olduğunu gözler önüne sermeyi engelleyecek bir "tekil düşünce" örneğini de veriyor. Bunun nedeni, Lanzmann'ın her türden gör-

sel-işitsel ya da metinsel arşivi reddederken aslında kendi *Shoah*'ındaki bütün tanıklık sözlerinin de bir arşiv oluşturduğunu, bir arşivin imajlarla ve belgelerle birlikte ortaklaştığı "bölük pörçüklüğe" sahip olduğunu unutarak bunu "nihai doğru", bir "mutlak eser", bir "anıt" havasında sunmakta acele etmesidir: "Her şey tamam işte; hepsi bu... Daha diyecek ne var ki?"...

Oysa daha denecek olduğu gibi çoktan denmiş pek çok şey var. Her şeyden önce toplama kampları jargonunda Sonderkommando adı verilen ve kamp içinde toplu ölümleri ifa etmekle, örgütlemekle görevlendirilen ve elbette ki Naziler tarafından "tanıklık tehlikeleri" bakımından sonuçta mutlak olarak yok edilmeleri planlanan mahkûmların, yenilginin ilerlediği sıralarda yok etmekle görevlendirildikleri arşivlerden kurtarabildikleri bir takım imajlar, fotoğraf, film ve belge parçacıkları... Kampların Nazi mitolojisinin temaları uyarınca, bir zamanlar Dumézil'in tasvir ettiği "üçlü işlev" artı paryalar ("Müslümanlar" deniyordu onlara) şeklinde organize edildiği tasavvur edilebilir. İşte bu paryalardan bazıları, nihai çözüm sonrası arşivleri yok etmekle görevliyken fırınlara aciliyet mazeretine de sığınarak aşırı yükleme yapmak suretiyle bazı imaj ve belgeleri yok oluştan kurtarabildikleri ya da kendi seçimlerince geriye bazı seçilmiş metinleri ve fotoğrafları bırakabildikleri biliniyor çoktandır. Anlatabilecekleri yalnızca geride kalan kalıntılarlaydı çünkü... Bunun da nedeni ve kaynağı olsa olsa Nazilerin ulusal plana yaymış oldukları bir Narsisizm uyarınca sonradan yakmak zorunda kalacakları bütün o dehşet görüntülerini topyekûn kaydetmeyi asla ihmal etmemiş olmalarıydı. Sonuçta elde Nürnberg ya da Eichmann olaylarından daha sessiz, ama çok daha derin ve daha güçlü, çok daha ifade gücü taşıyan bölük pörçük bir küme kalıyordu; imajlardan, mektup kırıntılarından, fotoğraf ve film negatiflerinden oluşan...

Lumière kardeşler sinematografı ilk icat ettiklerinde operatörlerinin çektiklerine "vues", "bakışlar" adını vermişlerdi. Anlatıdan en uzakta durdukları söylenebilecek "teşhisler" ya da "filmik tasvirler" denebilir bunlara. Serge Daney ile yaptığı bir söyleşinin ilginç bir noktasında Godard film yapmayı, yani

imajlar üretimini, ama asli olarak montajı bir "tıbbi teşhis" ile karşılaştırır. İşte bu sinüzit dendiğinde şeye bir ad konulduğu gibidir her şey. Eski Yunanlılar da "şeylerin gerçek adı" gibisinden bir mefhuma sahiptiler. Bu mefhum dilin ötesinde şeylerin tanrısal ve gerçek adları bulunduğuna, dolayısıyla Pindaros'un andığı bir "Tanrılar Dili"nin var olduğuna işaret ediyordu. Bir imaj ise gerçekten de bir kelime gibi davranmaz, temsil öncesi bir alanda yer alır ve "şey" ne ise onu gösterir; oysa kelime her zaman şeyle bizim aramıza girer, bir dolayım oluşturur. İmajların kelimelerin bütünlüğüne karşıt olarak bölük pörçük olmaları, seyrelmiş olabilirlikleri de işte bundandır. Spinoza da *Tractatus*'unda Musa'nın karşılaştıklarını şöyle tasvir eder: Kafasında bir imaj vardır (dağdaki alev almış çalılık), bir de söz (Tanrı'nın kendisine doğrudan hitabı)... Doğanın her şeye gücü yeterliği (Spinoza felsefesinin dediği şey) ilkindedir; Tanrıbilimin zorunlu yanılsamaları (Tanrı'nın kelamı) ise ikincisinde. Musa kelam ile imajın birbirlerini tekrarlayışının kurbanı olmuştur: bir mucize...

Söz ile imajın birbirlerinden koparılışı Deleuze'ün incelikli tartışmasına konu olan Straub filmlerinde neredeyse temel filmik strateji olarak benimsenir. Eğer toplama kamplarında olup bitenler arşivde değilse, ceset yığınları gösterilemezse, altında yattıkları topraklar, ormanlar ve çayırlar gösterilecek ve anlatı sözle şekillenecektir. Bu gerçekten katlanılamaz güçte bir imaj tipidir. Belgesel sinemayı hayvan ve uzaydan, biraz da savaş kahramanlarının hikâyelerinden ibaret görmeyen herkes, bu imaj gücünü dolaysızca tanıyabilir. Yüksek görme yetisi bir "görmeye sunma"dır ve mesele *Ici et Ailleurs*'de (Burada ve Başka Yerde) Godard'ı ziyaret etmiş olan bir çatışkıdır. FKÖ adına çekilen bu film, Fransız burjuvası bir kadının televizyon başındaki tanıklığına paralel olarak direniş nakaratları okutulan Filistinli çocukların görüntülerinin paralel kesimidir. Çatışkı Godard için çok zor olmalı; bu filmi burjuva televizyona mı, FKÖ'ye mi iade etmeli? Sonuçta cevap bellidir: Hiç birine... Çoğu kez propaganda amaçlı sinemanın salt propagandaya indirgenmediği durumlar olmuştur: Eisenstein, Vertov, Ku-

leşov gibi Sovyet sinema ustalarının çoğu filmi "propoganda film" kategorisine girebilir; bazı feminist sinema teorisyenlerinin nedendir bilinmez baş tacı ettikleri Leni Riefenstahl elbette ki Nazi propaganda aygıtının asli unsurlarından biridir. Godard'ın Maocu dönemi ise iyi bilinir. Sorun gerçekten de eserin kime hitap edeceğinden çok, daha doğru bir terimle, kime "iade edileceğidir".

Yine Godard, Sovyet ve Nazi propaganda makineleri arasındaki farklara dikkat çekerken, elbette ki Vertov'un gülen köylü ve işçi kızlarıyla Riefenstahl'ın çektiği Nazi köylü ordusunun kızlarının yapmacık merasim gülüşleri arasında asli bir fark bulunduğu konusunda duyarlığımızı uyarmaya çalışır. Sonuçta gülme ve ağlama her yerde aynı değildirler ve koşulları tarafından belirlenirler. İmajlar ise asla sonuçlar ya da ürünler değil, doğrudan doğruya var oluş koşullarıdırlar. İmaj bir sonuç ya da ürün kılındığında, Hitler'in gövde gösterilerinden oluşan *Triumpf des Willens* (1933 Nürnberg gösterilerinin sahnelendiği) ve *Olympia* (Berlin Olimpiyat gösterisi) gibi filmler Riefenstahl'ın kariyerinin aslında sinematografik olmadığını, yaptıklarınm asla belgesel hazinesine dâhil olmadığını, bir tür "staging", yani kurgunun filmden önce yapıldığı ve mekânlar-zamanlar yaratımının hakikate değil sahnelemeye ait olduğu bir düzenleme olduklarını gösterir. Nazi Baş Mimar Albert Speer ile birlikte Hitler'in dev toplantı salonunda ya da meydanda, resmigeçitte hangi anda belireceğinin önceden mimari olarak tespit edilmiş oluşu sert bir çizgiyle, sözgelimi Dziga Vertov'un Sine-Hakikat ve "hayat, neyse o" (*jizn' kak ona iest'*) ilkeleriyle çelişir. Oysa Hitler ve Goebbels, unutmayalım, toplama kampları pratiği dâhil, savaşı ve her şeyi sinegöz titizliğiyle kameraya kaydettirmişlerdi. Bütün bunlar söz konusu görüntüleri kaydedenlerin bir sinegöz oldukları anlamına asla gelmiyor.

Peki, metine indirgenmiş, demek ki indirgenebilir olan *Shoah* nedir? Mümkün olmayanın itirafları mıdır? Oysa Lanzmann bunu bir eser olarak sunmakta, sözgelimi Althusser'in deyişiyle "öznesiz süreç" olarak algılayamamaktadır. Film metindir; doğrudan doğruya ve elde edilebilir, gerçekten inanılmaz rö-

portaj sekanslarından oluşmaktadır. Ancak filmik yol dışında bu sekansları elde edebilmek için bin bir türlü başka yol mümkündür ve bu da filmin doğrulanmamışlığını, röportajların ise performatif niteliğini gözler önüne sermektedir.

Ama imaj her yöne doğru, politik angajman tarzına bağlı olarak performans niteliğini taşıyabilir. Video Sanatının doğuşunda kendi vücutlarını artık ticari ve cinsel bir nesne olarak değil, "kirli imajlar" kılığında sunmaya çabalayan bir feminist kuşağın büyük bir etkisi ve emeği vardı. Tabii ki bunun kötü bir versiyonunun kameranın fetişleştirilmesi ve onunla sevişmeye girişmek gibi bir durum olabileceği, bu tehlikeden asla uzak olmadığımız da düşünülebilir. Yine de sözgelimi "şiirin masumiyeti" tanınırken (sözgelimi Ezra Pound) acaba neden bir belgeselcinin masumiyeti ve bağlandığı etik kaygılar sorun haline gelebiliyor?

Bunun baş nedeni, belgeselcinin kullandığı ortamın ve gerecin, giderek aygıtın gücüdür. Dilin taşıyabileceği enformasyonun bir imajınkinden çok da yüksek olacağı dilbilimcilerin bir yanlışı ve filozofların epeydir kendilerini dilin, yani Logos'un içinde hapsedilmiş olarak görmekten pek hoşlanmalarıdır. Oysa mesela reklamcılar bugün yazdıkları metnin ancak çok küçük bir kısmını filmlerinde kullanırlar; görselliği düzenlemek için yazılan metinler ve senaryolar, işittiklerimizden çok daha fazlalar ve sonuçta birtakım çekim talimatlarına indirgenebilirler.

Sorun elbette filmik ortamın taşıdığı enformasyon türünün ne olduğuyla ilgilidir. Godard yıllardır ısrarla, belki de doğrudan doğruya kamplarla ilgili olan *Shoah*'ın da açık açık karşısında olarak, "kampların çekilmediğini" söyleyip duruyordu. Elbette Cayrol'un Resnais tarafından çekilen metni *Nuit et Brouillard* (Gece ve Sis) neredeyse Zola'nın *J'accuse*'ü (İtham Ediyorum) kadar etkileyiciydi, ancak o da Godard için yeterli görünmemiş gibidir. Yetersizliğin nedeni hiç kuşkusuz filminki değil, toplama kamplarını kendi gerçeklikleri çerçevesinde çekenlerin SS'ler olmalarıydı. Godard'ın 1987 yılında Marguerite Duras ile yaptığı bir röportajda geçen küçük bir diyalog sekansı meseleyi yeterince sorguluyor: "J.-L. Godard –Kötülük görülmek is-

tenmiyor, sözle kötülenmek isteniyor. Bu konuda hep şu toplama kampları örneğini alıyorum; göstermekten çok 'artık bir daha hiç' demekle yetiniliyor. Böyle bir şeyin hiç var olmadığına dair, böyle bir şeyin pekâlâ olduğu cevabını verecek kitaplarla karşılanmak üzere kitaplar yazıp çizmekle yetiniliyor. Oysa göstermek yeterlidir, bakışımız hâlâ var... M. Duras –*Shoah* göstermişti; yollar, derin çukurlar, sağ kalanlar... J.-L. Godard –Hiçbir şey göstermedi..." Neden göstermedi? Çünkü Godard bu konuda başarısızlığı göze alacak ölçüde Lanzmann'ın çok daha derinlerinde bir yerdedir ve bu imajlarla yüzleşmeye duyulan, duyulabilecek korkuyu (ki bu, yukarıda andığımız gibi Lanzmann'ın açık açık telaffuz ettiği bir korkudur) iyi tanımaktadır: "Günümüzde artık gösterilmiyorlar... Kimse istemiyor zaten görmeyi... İmaj zordur..." En zor olanı da, Lanzmann'ın yaptığı gibi kurbanların bakış açısından çok zulmedenlerin dünyasından ve bakış açısından yola çıkarak göstermektir; çünkü bu "katlanılamaz" olacaktır. İnsan orada kendi insani ve insanlık dışı yanıyla aynı anda karşılaşacaktır. Üstelik Godard bütün bunları ABD askerlerinin Iraklı esirlere zulmederken şehvetle bu sahnelerin fotoğraflarını çekmelerinden çok önce söylüyordu. Hatırlanırsa, hakkındaki tartışmayı kestirip attığı Moore, bu görüntülerin elinde epeydir bulunduğunu, ancak film tamamlanmadan önce "filmin reklamını yaparmış gibi görünmemek" adına bunları açık etmemiş olduğunu söyleyebilecek tıynette biriydi. Tabii ki bu Lanzmann'm "imaja reddiyesi" ile karşıtlık içinde bir tavırdır ve günümüz mega kapitalizminin televizüel kurallarına oldukça uygundur. Lanzmann'm bu kadar kötü durumda olduğunu da elbette ki söyleyemeyiz.

Bir tartışma değilse de en azından bir uyarı, Nazi mezalimi konusunda yapılan bazı filmlere yönelik bir Foucault eleştirisinde belirmişti bile: Pier Paolo Pasolini'nin *Salo ya da Sodome'un 120 Günü* adlı tiksindirici imajlarla yüklü filmine uzak durmak gerektiğini, Nazilerin asla çağların ruhu gibisinden derinliklere, coşkusal ifade yollarına, Freudcu handikaplara sahip kişiler olmadıklarını; tam aksine toplumu ve evi pisliklerden, Çingenelerden, Yahudilerden, homoseksüellerden temiz-

leme obsesyonu içindeki yaygın bir Avrupai tipe dâhil olduklarını, bunun bir histerik ev kadını psikolojisinden öteye geçmediğini, çok çok bir orta sınıf arzular kompleksini dile getirebileceğini söylüyordu. Heidegger'in Kehre'sinden itibaren kurulan "postmodern" konumların "temsil edilemez", "dile getirilemez", "düşünülemez" yaftalarıyla lanse ettikleri her şey sanki bütün karmaşıklığına rağmen, bundan ibarettir. Blanchot'nun konumu tam tersine "olumluydu": Dert, "düşünülemezi" öylece bırakmak ve bir dokunulmazlık etiğiyle, halesiyle sarmak değil, "salt söylenebilir olanı söylemek" diye tanımlanacak bir üst yetiyi harekete geçirmekti. Foucault'nun "ve de tersi..." formülü ise imajları ve halen bir yerlerde var olmayı sürdürdüğünü varsayabileceğimiz bir arşivi bize yeniden kazandıracak bir diyalektiği devreye sokmaktadır. Kampları ultra, aşırı bir durum gibi görmeye, göstermeye çalışmak, onların o sefil organizasyon mantığını kavramayı, dolayısıyla insanlığı hâlâ ziyaret edecek bir tehdidi tanımayı reddetmek demek olacaktır. Bu çerçevede anlaşılabilecek bir diğer konum da kuşkusuz Godard'ın kendi kendine yönlendirdiği müstehzi bir suçlamadır: "Jean-Luc Godard, Bay Spielberg'in Hollywood'da Auschwitz'i yeniden inşa etmesini önleyemedi..."

Bu arşivden bazı görüntülerin Ankara Balgat'taki Kara Kuvvetleri Komutanlığı Film Arşivi'ne savaşın son günlerinde Von Papen tarafından kopyalanıp gönderilmiş olabileceği gibisinden bir tahmin için yeterli veri oluşturacak birkaç olayla karşılaşmış olduğumuzu hatırlıyorum. İmajların üstünü en sağlam bir şekilde örtebilecek dezenformasyon yeteneğinin Türk bürokratlarda bulunabileceği konusunda Von Papen'in doğru bir sezgisi devreye girmiş olmalı. Ancak her durumda egemen felsefe böyle bir arşivle ve imajla asla karşılaşmamak ve bu yaşantıyı kamuya açmamak yönünde gitmeyi sürdürmektedir.

52. Yeraltından Notlar:[9] *1. Bir Zamanlar Bir Ülke Vardı:* Anlaşılan, dahi yönetmen, "son kuşak Avrupa sinemacılarının en büyüğü", imgeler ve sesler simyacısı Kusturica'nın da bir çift

9 *Birikim* 85, Mayıs 1996, s. 15-26.

sözü var... Son filmi *Underground*'un hemen girişinde ve tam sonunda bunlardan ilk ikisini tespit ediyoruz: "Bir zamanlar bir ülke vardı..." "Bu öykünün sonu yok..." Ama, Cannes'da Altın Palmiye ödülünü aldıktan sonra, Kusturica, belki de biraz aceleci bir heyecanla, filmcilik kariyerini noktalamayı düşünebileceğini bile söylemişti? Neden acaba? Çünkü, anlatıldığına göre, üç yıl boyunca, Prag'da ve başka yerlerde, büyük güçlüklerle ve tüketici, yorucu çabalarla çekilmiş olduğu anlaşılan bu film, kendi deyişiyle, "bütün sanatsal ve insanî güçlerini, kapasitelerini sınırlarına eriştirmişti". "Sonu olmayan hikâye"nin ne olduğunu hatırlatmaya bile gerek yok... Kusturica, "bir zamanlar var olan" ülkesini paramparça eden savaş üzerine bir film çekmeyi uzun süredir istediğini söylüyordu. Film elbette kendisini, 1985'te *Babam İş Gezisinde* filminde olduğu gibi Cannes podyumunda ikinci kez sahneye çıkaracaktı.

Noktalamaktan bahsettiği filmcilik kariyerinin Türkiye sinemalarına ne tür büyülü eserler taşıdığını kısaca hatırlatmakla yetinelim bu arada: Pek hatırlanmayan, ancak televizyonlardan ve festivallerden tanıdığınız yalın anlatımlı filmi *Dolly Bell'i Hatırlıyor Musun*? (söz konusu ülke henüz varken çekilmişti); ardından, bahsettiğimiz Altın Palmiye ödüllü filminden sonra, Avrupa ve Amerika'da devam ettirdiği kariyerinin sinemalarımıza getirdiği şu ünlü *Çingeneler Zamanı* ile *Arizona Dream*... Hepsinde Çingene müziğinin o büyüsel kullanımı, yoğun bir imgeler bombardımanı ve filmin kadrajlarını, biçimini sürekli zorlayışı, anlamların kaçışı, görüntülerin ve fikirlerin uçuşup durması: Ideenflucht... Bir fikirler kaçışı... Ayrıca, bu çılgın ritm içinde, dram, trajedi ve komedinin yoğunlaştırılmış bir bileşimi...

Eleştirmenlerin çoğunluğu, *Underground*'un ötekilerden (ama aynı zamanda her şeyden) farklı bir film olduğunun altını çiziyorlar ısrarla. "Ya mizah", diye selamlıyor birisi: "Ah mizah! Hep mizah! Büyük bir etkileyicilikle, Belgrad obüs mermilerinin altında yok olup giderken bir kahkaha tufanı patlayıveriyor. Filmin oldukça etkileyici bir sahnesinde, bombalanan Belgrad hayvanat bahçesinden kaçan sersemlemiş bir fil, sevgi-

lisiyle iş üstündeki filmin kahramanı Blacky'nin cilalı pabuçlarını pencereden aşırıveriyor..." Filmin çılgın ritmi içinde, oportünist siyasi Marko'nun "Fellini filmlerinden çıkma" bir kart fahişenin gerisine, banyo yaparken taktığı kırmızı çiçek... "Aynen bucolique bir şair" gibi... Çılgınca aşık olduğu yetersiz ve güvenilmez tiyatro artisti Natalija'yı, ona asılan sevgilisi Nazi subayı Franz'ın burnunun dibinden kaçıran Blacky; özel efektlerle donattığı Kafkaesk bir sahne içinde, "yeraltının insanlarını" 1960'ta, Tito Yugoslavyası'nın göbeğinde hâlâ İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadıklarına (hiç değilse henüz ölmediklerine) inandıran Marko... Başka bir eleştirmen ekliyor: "Kaynayıp duran, hayatla dolup taşması sağır eden film, yer yer Kartezyen (Descartes'çı?) seyirciye biraz aşırıya kaçmış gelebilir... Sakın kanmayın! Özellikle burada bir zayıflık, bir yetersizlik görmeyin! Rüyalarla en dolu anlarda bile Kusturica filminin yapısı üzerinde mutlak hâkimiyetini sürdürüyor..."

Mizah üzerinde kurulan hâkimiyete bakalım önce. Kusturica, filmindeki sürekli şenlik halinin neredeyse bir "zorunluluk" niteliği taşıdığını söylüyor gerçekten: "Bir komedi filmi çekmeyi uzun süredir istiyordum. *Underground*'da durum daha şimdiden o kadar trajik ki dramatikliğe yeniden dönmek olanaksız. Mizah halkın canlılığını ifade eder."

Filmin sağlam örgüsü de "hâkimiyet"in bir delili: Önce 1941: Nazi bombardımanı, işgali altında, komünist direnişçiler ve partizanlar dünyası... Ardından 1961, yeraltından çıkış ve Tito dünyasıyla, o büyük "yalan'la" karşılaşma vakti... Son olarak 1991, Yugoslavya'nın bir "guerre civile", "civil war", Türkçede yanlış olacak bir tercümeyle "iç savaş" ile yeniden paramparça oluşu... Ve Kusturica'nın son sözü, "bu hikâyenin sonu yok..."

Bir zamanlar var olan o ülkede, sonu olmayan hikâyenin ne olduğuna bakalım şimdi: Bir zamanlar bir ülke vardı... O ülkede iki dost vardı: Marko (*Babam İş Gezisinde*'sinden hatırladığınız Miki Manojlovic), siyasi (Yugoslav Komünist Partisi'nden!), oportünist, vurguncu, sinsi, yalancı... Ve Blacky (Blaki?), eleştirmenlerin anlattığına göre, halktan (filmde "hal-

kı temsil ettiği" de ekleniyor), tutkularının peşinde koşan, doğal güce sahip, saf... 1941'de Belgrad'ın Naziler tarafından işgalinden sonra, dostlarımız Robin Hoodçuluğa başlarlar; Almanların ve işbirlikçilerin mallarım "vicdan azabı duymadan" çalıp yeniden "bölüştürürler": Birazını "halka", çoğunu elbette kendilerine... Yaptıkları, aslında YKP'nin, Birinci Dünya Savaşı'na ülkeyi sokmamak uğruna büyük çabalar gösteren partinin "adına" gerçekleştirilen büyük bir savaş vurgunundan başka bir şey değildir. Bu arada, bilmediğimiz bir zamandan beri Blacky, güzel tiyatro aktrisi Natalija'ya âşıktır – filmin komik bir sekansında, sahneye çıkıp aktrisi kendine iplerle bağlayarak, "gururlu" (aslında salak) sevgilisi Nazi yüzbaşısı Franz'm burnunun dibinden kaçırır... Bu arada tabancayla göğsünden vurduğu çelik yelekli Nazi yüzbaşısının ölmediğini sonradan öğrenecektir... Hep beraber, Blacky, ailesi (hamile karısı), Marko'nun "iyi yürekli" kardeşi İvan ve maymunu Soni (Sonny?), ve az çok geniş bir direnişçi grubu, Marko'nun evinin dev bodrumuna yerleşirler: Yeraltı...

Marko ile Natalija yukarıdaki işleri yürütür, bağlantıyı sağlarken, aşağıda, mahzende direnişçiler gündelik yaşamlarını düzenlemeye çabalarlar. Bu 'gündelik yaşam', her gündelik yaşam gibi, komik, trajik ve dramatik olayların zincirlenişiyle yüklüdür: Herkes gibi olan insanlarla karşılaşırız; ama yer yer, bu herkes gibi olan insanların yaşamları trajik olaylarla kesilir: Blacky'nin karısının artık gün yüzünü ancak yıllar sonra, ölümü pahasına görebilecek oğlunu dünyaya getirirken ölmesi; iki "dost"un, Natalija uğruna kavgası; her nedense, biri Hırvat öteki Müslüman (Mustafa?) oldukları imâ edilen iki oportünist direnişçinin iç ettiği örgüt paralarının hesabının sorulduğu, şu eski Western bar kavgası sahnelerine yaraşır, ancak o kadar "politically correct" ve saniter olmayan bir kavga; Blacky'nin gördüğü elektrik işkencesi vs., vs. Her şey savaşın ve totaliter baskının yeryüzündeki krallığının, 'yeraltı'nda hüküm süren yanını yansıtmaktadır...

Marko, direniş için silah üreten yeraltındakilere, savaşın Nazilerin yenilgisiyle bittiğini, marşlarını söyledikleri Tito'nun ve

YKP'nin iktidara geldiğini ve Yugoslavya'nın yeniden kurulduğunu haber vermez... Galiba bir şair ve yazar olarak, Orman Dili'ni pek güzel terennüm eden, burada kazandığı ünü Tito ile "kişisel" ve "resmi" yönleri olduğu anlaşılan iki tür ilişkiyle perçinleyen, artık karısı olan Natalija'yı ünlü ama bunalımlı bir aktris yapan Marko, Kafkaesk ortamları hatırlatan gözetleme ve efekt aygıtlarıyla aşağıdakilere savaşın sürdüğü izlenimini vermeye devam etmektedir... Onlar da habire silah üretmeye (ya da öyle sanmaya) devam edeceklerdir; mahzenin başköşesinde sakladıkları çalışıp çalışmadığı ancak filmin en dramatik anlarından birinde anlaşılabilecek külüstür bir tank da dâhil olmak üzere... Blacky'nin oğlunun düğünü sırasında, çalgıcıların bütün uyarılarına rağmen, şempanze Soni, tankın içine girer, orada oynayan çocukları kovar ve topu ateşler... Dışarıya bir yol açılmış, Marko ile oğlu bir taraftan, İvan ile maymunu diğer taraftan, tam da 1961'de, yeraltına kapanışlarının yirminci yılında, direniş kahramanı olarak öldüğü sanılan Blacky'nin üzerine Marko'nun desteğiyle yapılan bir filmin çekimi sırasında dışarıya uğrarlar: Blacky ile oğlu, elbette orada, Nazi kılıklı birkaç aktörü öldürmeden edemezler.

Sinemacı katliamının ardından oğlu ölür, Blacky ise enselenir... Marko ile karısı artık Interpol'ün bile aradığı, artık yaptıkları işi, silah kaçakçılığını, uluslararası düzeyde, yani "gerektiği gibi" yapan bir şebekenin başındadırlar... Ta ki, onları, 1991'de, bir zamanlar var olan ülkenin yeniden sökülüp parçalandığı, kan ve ateşin içine düştüğü ve elbette Blacky'i, yine, bir milis şefi olarak görmek zorunda olduğumuz bir anda, Sırp milisler tarafından öldürülüp yakılmış olarak bulacağımız ana kadar... Sonunda "haketmiş" olduğuna inandırıldığımız bu ceza, yıkılmış bir kilisenin avlusunda, ters dönmüş bir İsa ikonunun gölgesinde, Marko'nun, kardeşinden sopa yediği (unutmayalım ki "kardeş kardeşi öldürmezse ben o savaşa savaş demem" ya da bunun gibi bir şey) sahneyle daha da ağırlaşır... Film, önce İvan'm yıllar önce kaybettiği maymununu yeniden bulmasıyla bu dünyada cereyan eden ilk sonunu, ardından "bir zamanlar var olan" o ülkenin cennette (cehennemde?) yansıtıldığı, nehir kıyısındaki bir

toprak parçası üzerinde cereyan eden yeni (hatırlanacağı gibi, ilki yapılamamıştı) bir düğünle ikinci sonunu bulur. Ama hikâyenin, anlaşıldığı kadarıyla gerçekten, sonu filan yoktur.

İşte bir üçüncü söz, "kardeş kardeşi öldürmezse o savaş savaş değildir...", nedense Yugoslavya'nın bugünkü durumuna gönderme yapmakla sınırlandırmıyor gibi kendini... Savaş, tüm film boyunca bir "kader", bir "zorunluluk", neredeyse "doğal bir felaket" olarak başa geliyor... Evet, bütün lirizmine, inanılmaz neşesine, alkışlanan mizah duygusuna rağmen, yeraltı, "chtonia", savaşı getiriyor... Batılı ülkelerin, özellikle "en önemlilerinin" (aslında herhalde yalnızca ABD'nin) Yugoslavya'yı parçalamakta olan iç savaşa getirdikleri özel bir bakışı, daha doğrusu bir kuralı asla unutmayacak kadar (filmin zerk edeceği sarhoşluğa rağmen) ayık tutalım kendimizi: Savaşın önlenemez bir dehşet olduğu, hiç değilse "başa gelen" tekinsiz bir durum olduğunu söyleyebileceğimiz yer elbette uluslararası siyasetin ve iktisadiyatın kurumları, şu "Yeni Dünya Düzeni" adı verilen şeyin tartışmaya ve diyaloga açıldığı yerler değildir. Bir BM toplantısında uluslararası bir bunalımı, bir savaş halini, "kader" terminolojisiyle tartışmaya çabalayan bir diplomatın düşeceği durumu bir gözünüzün önüne getirin. Elbette bir sanatçının ya da asabiyesi yüksek bir düşünürün diplomatik nezaket kurallarına uyması beklenemez. Brecht, bir zamanlar, bütün ayıklığıyla ve direnciyle, eserinin yoğunlaştırılmış basitliği içinde "önlenebilir bir yükseliş"ten bahsetmiyor muydu? Faşizmi bir "kader" gibi yaşayanlar arasında yalnızca Yahudilerin değil, onun da bulunduğunu yadsıyamayız. Kusturica, "bir zamanlar var olan" ülkenin, "sonu gelmeyecek" öyküsünün "başını" da gözlerden kaybediyor... Brecht için "önlenebilir" olan şey, onun için yeraltından gelen muazzam, dehşetli ve karşı durulmaz, neredeyse tanrısal bir kuvvetin ettiği, hep ettiği, hep edeceği bir oyundur. Bu oyunun elinde oyuncak olan bir Balkanlar, bir Ortadoğu (hatırlatmak gerekirse, savaş yeniden başladı) imgesi, epeydir Batı'nın kendini Balkanlar'da olup bitenlerden bağışık ve sorumsuz tutmasının bir aracı olarak hizmet veriyor. İlk bakışta bir anti-Kusturica olarak karşımıza dikilen,

şu *Yeni Yüzyıl* gazetesinin geçerken uğramış "yazar"ı Fransız "filozof" Bernard Henri-Lévy'nin takındığı siyasal-etik konumlara ve varabilecekleri yere şöyle bir göz atmak bile, kafa karışıklığının ne kadar had safhada olduğunu gösterecektir.

Yugoslavya'nın sorduğu sorular var: Bunlar Balkanlaşma ya da Balkanlılık, yani bir tür "dünyanın lanetlileri" olma halinden çok, doğrudan doğruya Avrupa'nın, yani Amerika'nın, yani dünya denilen gezegenin, artık pek örselenmiş, yara bere içindeki fikriyat hayatında yansımasını bulan iki evrensel tutum arasındaki bir çatışmaya ilişkin sorular... Birincisi, Henri-Levy'nin kullandığı, Fransız modeli milliyetçiliğin, yani Fransız Devrimi'nin ve Fransız Aydınlanması'nm miras bıraktığı bir teritoryal ulus-devlet anlayışının hükmettiği tutumdur. Gerçekte pek işlerliği olmasa da, insan ve vatandaşlık hakları arasındaki özgün bağı oluşturan ünlü formülü, Fransızım diyenin ve Fransa topraklarında yaşamaya devam etmeyi seçenin Fransız olduğudur... İkincisi, çok farklı güzergâhlardan geçerek, bir ülkeye bağlanmanın öncelikle bir tür ana hakkı (Mutterrecht), bazen "baba hakkı", ama her durumda bir "kan hakkı" (Blutrecht) olduğunu hayal eden, yarı-Romantik bir Alman "milliyetçi" tutumudur. Bir zamanlar varolan ülkede şimdi sona ermeyecek gibi görünen savaş hali, aslında yalnızca savaşı bir kader, doğal bir felaket olarak sineye çekmek zorunda olan insanların değil, bu iki anlayış tarzının bir hesaplaşmasıdır. Bu hesaplaşmada, çoğu zaman keyfi olarak iki tavırdan birini seçen "ökümenik" dünya güçlerinin (Birleşmiş Milletler'den ABD'ye, Avrupa Birliği adı verilen şeyden Japon sermayesine, Dünya Bankası'ndan IMF'ye varıncaya dek) ciddi sorumlulukları olduğu kuşku götürmez. Daha birkaç yıl önce, henüz bir soykırım düzeyine varmadan, ama pekâlâ o düzeye varacağını kesin işaretlerle belli ederek başlayan gerilimin Sırplara en ufak bir müdahaleyle sona erdirilebileceği o kadar açıkken, Rusya'nm yeniden güçlenmesini bekleyen ve işlerin içinden çıkılmaz hale gelmesine olanak tanıyan Birleşmiş Milletler politikasının "zayıflığını" hatırlayın. Henri-Lévy'nin meseleyi bir Avrupa meselesi, daha doğrusu "meseli" olarak gösteren filmini (ve kitabını, hatta kampanyasını) hatırlayın...

Bu hatırlatmalar, eski-Yugoslavya'nın kan ve ateş içinde bir kez daha parçalanmasının ne kadar da "Avrupalı" bir sorun olduğunu bir kez daha hatırlatmak içindi... Yeni aydın retoriğinde, sonradan örnekleriyle değineceğimiz gibi, yalnızca "Kartezyen" bir seyirci değil, aynı zamanda "Kartezyen" bir barış pazarlamacısı da yerini buluyor... Başkasının felaketi, her zaman, bize bir aynadır buna göre... Ancak, bu felaketi –elbette yeterince uzaktan– seyrederken, bir tür "arınma"nın da gerçekleştirilebildiğinin, *Birikim*'in 85. sayısında Tanıl Bora'nın Handke'ye ilişkin yazısı[10] yeterince gözler önüne seriyor... Uzaklık, artık modern (ya da postmodern?) aydının genel tutumudur: Ellerinde bulundurdukları karmaşık ve güçlü "protesto" ve "iyilikseverlik" teknolojileri bir tür "barış üretim aracı" halindedir. Ülkemizde de "Bosna için toplanan paraları iç etmekle" suçlanan bir partinin de portresini aynı çerçeve içine kolayca yerleştirebiliyorsak, bu "Kartezyen" seyirliğin bizim için ifade ettiği anlamlara daha rahat ulaşırız.

Tabii ki, eninde sonunda bir filmden bahsediyoruz... Öyleyse işin, bahsedilmesi kaçınılmaz bir "sanatsal" yönü var... Nietzsche, sanatın iki kaynağından bahsediyordu: Dansın, sarhoşluğun, kendinden geçmenin, bir tür vecd halinin, cinsel arzuların ve aşırılıkların oluşturduğu Dionysosçu boyut ile müziğin, öyleyse ölçünün, ritmin, düzenin ve aydınlığın, tek kelimeyle rüyanın hâkimiyeti altındaki Apolloncu boyut... Sinemanın ne ölçüde bu duyguları besleyebildiğinin, şu film yapısının arka planında, hiç de "yüzeysel" olmayan, imgelerin ve görüntülerin, giderek ışığın ve sesin hareketlerinin taşıdığı "duyuş" planlarının önemini kolayca fark edebiliriz. Kurgu da bu planları imal etmekten, düzenlemekten ve katmanlar, çizgiler ve güzergâhlar haline getirmekten başka bir şey değildir. Kusturica, *Çingeneler Zamanı*'nda ağırlık verdiği rüyalardan, yavaş yavaş sarhoşluğa ve kendinden geçmeye doğru bir eğilim gösteriyor. Üstelik entelektüel ayıklığa, siyasal uyanıklığa en fazla ihtiyaç duyulan bir anda. İlk bakışta bir çelişki gibi görülebilecek bu durum (sanatçıya akıl öğretmeye kalkışılmaz),

10 Tanıl Bora, "Avrupa Aydının Turnusol Kâğıdı", *Birikim* 85, Mayıs 1996, s. 24-26.

Platoncu bir tutumu gerektirmiyor elbette: Yalan söylediklerî için ideal kentten kovulan sanatçı imgesi, çoğu zaman, Platon'un bir tür totaliterliğin teorisyeni olarak değerlendirilmesine yol açmıştı... Ama bu sanatçının gerçekten kovuluşu değil, yalnızca "ideal" bir kent tasarımından kovuluşuydu. Ama sanat üzerine tartışan sayısız bilirkişi, sanatçılar ve düşünürler, sanat ile hakikat arasındaki çok özel bir bağa işaret ederek, Platon'un bu davranışını defalarca, onu hiç de totaliter diye kabul etmeden, daha derin bir düzeyde eleştirebilmişlerdi: Buna göre, sanat doğruyu, hakikati aktarabilir, dahası, onun nüvelerini ve ne olması gerektiğini anlatabilir. Üstelik sanatçı, bundan tümüyle "sorumludur".

2. *Yalanın Diyalektiği Ve Sanatçı Sorumluluğu*: Şimdi Kusturica'da bu "sorumluluğun" nasıl işlediğine bakalım: Yine hemen bir söz giriyor devreye. "Ne kadar kolaylıkla yalan söyleyebileceğimi anladığım andan itibaren, artık hiç kimseye inanmamaya karar verdim." Kusturica'nın "çocukluğu"nda, şu masum yalanlar çağında hiç yalan söyleyip söylemediği muammasını bir tarafa bırakırsak, "yalan söylemenin kolaylığının" hissedilişinden "hiç kimseye inanmamaya" geçişin, bir tür nihilizm anının nasıl şekillendiğine bakmalıyız. Kusturica'nın filmindeki "yalanlar" ile başlayalım...

Bu yalanlar kabaca üç başlık altında ele alınabilirler: 1) Doğrudan doğruya, "olgu'ların çarpıtılması, tarihin hileyle yanlış yöne sevk edilişi ya da hiç olmayan şeylerin gösterilişi türünden "gerçek yalanlar" (buradaki paradoksa aldanmayın, bu konuya geleceğiz). 2) Bir zamanlar "gerçek yalanlar" üzerine kurulmuş, ama artık kurumsallaşmış ve kanıksanmış "gerçeklik" türlerinin, ya bilinçli ya da bilinçsiz (isterseniz "bilinçdışı" deyin) yollardan yeniden-üretilmesini, meşrulaştırılmasını sağlayan "derin yalanlar". 3) İmgelerin manipülasyonu, duyguların birbirlerine yanıltıcı eklemlenişi ve sanrıların, rüyaların vecd halinde başımızdan aşağıya boca edilişi gibi yollarla içimize sindirilen "şiirsel" ya da "estetik" yalanlar...

Kusturica'nın filmi, söylemeye dilim varmıyor ama, bu üç yalan türü arasında yetkin bir kombinasyon örneği oluşturu-

yor. Öyleyse, bu kadar güçlü bir yalan kombinasyonu karşısında, ciddi bir yalan makinesini, bunları ortaya çıkaracak bir yöntemi geliştirmek zorundayız hemen. Birinci türden olan "gerçek yalanlar"m ortaya çıkarılışı, ilk bakışta kolaydır: Tarihsel hakikatlere bakar, yalan tarafından "vuku bulduğu" iddia edilen şeylerin olgularla hiçbir ilgisi olmadığını, olguların yalanların bu türü tarafından iğfal edildiklerini, çarpıtıldıklarını gözler önüne serebilirsiniz. Spinoza, bu tür yalanlara *idea ficta* (uydurma fikirler) adını veriyordu... Bu türden yalanlar ya da uydurmalar, kötü niyetle ya da budalalıkla, tembellikle söylenmiş olabilirler. Toplumdaki konumunu korumak, bir tehlikeden sıyırmak, başkalarını sömürmek, kendine bağlamak, durumunu olmadığı gibi göstermek gibisinden "saf" nedenlerle söylenebilirler. Sözgelimi, Marko'nun, "yeraltındakiler"e savaşın sona erdiğini haber vermemesi gibi, aktif bir suskunluk olarak karşımıza çıkabilirler. Gerçekten de, sözün konuştuğu ya da sustuğu her yerde, bir "gerçek yalan" ihtimali vardır. Spinoza bize, asırlar öncesi, bu yalanlara karşı bir güvence veriyordu: *Veritas index sui et falsi*... Doğru, kendinin ve yanlışın göstergesidir...

"Gerçek yalan"m yapısı, her bakımdan aşikârdır ve gündelik dilde kullandığımız anlamı neyse odur: Yalanın ardındaki gerçeği ortaya çıkarmak mümkün olduğu için, yalana kananlar ve bunu sürdürenler, açıkçası, budala ve enayidirler... Yalanı söyleyenler ise, bu konuda bilinçlilerse, "kötü niyetli" yalancılardır. Arka plandaki motifler hep çıkar ilişkilerine ve kuşku dolu bağlamlara götürürler. Masum ve aklanabilir, kabul edilebilir türleri, en basitinden, sözgelimi bir evlilik ilişkisini bile bozmayabilir... Taraflar, yalanların kısmen, yani "bir yere kadar" kabul edilebilirliği üzerine, söylenmemiş, gizli bir anlaşmaya varmışlardır sanki...

"Gerçek yalan"m kötü ve çıkarcı, sömürgen türleri ise, "gerçeklerin bir gün ortaya çıkacağı", Tarih'in affetmeyeceği gibisinden bir varsayımla bir tür Umut İlkesi'nin güvencesiyle karşılanır. Her durumda, bu tür yalanlar, insanların ussal faaliyetini ve çabasını engellemezler, aksine güçlendirip kamçılarlar.

Kusturica'nm yalanlar konusundaki gözlemi, ilk bakışta bu

"kamçılanma"dan nasibini almış birine ait görünüyor. Ama oldukça karmaşık bir tarzda yapılıyor bu gözlem: Sözgelimi filmin daha başlarında, "yapabileceğim bir şey yok, bunlar benim kardeşlerim..." sözcükleriyle ekran gerisinden bize seslenirken yaptığı örtük bir itiraftan bahsedebiliriz: Ben de onlar gibiyim; ve yalan yalanı çağırıyor... Tek farkı, ben bunu, "estetik" olarak, üçüncü türden yalan tarzında yapıyorum... Bu kez, sinema salonu dışından, filmi üzerine kendisiyle yapılan bir söyleşiden, ikinci kez seslendiğini duyuyoruz: Hani şu, "kendimin de yalan söylemeye ne kadar eğilimli olduğum..." sözleri bunlar. Hafızanın söylediği ya da dinsel, ulusal, eğitimsel, medyatik, polisiye kurumların söylediği yalanlar, elbette, köklerini "ikinci tür" yalanın içinde buluyorlar. Herhalde Kusturica'nın kardeşleriyle paylaştığı "yalancılık" da bu türdendir. Alegorik olarak, tüm bir modern Yugoslavya tarihinin, 1945-1991 arasındaki *Pax Titiana*'nın (?), yani Tito barışının, yani sosyalizmin, özyönetimin, YKP iktidarının ve baskı döneminin böyle türden bir yalan olduğu anlatılıyor bize. Komünizmin "ikinci türden" yalanının, bir unutturma ve hafıza meselesi olduğunu, ama her durumda, "birinci türden" yalan içinde kaçınılmaz uzantıları olduğu hatırlatılıyor. Artık unutulmuş olduğu varsayılan eski "milliyetçi hisler ve duygular", uzak geçmişteki Osmanlı hâkimiyeti, bölgeden bir zamanlar hiç eksik olmayan bir Vojvoda ve köylü vampirizmi (üstelik İngiltere'deki gibi "romantik" yönleri de yoktu) ve Çingene mitolojisiyle örülmüş olan bu hafıza, bakın şu işe ki, ancak başka bir kurumsal yalanın, yani Tito Yugoslavyası'nm devreden çıkarılışıyla, kin ve nefretle, bastırılmışlıklarının öcünü almak üzere, yeraltından fışkırıveriyorlar yeniden.

Bu fışkırma anında, Kusturica'nm bazılarınca "ihanet" olarak lanetlenen ve bir ara bizim *Express* dergimizi bile aldatan (ama hiç değilse daha derin bir "yalan türü"nün kurbanı olarak), –birisi *Underground*'la, öteki ABD ile biten– çifte yolculuğu başlıyor. Buna göre, her ne kadar bir "sivil savaş" ile sarsılıyor, parçalanılıyor olunsa da, "ben hâlâ kendimi bir Yugoslav olarak hissediyorum..." Öyleyim ve öyle kalacağım... Bunu iyi anlıyor musunuz?

Bunu iyi anlıyorsak da, Kusturica'nın Amerika'ya gidişinden beri, yoğun bir "medya savaşı" içinde kendi rolünü oynadığını da keşfedebiliyoruz; medyanın "olguları çarpıttığı" eleştirisi bu aralar en yoğun şekilde, ambargo altında kıvranan Sırbistan'dan geliyor... Buna göre, Hırvatistan, Nazi işbirlikçisi şu "gaddar" (düşmana bile temenni edemeyeceğiniz bir herif olduğu doğruydu) Ante Pavelic'i kuruluş mitosu olarak benimsemiş, tam bir faşist "ustaşa" cumhuriyetinden, Slovenya Almanya ve Avrupa ile "iktisadi" komplolar içinde, zaten Yugoslavya'nın "dağılması"nm prelüdünü temsil etmiş, "tuzu kuru" bir ülkeden; Bosna, ise, hep "boşuna", derin yakınmalar içinde "Avrupalı" olduğu konusunda Batılıları yalvar yakar inandırmaya çabalayan ve anlaşılan bunu belli bir oranda başaran fundamentalist bir Doğu ülkesinden başka bir şey değildir. Geriye yalnızca aydınların ve filmcilerin "Yugoslavya, neredesin?" çığlığı mı kalıyor yoksa?

Bu çığlığı bir zamanlar var olan ülkenin aydınlarından ve düşünürlerinden epeydir işitiyoruz: Ama örtük olarak alttan yürütülen iki tarzda; birincisi, artık var olmayan bir Yugoslavya'yı "idealize" eden, ancak siyasal bir namus gereği, değişik şiddetlerde hayıflanarak, şu andaki durumu, Batı'nın ve Birleşmiş Milletler'in politikalarına protestolarını yönelttikleri kadar, savaşan tarafları da bundan esirgemeyen aydınlar... Ayık ve namuslu örneklerini bulabildiğimiz bu aydınlar, "yitik bir cennet"ten çok, yaşamın henüz mümkün olduğu bir ülke arayışındalar. Bu yazıyı hemen şu anda kendisine adamak zorunluluğunu hissettiğim sevgili Miroslav Milovic, bir gün, Batı'nın "tuzu kuru" düşünür ve sosyologlarından, açıkçası, modern (ya da isterseniz postmodern) dünyada yeni bir "özne arayışı" içinde olduğunu beyan eden bir seminerinde karşılaşabilmek şerefine erdiğimiz Alain Touraine'in[11] karşısına şu soruyla dikilmişti: Peki bu "yeni özne"nin malzemesi ve yapıtaşları ne olacak? Her bakımdan sıfırı tüketmiş, ülkesini ve her şeyini

11 Bu yeni özne arayışının izlerini ve niteliğini yazarın Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan *Modernliğin Eleştirisi* (Nisan 1994, çeviri: Hülya Tufan) kitabında bulabilirsiniz.

kaybetmiş, kendinden başka bir varlığı kalmamış bir "özne" ne yapabilir? "Ne yapmalı?" sorusunu bir kez daha sormak... Ünlü sosyologdan alabildiği tek cevap, "o sizin öznel sorununuz", olacaktı... Batı düşüncesinin şu aralar sürttüğü yerlerde (liberalizmin, hukuk felsefesinin, dekonstrüksiyonun, akademik neopozitivizmin at oynattığı alanlar bunlar) yeni "özne"nin pek de "öznellik" sorusuyla ilgili olmadığı, bunu herkesin kendi sorunu olarak görmeye başladığı anlaşılıyor. Böyle bir cevabı, sözgelimi bir Kusturica'ya veren çıkmadığı, aksine filminin Avrupa'nın en büyük film ödüllerinden biriyle taltif edildiği de anlaşılıyor.

Nazileri az-çok aklamak için yapılan bir savunma niteliğindeki "revizyonist tarihçilik" denilen meslek, en başarılı temsilcisi Faurisson'da, yine de bu yalan türünün tehlikesini hiç değilse "postmodern halimiz" içinde, yeterince açık bir biçimde ortaya koymaktadır: Buna göre, Faurisson, bir tarihçi kimliğine ve görevine tümüyle sadık kalarak, şöyle diyebilecektir: "Binlerce tanıkla konuştum, tartıştım... Onbinlerce belgeyi tarayıp gözden geçirdim... Ama gaz odaları'ndan bahsedebilecek, gerçekten oraya girip gözleriyle görmüş tek bir gerçek tanıkla karşılaşmadım." Tarihçinin kurduğu mahkeme traji-komik bir mahkeme kılığındadır. "Gaz odasını oraya girip gözleriyle görmüş" olan kişinin artık var olmayacağı yolundaki cevap bile yeterli değildir... İşlerin daha karmaşık ve can yakıcı olduğu daha şimdiden bellidir: Yargı gücü, mahkeme, öyle bir tarzda kurulmuştur ki, ispat yükümlülüğü ile ispat hakkı birbiriyle karıştırılabilmekte, kurgunun kendisi gözlerden saklanabilmektedir.

Birinci türden yalanların verdiği güvence, yalan olduklarının ortaya çıkarılabilmesi ve hesabın sorulabilmesiyse de, yine gözlerden saklanmasına yol açabilecek bir özellikleri de vardır: Bunu Kusturica, sanki bir tesadüfmüş gibi, filmin bazı sekanslarında kullandığı "belgesel" film sahneleriyle gerçekleştirir. 1941 yılında, Nazi orduları Zagreb ile Ljubljana'ya girerken halkın yoğun sevinç gösterileri... Aynı durum, belgesel mi, değil mi pek anlaşılmayacak bir şekilde, Nazilerin kovuluşu konusunda da tekrarlanıyor gibidir. Grotesk manzaralı bir Tito

döneminin ardından yine savaş (Kusturica'ya göre "iç savaş") vardır – ancak bir film eleştirmeninin fark ettiği gibi, Kusturica, Sırp ordusu tarafından doğduğu kent Vukovar'ın üç yıl süren bombalanmasını (ve bunun gibi sayısız durumu) "belgesel" sahnelerle tatlandırmaktan kaçınır. Neden? Çünkü, belgesel kullanımı, birinci türden yalanın kendini gizleyişinin en iyi araçlarından birisi olabilir. Her şeyden önce, "belge", sanatlaştırıldığı, "güzelleştirildiği" andan itibaren, o tedirginlik verici çarpıtma rolünü daha rahat oynamaya başlar. Böylece üçüncü türden dediğim yalanların içine derinden kök salarak daha büyük bir güçle meşrulaşabilir... İkincisi, belgeselin bizzat kendinin "nesnel", dolayısıyla "gerçekliğin bir gösterilmesi" olduğu varsayımı, hem kendi içinde, hem de dışsal gerçeklik açısından asla kendinden menkul bir doğruluğa sahip değildir: Öyle olsaydı, daha "belgesel" filmin ilk zamanlarında, Dziga Vertov'dan Alman avangartçılarına varıncaya dek belgesel filmin niteliği ve nasıl olması gerektiği konusunda onca tartışma yapılmaz; "kurgu" ve "film şiiri" sorunları o kadar ön plana çıkarılmazdı...

Yalanın diyalektiği içinde, birinci türden yalanların doğrudan doğruya ikinci türden, daha "ağır" ve "fark edilmez" yalanlar içinde temellendirilebileceğini ve meşrulaştırılabileceğini söylemiştim: Bunu, entelektüel bir tavır titizliğiyle pek güzel gerçekleştirir Kusturica: Sözgelimi filmin galasında hazır bulunan tipler arasında, şu savaş suçlusu olarak aranıyor olması beklenen, "Balkan Rambo'su" Arkan'ın ne işi vardır? Ayrıca, filmin "kırmızı halılarla" karşılandığı Belgrad'ı (Beo-Grad?) bir düşünün. Milosevic Sırbistanı'nın (kendine hâlâ "Yugoslavya" demektedir, böylece, "bir zamanlar var olan" o ülkenin hâlâ "varolduğunu" da anlıyoruz) Batılıların komploları altında nasıl ezildiğinin filmedilmesi Kusturica'nm niyetleri açısından duyulabilecek kuşkuları dağıtacak, yalanları meşru kılabilecek ve masumlaştırabilecek bir olanak sağlıyor gibidir. Açıkçası gerçekten, Kusturica, Milosevic'in iktidara gelişinin hemen ardından, Sırp milliyetçilerine açık desteğini vermiş, Boşnaklarla asla bir araya gelmeyeceğini açık açık ilan etmemiş miydi? Böylece, "milliyetçilik"

duygularının at oynattığı "ikinci türden" yalanlara karşı tedbirimizi bir an önce almak zorunda kalıyoruz... "İkinci türden" yalan adını verdiğim şey, elbette daha karmaşıktır ve failleri kolayca suçlanamaz: Yalancı, daha çok Freud'un divanına layıktır ve ister istemez, tedavi adı altında, bir psikanaliz seansından çok daha acı verici olduğu kuşku götürmez hafıza olaylarına başvurulacaktır. Hatırlayalım: Freud bu tür bir yalanın işleyişini "Die Verneinung" (yalanlama, daha doğrusu inkâr gibi bir şey) başlıklı makalesinde gösterir; ardılları, Doktor Lacan ile Hegel ustası filozof Jean Hippolyte tartışmayı hakettiği felsefi ve kültürel düzeylere taşırlar... İnkâr olarak yalan, Freud açıkça belirliyor, kişinin kendi düşüncesi üzerine vurduğu bir mühür gibidir: "Herr Doktor, nein" gibisinden... Eğer bir hastanız, "rüyamda gördüğüm o kadının annem olduğunu düşünüyorsunuz değil mi doktor, ama sizi temin ederim o değildi..." dediği anda, emin olun ki, o kadın annesinden başkası değildir... Ya da, "bu söylediklerimin amacı sizi rahatsız etmek değil" dendiğinde, anlayın ki, bunu söyleyenin içinden geçen tam da sizi rahatsız etmektir... Freud'a göre, inkârın süreci, zekâ denilen şeyin nasıl işlediğini anlamak için büyük bir önem taşır: Özne, bir an beliren rahatsız edici, katlanılamaz ya da kabul edilemez bir düşünceyi, "Nein"ın damgasıyla yeniden bilinçdışma kovar... Aynen bir mala "Made in Serbia" etiketinin yapıştırılması gibi bir "Nein", "Hayır!" Bilinç ile bilinçdışı arasındaki temasın en belirgin şekilde açıklık kazandığı ve incelenebilir hale geldiği "inkâr", öyleyse Sırp milliyetçiliğinin ve Milosevic'in kendilerini aklayabilecekleri ikinci türden bir yalan görevini üstlenir: Gerçekten de Sırp halkının uğradığı ağır bir "ambargo" yaptırımının, hani şu "Made in Serbia" etiketli mallara, ama aynı zamanda bu ülkeye girecek "Made in Taiwan" etiketli mallara vurulan ikinci dereceli bir damganın "inkâr" işleviyle ne kadar yakından bağlı olduğu sezilebiliyor.

Kusturica'nın ikinci türden yalanları, önce, biri Montenegro'lu (Karadağ derdik bizler), öteki elbette Sırp iki kahramanımızın kendilerine özgü kahramanlık tarzlarında beliren bir dizi tema ve çeşitlemede beliriyor: Marko ile Blacky, elbette her

kahraman gibi, "klişe"dirler... Türkçü sosyologlarımızm "hars" adını verdiği bir tür "derin duygusallık" ve "ethos" halinin dışavurumları olarak, biri, hepsi nedense "affedilebilir" olan kuşkulu "aşk" işlerini, oportünist bir siyasal kariyeri, gittikçe hem kendini hem de seyirciyi bunalıma ve kararsızlığa sürükleyen ve nedametsiz yakılmakla son bulan bir hayat çizgisini sürdürürken, öteki, saf ve temiz, söylendiği kadarıyla "halk adamı", şiddetin her türlüsüne pek yakın, iyi içen, şen, neredeyse Rabelais'nin eserlerinden fırlamış kesintili bir hayat çizgisini yansıtır... Her biri, sahnenin niteliğine bağlı olarak, yönetmenin başarısıyla ya melodi ya da *basso continuo* görevini sürdürür. Sahnelenen "tekinsiz" (*Unheimliche*) arzular filmde yoğunluklarını her an hissettirmektedirler: Sözgelimi, daha filmin ilk sahnesinde sarhoş Blacky'nin çalgıcılara ateş etmek istemesi... Aynı tema, film boyunca farklı farklı sahnelenişler içinde, sürekli geri gelecektir: Çocukların borazancıbaşının başına top atmalarından, maymun Soni'nin düğünün göbeğine top ateşi açmasına varıncaya dek... Çeşitlemeler farklı boyutlara da sıçrayabilirler: Blacky ve oğlu, top mermisinin duvarlarda açtığı gedikten Tito Yugoslavyası'nın "yeryüzü"ne fırladıklarında, bu kez bir sürü aktörü öldürürler... "Ya o mizah duygusu" diye başlayan övgü tiradına hemen geri dönebiliriz: "Mizah halkın canlılığını ifade eder..." diyordu Kusturica... Bu Bakhtinvari çıkışın içine aldığı "canlar"ın "ırkçı" niteliklerini gözlerden saklamaya ayrıca çaba göstermeye gerek bile duymaz: Blacky'nin genleri söz konusudur; dağlı, saf, köylü vampiri... Ama Bakhtin, her şeyden önce "sanatçı sorumluluğu"nun filozofuydu... Halkın "kesintisiz ve bölünmez" gülmesinin, kamu meydanı konuşmasının, insan diline içkin olan bir diyalogun ve başka dillerle (moda bir deyimle "öteki"nin diliyle, "çujoy yazık" ile) yoğun bir temasın düşünürüydü... Onun şenliği, groteski, kabul edilemez olanı "kabul edilebilir" etkilerle sunmak değildi; hayata yönelik en derin olumlamanın yoğunlaşmış ifadesi, akıllıca patlayışıydı... Postmodern filmimiz aslında gülmeyi aşağıya çekmekte, kamu meydanını düğün meydanına dönüştürürken bütün "komik" imgelerini de yeraltı dürtülerinin ve klişeleşmiş

şiddet ve dehşet arketiplerinin çekim alanına yerleştirmektedir. Evet, Slavoj Žižek'in uyardığı gibi, tam bir "popüler" film karşısındayız... Ambargonun ve enflasyonun altında gerçekten ezilen Sırp halkına verilebilecek en büyük armağan ya da sus payı, demek ki budur... Ve işte, savaş gerçekten doğal bir felaket, bir kader gibi gelir; ve sonu gelmez; kardeş kardeşi kanından fışkıran bir zorunlulukla öldürür; Kusturica'nın ikinci türden yalanının hangi anlamda bir "inkâr" mekanizması olduğunu psikanaliz bize anlatıyor: "Das Unheimliche" başlıklı makalesinde Freud'un söylediği gibi, "bir zamanlar tanıdık olan, ama bastırılan (*verdrangt*) ve asla geri dönmemesi gerekirken, geri dönen" şeyin yarattığı duygu – o tekinsizlik, o tedirginlik... Film baştan aşağı bu duygularla, bastırılmışın geri dönüşüyle katediliyor... Ve aralarda siyasal nitelikli mesajlar: Yugoslavya'nın aslında kin ve düşmanlık duygularını bastıran ve "atlanılabilir kılan" siyasal mekanizmanın ta kendisi olduğu, onun ortadan kalkışıyla yeraltının bütün güçlerinin (filmin temel içgüdüsü ve alegorisi bundan başka bir şey değildir zaten) yeryüzüne fırlayıvermeleri... Sanatçı sorumluluğu, üçüncü türden yalanlarla bağlantı içindedir: Orada artık hakikat, Nietzsche'nin söylediği gibi, "en derin yalan türü"dür... Öyle ki, o kadar derinlere kadar kazamazsınız, dibine erişemezsiniz ve "hakikat" dersiniz adına... Ve Nietzsche ekliyordu: Yeryüzünde yaşayan bir yaratık türünün onsuz edemediği şey olarak bu derin yalan... Sanatçı, bu yalanla birlikte, birinci ve ikinci türden yalanlarının da sorumluluğunu üzerine alan, onları açık eden ve kavrayan, sürekli olarak dürten ve rahatsızlık veren özel bir insan türüdür...

Sinemanın bir yanılsamadan başka bir şey olmadığı besbellidir... Bunu daha ilk anlarında düşünürler– özellikle Henri Bergson– farkettiler: Filmin işleyişi, şu saniyede 24 ila 25 karenin akışı, bir "göz yanılsaması" yaratır – bu, harekete ilişkin bir yanılsamadır elbette... Ancak, sinema, bu yanılsamayı teknik anlamda gerçekleştirdiğini "gözden saklıyor" değildir asla... Filmdeki yanılsamaya, daha ileri düzeylerde, kurgunun, zaman ve mekân planlarının ve öykülendirmenin (karakterlerin oluşturulması vb.) yanılsamaları eklenir...

Sanatı katlanılabilir kılarak, sonuçta bir gereksinim haline getiren de işte bu "yanılsamalar bütünü"dür... Anlaşılıyor ki, Kusturica'nın şenlik gösterisini katlanılabilir kılan şey ise, güzel ve ayartıcı bir Çingene müziği, akışkan ve görsel efektler sağanağına terkedilmiş bir imgesel hareket, kahramanların yarı-karikatürümsü ve "kesikli çizgiler"e dayandırılmış doğaları ve "bilinçdışına gönderilen bilinçdışı mesajlar"dır... Bir yönetmen, şimdiye dek saydıklarımızdan elbette sorumludur; bütün bunları Kusturica'nm ölçüp biçerek yaptığı, sonuçta, sinema salonlarına rahatça kurulan seyirci kitlelerinin önüne bırakıldığı andan itibaren, filmin değerinin ancak onlar tarafından tayin edileceği (bu arada Cannes festival jürisini ve filmin, doruk noktası elbette Milosevic Belgradı'nda yaşanan cafcaflı sunuluşunu da hesaba katmalıyız) gerçeğini de biliyor olduğu da kuşku götürmez... Sanatın söylediği yalan, eğer "üçüncü türden yalan"ın düzleminden ele alınıyorsa, tepeden tırnağa "bilinçlidir"; bir zanaat işidir... Ancak, özel olarak Kusturica'nm "popüler" olmayı açıkça istediği belli olan işinde, bu zanaatın diğer türden açık ile gizli yalanların, çarpıtmaların işlenmesi uğruna feda edildiği de anlaşılabiliyor. Filmin tek bir imgesi, Aras Özgün'ün *Birikim* dergisinde bir ara sözünü ettiği şu "televizüel aygıt"ın elinden kurtarılmamış, Bregovic'in ayartıcı, büyüleyici müziğinin tek bir notası, uluslararası CD ve kaset endüstrisinin pazarlama aygıtlarının elinden kapılamamıştır. Buna, daha "varoluşsal" düzeyde, kanlarından ve neredeyse genlerinden savaşçı, oportünist, yalancı, şehvetli "kaderler" fışkıran film karakterlerinin bir "mahkûmiyeti" tekabül ettiriliyor...

Aynı duruma, yine son iki yıl boyunca Avrupa film festivallerinde üst düzey ödülleri götüren birkaç filmde de rastlıyoruz: Sinemalarımızda gösterilen Theo Angelopoulos'un daha ayık *Ulysses'in Bakışı* ile Manchewski'nin biraz daha sorgulayıcı ama savaşı bir doğal felaket, zamanın bir illeti, bir kader olarak göstermekten geri kalmayan *Yağmurdan Önce*'si bu arada sayılabilirler. Bir zamanların Hollywood savaş filmlerinin kodları son dönem Avrupa sineması tarafından parçalanmak zorundaydı elbette: Ama bunun olanağı, doğrudan doğruya, bir zamanlar

savaş endüstrisi ile film endüstrisi arasındaki açık ya da gizli, ama her zaman yarı-estetize dolayımlardan geçen bağların değişmesini de gerekli kılıyordu; başka bir deyişle, nasıl artık savaşlar eskisi gibi değillerse (şu ünlü "temiz" savaşları ve nokta hedefi bombardımanlarını, elektronik ve bilgisayar teknolojilerinin egemenliği ve kuralları altına alınmaya çalışılan savaş makinelerini bir düşünün), anlaşılan, savaş filmleri de artık öyle yapılmayacaklar... Geriye, savaşın yıkıma uğrattığı nüfusların ideolojik kaderlerini ve tepkilerini film etmek kalıyor... İşte Kusturica'nın filmi, tam da bu noktada, mutlak bir tutuculuğa gömülüyor: İsterseniz, görsel-işitsel teknolojileri hem savaş hem de film sanayilerinin ortak olarak kullanmalarından hareket ederek, savaşın medyatik parıltısını sağlamaya ve ayakta tutmaya yarayan bir propaganda/karşı-propaganda aygıtının bireysel bir sanatçıyı nerelere kadar vardırabileceğini son bir kez düşünmeye çalışalım: Bu film, Sırp basınını biraz taramanın gösterebileceği gibi, ambargodan "mağdur" bir savaşçı devletin propaganda aygıtı haline nasıl gelebildi? İşte bu noktada, "savaşçı" Çetnik kimliğinden sanatçı kimliğine yönlendiren hareket, sanatçılık kimliğinden bir aydın kimliğine doğru yönlenen hareketle tamamlanıyor: Önceden belirttiğim gibi, doğrudan doğruya "Avrupalı" olan bu savaş, her şeyden önce bir "aydınlar savaşı" olarak beliriyordu... Son birkaç onyıl içinde bir zamanlar Sartre'ın bahsettiği "aydın sorumluluğu"nun temellerini yitirmiş Avrupa aydını, elbette artık filmlere Kartezyen (?) seyirciler gibi bakmakla ve oradaki harika manzaraları ve görüntüleri övmekle iktifa edemez.

Bakın işte, geçenlerde, belki Kusturica'nın filminin "mizah"ını daha çok hak edecek bir "aydın seferi" de Türkiye'den (anlaşılan Bosna'ya "bağış" olarak gönderilecek –hiç değilse gönderilebilecek– paralarla) Saraybosna (Sarajevo?) yollarına düşmüştü...

Bosnalıların ellerinde ya da hafızalarında bu "moral"den pek bir şey kalmadığını, aynı şeyin, "protesto" edilmesi düşünülen Birleşmiş Milletler için de söz konusu olduğunu kolayca fark edebiliyoruz. Bizim ve aydınlarımızın elinde kalan ise, oralar-

da ne olup bittiğini hiç değilse "estetik yalan" düzeyinde bize aktarması beklenen bir şairimizin *Cumhuriyet* gazetesi sayfalarına bırakıverdiği bir dizi "öznel", "biz ordaydık" haberi veren yazı parçası kaldı... Ataol Behramoğlu hiç değilse şiir yazsaydı!

Filmden ve "aydınlar seferi"nden geriye, elimize kalanın ancak "semptomatik" bir değere sahip olduğu anlaşılıyor: Ayıklığın en fazla gerekli olduğu zamanda kaderi sineye çektirebilecek bir esriklik halinin beslenmesi... *Underground*'da "tarafların varlığı"nı ısrarla savunmaya devam eden ve kimbilir ne kadar karmaşık ve tekinsiz yerlerden geçerek kotarılmış bir savaşı "sivil savaş" olarak gösteren bir Kusturica ile karşılaştık... Bir film eleştirisi yazısının sonuna layık bir bitiriş gerekliyse, şöyle diyelim:

Bu filmi kaçırmayın!.. Nerede bulursanız bilet alıp dalın sinemaya... Bregovic'in harika müziğini, parası olanlar CD halinde, biraz daha yoksullar ise kaset halinde edinsinler... Ama estetik beğeninin "keyifle bir film seyretmek"ten daha karmaşık, insandan çok daha fazla şeyler bekleyen bir haz ile ödüllendirildiğini, böyle bir gücün Cannes festival jürisinin elinde bulunamayacağını da hesaplayın...

53. Salo ya da Sinemanın Yüz Yılı: Hatırlayalım: Pier Paola Pasolini bu filmi 1975 yılında, *Hayat Üçlemesi*'nin (*Decameron*, *Canterbury Hikâyeleri* ve *Binbir Geceler*) ardından "nihai filmi" olarak çekmişti. Ahlaki düzen bütün kıtalarda sarsıldı. Yeniden her izlenişinde bu film insanda psikanalistlerin anlattığı "bastırılmışın geri dönüşünü" yaşamadan edemez. Diyorlar ki "katlanılamaz" olmaktan çok, "neresinden tutulacağı asla belli olmayan" bir film bu. Ancak "pusuya yatarak" seyredebilirsiniz sanki. Sinematografik bir şaheser olduğu doğru: bir seyirci onu seyrederken karın kaslarında belli bir kasılma payını ayarlamak, belli bir "bakış açısına" –film aslında seyredilmiyor, filme maruz kalınıyor unutmayalım– yerleşmek, gardım almak zorunda. Film üstündeki sansür İtalya'da 76 yılında kalkıyor. Fransa'da ise filmi göstermek söz konusu olduğunda bürokrasi ve yasama ne yapacağını şaşırıyor.

Peki, nedir bu tuhaf film? Mektuplarından ve söyleşilerinden anlıyoruz ki Pasolini uzun bir süredir Sade'i film etmek için yanıp tutuşuyordu. *Decameron*, *Binbir Gece*, *Canterbury*, bunlar sanki bir hazırlıktı – ve bunlar yine de "güzel" filmlerdiler... Nihai nokta Sade ile konmalıydı. (Pasolini bunu *Heretik Deneyim* adlı kitabında kısmen ve teorik uzantılarıyla yansıtır). Ama filmi çekme olanağı olduğunda Pasolini'de sanırım Sade'a karşı güçlü bir nefret uyanmıştı (yeni bir nefret ve daha önce yok). İleride göreceğimiz gibi bu nefret bazı Fransız düşünürlerini filmin değilse de Sade ile ilgisi olduğu fikrinin aleyhine döndürdü –başta Barthes ve Foucault, göreceğiz...

Pasolini, bir eşcinsel olarak "cinsel özgürleşme" adına yapılan her şeyden, nedendir bilmem (ama tahmin ederim ve tahmin bir teori olabilir ancak) nefret etmeye başlamıştı. Kendisi *Salo* ile bu "kötülükten" arınmak istemiş olabilir – ama biz "normaller" (yani "normal" heteroseksüeller, "normal" eşcinseller, "normal" sapkınlar) kendimizi Salo'dan nasıl arındıracağız. Ahlak kuralları bize arınmadan çok "kurtuluşlar" dayatırlar. *Salo*'dan nasıl kurtuluruz içgüdüsüyle hareket ederler. Oysa "arınma" daha yüksek bir yaşantıdır. *Salo* filmini seyrettikten sonra ondan kurtulamazsınız, sineye çekerek "arınmaya" çabalayabilirsiniz ancak. O halde filmin bir başarısı var en azından: çünkü Pasolini de bu filmi arınmak için çekmiş olmalı. Ancak tam da bu noktada neden Sade üstüne en önemli çağdaş denemelerden birisini kaleme almış olan Roland Barthes'in bu filme karşı bir uyarıda bulunma ihtiyacını hissettiği sorunuyla karşı karşıya kalıyoruz: *Salo* filmini "tam anlamıyla Sadeci kılan" tek şey onun yeniden-elde-edilemezliğidir. Bizzat Pasolini şunları söylüyordu: "*Hayat Üçlemesi* türünden filmlerden hâlâ yapabilecek olsam bile artık yapamazdım: çünkü artık vücutlardan ve cinsel organlardan nefret ediyorum." Demek ki 1975 yılında Pasolini bir "dönüş" yapıyor – artık hazcılığın, "cinsel devrimin" Pasolinisi değil. Düşünüyor ki bu devrimin bütün sonuçları üzüntü verici oldu. Cinsellik artık ticari bir fenomen, bildiğimiz tek görüntüsü "götürme", "komplo", açılan ya da kapanan krediler – cinsellik ticari bir fenomen. "Lutherci

Mektuplar" başlıklı ironik yazısında Pasolini gençlerin çift taraflı konformist olduklarını söylüyor: "üstelik yaşıyorlar, yoksa ölmüş olmaları gerekmez miydi?" Gençlerin tek sloganı artık "güzeliz, o halde çirkinleştirelim kendimizi". Bu 68 sonrası yenik ve kötü bir gençlikti Pasolini'ye göre.

Salo sonuçta "küçük burjuvazi" üstüne bir film. Yani 70'li yıllarda sınıf mücadelelerinin kasılıp kalması sonucu ön plana çıkan "yok-sınıfla" ilgili. Daha önce ihmal etmiş, yeni tanışıyor ve tam da bu yüzden *Salo* gerçekten de çok sorunlu bir film. Daha önce Pasolini için bir "açıklık" vardı: büyük burjuvazi ile halk arasındaki karşıtlık. Ama artık Sade gibi bir figürü sevemiyordu: "dehşet verici bir edebiyat". O halde niye *Salo*'yu çekti? Hatırlayalım: filmin en dehşet verici, tüyler ürpertici ve mide bulandırıcı sahneleri aynalardan yansır. Her şeyi gösteren şeye ayna deriz. Film her şeyi göstermez, ama ayna illa ki karşısındakini göstermekle yükümlüdür. Bu yüzden *Salo,* Pasolini'ye göre zaten "imkânsız filmdir". *Salo*'da sadizm filan yoktur, aksine Pasolini'nin yeni öğretisi gibi işleyen bir mazoşizm vardır – eski filmlerine topyekün bir reddiye. Bunu bir iki "kötü" eseri dışında kim yapabilirdi?

Şu anı dondurma – *Salo*'nun temel prensibi. Onu bir "ayna" kılmaya adanmış. Ama bu aynada başka bir güç var (hiçbir aynada verili olmayan) – öfkeli bir ayna bu. Artık İtalyan gençliğinden sıkılıyordur Pasolini. Ve ölümüne götürecek yolculuğuna başlamıştır.

Bir defa, Sade'in metaforik işkenceler şatosu yitip gitmekte olan bir faşizmin yalıyarına dönüştürülmüştür. Bilindiği gibi (sanıyorum) Salo Mussolini faşizmosunun kurduğu geçici son cumhuriyettir. Grotesk, kaba, acımasız... Ve aslında Almanlar tarafından yönetilen...

Artık Hitler eski müttefikine bile güvenmiyordur ve onun için bir cumhuriyet tesis etmiştir – kuzeyde, dağlarda, saklanılabilir yerlerde... Ama büyük dert savaş kaybedilirken saklanmaktan çok "saklamaktır" – yol açılan ya da doğrudan ifa edilen felaketlerin insanlığın eline geçmesini engellemek... Sonuç 1943 Eylülü'nden 1944 Ocağına kadar hüküm süren bir "deh-

şetler cumhuriyetidir"... Hitler'in Stalingrad yenilgisi ufukta belirirken cepheye gönderdiği ünlü telgrafın yansısı: "savaş kaybediliyorsa milletimiz yok olsun!"

54. Terör'ün Filmi: Terör meselesini İtalya gibi verimli bir toprakta bile mesela Rosi yüzüne gözüne bulaştırmıştı. Terör aksiyonik bir olay olmaktan çok bence aksiyomatik bir olaydır – teoremlerle düşünme-eylemedir (bu açıdan Pasolini –ama asla Tarantino değil– daha iyi giderdi bu işlere...= Teorema) Terörist bir teoremi kanıtlamak isteyendir – devletlerin ve sosyal psikologların sandığı gibi "kendini kanıtlamaya çalışan" bir sosyo-psikolojik tip değildir. Bugün yazdıklarını asla tasvip edemeyeceğim "revizyonist" tarihçi François Furet (Marc Ferro ile birlikte yakın-tarihsel sinema meseleleriyle ilgilendiğini hatırlıyorum) bir zamanlar "terörizmin bir ideolojiye sahip olmadığını sanan devletlerin bu konudaki çuvallama biçimlerini" anımsattığında haklıydı. İdeolojileri var ve sağlam, belki de değişmez bir aksiyomatiğe dayanıyor... Öyleyse terörün iyi filmi "kuşaklar saymaktan" çok yine kristalleşmiş anlarda dönüp duracaktır... Terör filmi ipnotizmayla işlemez – aksiyon teoreme, düşünce imajlarına, terörizmin (tabii ki çatıştığı Devlet terörünün de) aksiyomatiğine (medya aktı denen şey) boyun eğer...

55. Kapitalizmin Bir Sentezi Olarak Sinema: *"Sinemaya aynı bakışı paylaşmayan bir çift birlikteliklerini sürdüremez. Biri rap sevip Beethoven'den nefret edebilir, diğeri ise tam tersini yapabilir. Ama biri Spielberg'in sinemasını seviyor, diğeri nefret ediyorsa, günün birinde mutlaka ayrılacaklardır, çünkü sinema hâlâ dünyanın temsilidir..."* Jean-Luc Godard

Kapitalizm artık bir aygıt olarak tanımlanabilir. Bir zamanlar onu üretim araçlarının belli bir organizasyonu olarak tanımlıyor, artı-değerin türetilmesinin otomatik işleyişine bağlıyorduk. Bu organizasyon tarihsel olarak ortaya çıkmıştı ve belki de –eğer Marksizm pek de aşırı sayılmayacak bir iyimserliği barındırıyorsa– tam da bu yüzden bir gün tarihe malolacaktı. An-

cak üretim araçlarının, giderek üretici güçlerin tahlili bizi artık makinelerin hâkim olmaya başladığı bir dünyayla karşı karşıya bırakan kapitalizmin tarihsel olarak belirginleşmiş dokusunun doğası üzerine düşünmeye zorluyordu. Eğer kapitalizmin verimlilik maksimizasyonu uğruna geliştirdiği sistemler, sözgelimi Taylorizm ve Fordizm kendini oradan çıkış diye sunan sosyalizmde de uygulanma olanağı bulmuşsa (Stahanovculuk), sorulması gereken soru acaba kapitalizmi tanımlayan aygıtın kuruluşuna ilişkin sorgulamanın gerçekten yapılmış olup olmadığı, yapıldığı ölçüde de bir sonuca varıp varamadığı olmalıdır. Hiç değilse başlangıçta metalaşmamış bir yığın şeyin, sanatsal ürünlerin, bireysel faaliyetlerin –mesela yardımın bile– metalaştığı bir süreci tanımlayabiliyoruz.

Fenomenoloji bizim için kısmi önem taşıyan bir aygıt mefhumunu ortaya atıyordu – Heidegger'in "teknolojiye" ilişkin yüklü sorgulamasından, Flusser'in "aygıt" mefhumuna başvurmasına kadar... Buna göre bir aygıt bir "araca", hatta bir makineye bile kolay kolay indirgenemeyecek bir alan oluşturur. Sözgelimi Flusser için fotoğraf bir aygıttır, cihazdır. Kameraya basit bir araçmış gibi bakamazsınız – tıpkı bir fotoğrafı herhangi bir ürün, hatta genel olarak meta diye kabul etmekle yetinemeyeceğiniz gibi. Belki birtakım fenomenolojik mülahazalar devreye sokularak bu konuda birtakım şık şeyler söylenebilir: foto kameranın fotoğrafçıyı gizleyen, saklayan, görünmemesini sağlayan bir peçe olduğu gibisinden... Ancak Flusser'in çok ünlü bir metni, fotoğrafın "teknik" bir imaj olarak oluşturduğu aygıt üzerine çok şeyler anlatıyor: bu çok ünlü metnin başlığı "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru"... Ancak bu felsefenin aslında bir fenomenoloji uygulamasından ibaret olduğu ve aynı dönemlerde Rudolf Arnheim'm yine fenomenolojik bir çerçevede kurduğu "sanat olarak sinema" anlayışının versiyonlarından biri olduğu da eklenmeli. Flusser fotoğrafı bir aygıt olarak tanımlamasını kapitalizmle, seri üretimin yaygınlaşmasıyla yüzleştirerek gerçekleştirmiyor. Ya da diyelim ki hemen böyle bir kolaycılığa sapmıyor. Temsili imaj ile "teknik" imaj dediği şey arasında belli bir farkı gözeterek başlıyor – hiç kuşkusuz

Andre Bazin'in "Fotoğrafik İmajın Ontolojisi" başlıklı yine çok ünlü metninden bu noktayı ayırt etmek gerekir: Bazin için fotoğraf yepyeniydi ve ürettiği psikolojik etki açısından ontolojik bir mesele haline geliyordu... Bir ressam tarafından yapılmış bir resme baktığınızda o resmin varoluş biçimi bir fotoğrafa baktığınızda hissettiğinizden çok farklıdır. Resim bir gerçekliğin temsili olmaya adanabilir – 19. yüzyıl boyu yeşeren akımlar gerçekliğin gerçeğe benzerlik olarak temsilinden uzaklaşmaya çabalamış olsalar bile; ki bu da bir bakıma fotoğrafın dürttüğü bir süreç olmalıdır... Bir resimle, bir heykelle karşı karşıya olduğunuz zaman orada, bu nesnenin yapımına bir sanatçının müdahil olduğunu, en azından ona bir sebep olarak katıldığını varsaymakta zorluk çekmezsiniz. Oysa fotoğraf gerçekliğin yepyeni bir "tasarruf biçimidir – ve ileride göreceğimiz gibi, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren geçirdiği evrim bu tasarrufun oluşturduğu birikimin niteliğini gözler önüne serecektir. Fotoğrafta, Bazin'in göstermek istediği gibi gerçekliğin şu ya da bu şekilde bir temsilinden çok farklı bir şey, gerçekliğin "izi" adı verilebilecek bir şey görünür. Ne bir ressamın izlenimi, ne de bir dışavurum, ifade söz konusudur. Gerçekliğin "izi" bambaşka bir psikolojidir ve o ana kadarki psikolojinin anlayışının ötesinde görünür. Bu bir "oradalık" ve "şimdiliktir": ışığa duyarlı bir levhanın üzerine kazınmış gerçeklik izleri... Her fotoğrafın, biz hangisi olduğunu bilmesek bile kesin bir tarihi ve mekânı vardır. En azından bundan eminiz – şu tarihte ve mekânda çekildiğini, oradaki kişilerin gerçekliğini, izlerinden okuduğumuzu...

Tabii ki Andre Bazin'in takip edeceği yol Flusser'inkinden farklıdır; resimden fotoğrafa, oradan da sinemaya geçtiğimizde, üstelik sinemanın evrimini de içeren bir süreç boyunca bir "artan gerçeklik oranı" ile karşılaştığımızı söyler o. Çok akıllıca bir şekilde, şakayla karışık, psikanalizin resim ve heykelle uğraşırken bir "mumya kompleksinden" pekâlâ bahsedebileceğini hatırlatır. Görüntüleriyle varlığı korumak, zamana karşı direnç, giderek bunun etrafında örülen büyüler... Ama zamana karşı korunma salt görüntüler, giderek belki de sesle olacaktır.

Elektronik müziğin kurucularından Richard Pinhas'ın sorduğu soru şaşırtıcı olduğu kadar aslidir de: çalınmadığı sürece müzik nereye gider? İster ses ister görüntü, hepsine kozmik bir tekillik atfederek, bunlara imaj dememiz fena olmaz. Hiç değilse bu bizi Bergson'un imajları nesnelerle özdeşleştiren düşüncesi kadar ileri bir noktaya götürür. Ancak o zaman-imajların kozmik korunumu ve sürekli mübadelesi gibisinden bir kavrayışı da ciddiye almamız gerekir. Böylece fenomenolojiyle ontolojinin birbirinden ayrılamadığı bir noktaya varıyoruz. İşte Bazin fotoğrafik imajın ontolojisini sorgulamaya böyle bir çerçeveden, Bergsoncu bir çerçeveden girişecektir. Resme karşıt olarak fotoğrafa asli, gerçek bir nesnellik yükleyerek işe başlar. Fotoğraf kamerasının merceğine verilen ad bile "objektif"tir. Nesnenin kendisi ile temsili arasında artık bir beyin, bir kafa ya da bir emek girmemekte, bizzat kendisi kendi başına bir "model" olarak tanımlanmaktadır.

Daha yeni bir dönemde, fotoğrafın "ontolojisine" ilişkin benzeri bir yaklaşımı Susan Sontag'da da buluyoruz: "Bir fotoğraf (bir tablonun bir görüntüsü olması gibi) sadece bir görüntü değil, gerçeğin bir yorumudur. Aynı zamanda bir ayak izi ya da ölüm maskesi gibi, bir iz, gerçekliğin damgasını taşıyan bir şeydir" (Susan Sontag, *On Photography*, Londra, Verso). Bazin'i ve Sontag'ı okurken insan kendini "akıllı" imajlar gibisinden yarı-animist bir düşünceden kolay kolay uzak tutamıyor. Önünde sonunda imajın imaj olmak için önce algılanıyor olması gerektiği gibi bir ön varsayımı hâlâ sürdürüyorlar. Oysa Bergsonculuğun imajlar kuramına riayet edersek böyle bir varsayımdan uzak durmamız gerekir: imajların varolmak için görülmeleri, algılanmaları gerekmez. Görmediğimiz çok sayıda imaj vardır – kendi imajımız ve unsurları, oluşturucu algıları da dahil olmak üzere.

Daha sağlam (dolayısıyla burada önereceğim) bir yol herhalde fotoğrafın oluşumunu ve evrimini adım adım takip edecek ve aygıtın mutasyonlarını, değişim noktalarını saptamak olurdu. Flusser bile fotoğrafik cihazın evrimsel yönünü hesaba katmıyor, onu zaman-dışı ve evriminin farklı noktalarında mutas-

yonlara uğramamış bir "teknik imajlar" silsilesine dahil ediyor. Tıpkı sonradan sinematografik imajlar dünyasında olacağı gibi.

Bilindiği gibi başarılı diyebileceğimiz ilk fotoğrafı 1830'lu yıllarda Nicephore Niepce kaydetmişti. Kötü bir ressamdı ve iyi bir ressam olması gerektiğini düşündüğü bir oğlu vardı. Heliograf –güneşyazıcısı– adını vereceği ilk fotoğraf makinesini icat etmesinin ardında yatan niyetin son derece alçakgönüllü olduğu besbellidir: oğluna gerçekliğe uygun modeller sağlamak... Peki ama, bu kadar alçakgönüllü bir başlangıç ne anlama geliyor? Açıkçası, ileride Lumiere'in sinematografında karşılaşacağımız durumun bir benzeri bu. Işığın farklı şiddetlerinden etkilenebilir kimyasal bir maddeyle kaplanmış bir levha üzerine nakşedilen görüntü... Niepce'in kendi buluşunun sanatsal, hatta bilimsel olası kullanımları hakkında hiçbir fikri, hiçbir umudu, hiçbir amacı yokmuş gibi görünüyor. "Başarılı" ilk fotoğraf ise çamur gibi bir şeydi – sadece ilk fotoğraf olmasıyla ünlüydü: bir odadan dışarıya yöneltilen kamera merceği, ancak pozlamanın yaklaşık sekiz saat sürmesinden dolayı (bu plakanın duyarlılığına bağlıdır) güneş ve gölgeler manzaranın her iki tarafını da aydınlatma ve karartmaktadırlar.

Karanlık Oda (*Camera Obscura*) çok eskiden beri biliniyordu. İlkeleri Aristo'dan beri, kendisi ise Arap Ortaçağı'ndan beri. Rönesans sonrasının en önemli resim modeli oluşturma tekniklerindendi.

56. "Kapitalizm Tek Bir An Duramaz Durduğu Yerde: Hep ileriye doğru gitmelidir. Şimdiki gibi bir kriz anında en keskin hallerine varan rekabet üretim maliyetini azaltmak için gerekli yeni aygıtlarını gittikçe artan bir şekilde motive eder. Ama sermayenin baskısı bütün bu aygıtları işçilerin daha da sömürülmesi için birer araca dönüştürür. Taylor Sistemi bu aygıtlardan biridir işte... Bu sistemi savunanlar Amerika'da aşağıdaki teknikleri kullanıyorlar... İşçinin koluna bir elektrik lambası bağlanıyor ve hareketleri fotoğraflanarak lambanın hareketleri inceleniyor. Bazı hareketler 'gereksiz' bulunuyor ve işçi bu hareketlerden kaçınmaya sevk ediliyor –yani daha yoğun, dinlen-

me için tek bir saniye kaybetmeksizin çalışmaya... Yeni fabrika binaları öyle bir şekilde planlanıyorlar ki malzemelerin fabrikaya indirilmesi için ya da bir dükkândan ötekine aktarılması, tamamlanmış ürünlerin dağıtımı gibi işlerde tek bir saniye bile kaybedilmesin. Sinema en iyi operatörlerin çalışmalarını incelemek ve yoğunluğunu arttırmak –yani işçileri 'süratlendirmek'– için sistematik olarak kullanılıyor. Mesela bir mekanisyenin yaptığı işlemler bütün bir gün boyunca filme alınıyor. Hareketleri incelendikten sonra verimlilik uzmanları önüne eğilip kalkarken vakit kaybetmemesi için yüksek bir tezgâh koyuyorlar, yanına da ona yardım edecek bir küçük oğlan veriyorlar. Oğlanın görevi çok kesin belirlenmiş ve verimli bir tarzda makinenin her bir parçasını teknisyene uzatmak. Birkaç gün içinde bu teknisyen belli bir makine tipini montajlamada eskisinden dört kat daha büyük bir hıza erişmiş!" (V. I. Lenin)"

Ve işte sinema dediğimiz şeyin daha doğar doğmaz neye hizmet etmeye başladığını hissedin... Godard'ın da söylediği bu değil miydi? Montaji tespit eden değil, montajdan oluşan bir yaşam tarzını (modern hayat, modern "zamanlar" ne derseniz deyin) yeniden "monte etmek" üstüne kurulan bir sinema... İşte Vertov'dan Godard'a bağlanan büyük çizgi budur...

57. Sinema: Adam bütün gücüyle kaçmaktadır... Ama nasıl bilmem, hep karşımızdadır...

Aralık-düşünce:
Rizom-İmaj: Vertov

58. Aralık Nedir?:[1] Aralık kuramı iki şey, varlık, durum, oluşum arasındaki uzaklığı ölçen "mesafe" kavramından farklı olarak, birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki "yakınlık" derecesini ölçmeye adanmıştır. Böylece Aralık "ayrılmanın", "uzaklaşmanın", "yabancılaşmanın" keskin eleştirisinin temel kavramıdır.

Sinema ve videoda Aralık, Vertov'un kurgu ilkeleri uyarınca, biribirinden çok uzak ve bağlantısız görünen iki imgenin ya da görüntünün arasında yer alan şeydir. Vertov'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir.

Sinemanın ilk büyük yaratıcılarından birinden ödünç aldığımız bu kavramı şöylece yayabiliriz: Aynı şekilde, edebi bir metnin sözleri arasındaki "yer"in asla boş olmadığını, coğrafi ve zamansal uzaklıkları askıya alarak yeni sözlerle dolup taştığını söyleyebiliriz. Bir manzara resmi, birbiriyle çok ilgisiz görünen uzak ve bir arada kolay kolay düşünülemeyecek ayrıntıları bir araya getirerek aralığın sözünü söyler. Sorun yalnızca "uyum" değildir. Biribirleriyle asla uyuşmaz görünen çok uzak şeylerin

1 1999 yılında çıkması düşünülen *Aralık* dergisinin çıkış manifestosu olarak yazıldı – der.n.

bir aradalığıdır; tatlı bir esinti, yeşil yapraklar, ruhun sükûneti mümkün olduğu kadar, denklemin öte tarafının fırtınayla kabarması da pekâlâ mümkündür. Cezanne natürmortlarının sırrı: "Bir havuçla devrim yapılabilir..."

Sinemanın ötesine geçtiğimizde bu Aralık mefhumu ne işimize yarayacaktır? Neden Chiapas yerlilerinin isyanıyla uğraşıyoruz? Açıkçası, bunun nedeni, onların herhangi bir dayanışma ya da katkı beklenmeden, herkesin "bulunduğu yerde" direnmesinin olanaklı olduğunu gösterebilmeleridir. Bu yüzden mücadeleleri yalnızca bulundukları mekânla sınırlanmıyor, bir tüm olarak Yeni Dünya Düzeni diye dayatılan şeyi karşısına alıyor.

Aralık (Interval) Mefhumu: Matematikte, fizikte, müzikte, sinema semiyotiğinde, siyasette ve felsefede, birbirinden zaman ve mekân içinde son derece uzak da olsalar, iki şeyin (sesin, imgenin, gerçekliğin, bireyin, düşüncenin) arasındaki yakınlık derecesini ölçen ölçüte "aralık" denir. Uzaklığı ölçmek ise daha kolaydır – iki nokta arasındaki mesafe gibi...

Haecceitas (İşte-bu'luk) Mefhumu: Duns Scotus'a borçlu olduğumuz bu mefhum, bir şeyi neyse o yapana dairdir. Bir bireyin yalnızca kendi üstüne kapanan bir şey olmadığını, çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı olarak da kavranabileceğim gösterir. Böylece, "saat akşamın beşi" bir bireydir. Ama yalnızca bir cümle olarak değil – Lorca'nm şiirindeki birliktelikle mümkün bir bireyliktir bu:

Saat akşamın beşi,
güneş kararır
faşizm yükselirken,
ne sevgi, ne hüzün, ne de ölüm...

Katılım Mefhumu: Platon'da üç tür katılım var: Fiziksel katılım – kokteyle likörün, kana zehirin, yemeğe tuzun katılması gibi... Demonik, şeytansı katılım – katıksız bir ruha şeytanın ve kötülüğün bulaşması gibi... İlkeye katılım: Bir şeyin varolmasının Varlığa, bir şeyin siyasallığının Kent'in kanunlarına

katılmasına bağlı olması gibi... Yeni-Platoncu Plotinos bu katılım temasından rahatsızlık duyar. Çünkü katılanlar ayrılabilirler de. Ayrıldıklarında kendisine katılman şey zarar görür, acı çeker, şiddete maruz kalır. Ona göre katılımın kendisine katılınanın yaptığı bir bağış niteliği taşıyor olması gerekir – kendisinden hiçbir şey kaybetmeksizin kendini katılmaya veren bir Varlık. Plotinos buna İlke, Bir ya da Katınılamayan adını veriyordu.

Bakış Açısı Mefhumu: Bakış açısı "kanaatlere" ilişkin olarak tanımlanmaktan nasıl kurtarılır? Bakış açısına sahip olmayanın düşünmeye de başlayamayacağını biliyoruz. Ama bir bakış açısına yerleşmenin düşünmeyi varsaydığını da kavramalıyız. Kumdaki at nalı izleri bir köylüyü sabana, tarlaya, hasada ve vergi tahsildarına götürürse, bir askeri eğere, zırha, kılıca, savaşa ve vergi tahsildarına götürebilir (Spinoza). Sonuçta görülen aynı şey olsa da bakış açısının ilerleme hareketi her şeydir, düşünme adını verdiğimiz insan faaliyetinin doğasıdır. Bu yüzden "bir köylü kulübesinde bir saraydakinden farklı düşünülür" (Marx). Bakış açısı bir perspektife ve göreliliğe bağlanır şüphesiz. Ama bu görelilik, çoğunun sandığı ve "kanaat toplumlarınm" inandığı gibi, özneye göre değildir. Aksine, özne olabilmek, herhangi bir bakış açısını, bir konumu işgal etmeye, orada yer tutabilmeye bağlıdır. Öyleyse, bakış açısı özneye ait değil, varoluşun tümüne aittir. "Hepimiz aynı kentte yaşıyor, farklı güzergâhları takip ettiğimizde görüyoruz onu" (Leibniz). Vertov sinemasının amacı işte buydu: Algıyı nesnelerin içine yerleştirmek ve özneyi bununla yeniden türetmek. Bu kaçınılmaz bir şekilde "devrimci" bir özne olacaktır...

"Sinema hareketli imgeler ile düşünmek demektir" (Gilles Deleuze). Bu "düşünme"nin başka türden "düşünmeler"den özgün farklılığının nelere dayandığını ortaya çıkarmayı gerekli kılar.

59. Her Şeyin Yazısı: Godard "sinema tarihi" yapmaya neden girişti? Serge Daney, Godard'la yaptığı bir söyleşide ona şunu sormamış mıydı? "Tarih" ancak iş bittikten sonra yapılır... Si-

nemanın işinin bittiğine mi inanıyorsun gerçekten? Bu Hegelci bir yaklaşım gibi: Minerva'nın baykuşu karanlık çöktükten sonra uçar... Belki sinema üstüne en büyük düşünürlerden olan Serge Daney'in bile Godard'm *Histoire(s) du Cinema*'sında kavrayamadığı bir nokta vardı. Sanırım ya Godard arkadaşına projesinin tümünü anlatmamış – veya buna vakit bulamamış, çünkü Daney beş yıl önce apansız dünyamızdan ayrıldı... Ya da bir şeyin öyküsü o şey henüz canlıyken anlatılmalı, yoksa çok geç olur...

Bence Eisenstein-Vertov tartışması Godard'm dediği gibi sinema konusunda yapılabilecek en "sağlıklı" tartışmaydı, çünkü sinemanın ne olduğuna, ne olması gerektiğine ve ne olacağına (daha da önemlisi, "ne olabileceğine") dairdi. Vertov ile Eisenstein, her ikisi de, sinematografinin mutlak gücüne inanmış insanlardı. Düşünün ki yepyeni bir medyum ki ruh bile çağırır, varlığı kaybeder ve yeniden icat eder, dili de içerebildiği için en yüksek edebi sanatların ötesine geçebilir – tabii ki onları içerebildiği için...

Peki ama, bu tür bir güveni sinematograftan esirgemeyen Vertov acaba neden koskoca bir "dramatik", "fictional" alanı yok etmek istemişti... Önce bunu anlamak gerekiyor... Soruyu biraz daha genişletmek de gerekiyor: neden hâlâ sinemadaki konvansiyonları kırıp parçalamaktan söz ediyoruz ve şimdiye dek önde gelen ve önem verdiğimiz her sinemacı, acaba neden bunu yapmaya çalışmış?

Sinematografi, icat edildiğinde Lumière kardeşlerin elinde bir "belgeleme" işlevi üstlendi... Vertov açıkçası bu kanala aittir... Montaj fikri doğduğunda (Méliès) ise kurgu ve drama filme dâhil oldular... Yapılacak farklı türden işler vardı böylece: kurmaca sinema – öyküler anlatan, hayaller kuran vesaire... Ve kısıtlanmış "belgesel" sinema... Eisenstein ikisini de reddetmemiş olduğu için bize daha yakın görünüyor şimdilik... Ama unutulmaması gereken çok önemli bir nokta var: sinemada kurgusal-dramatik her unsura mutlak bir biçimde ve ömür boyu (1954'te vefat etmişti) düzenli olarak karşı çıkmış olan Vertov'un derdi acaba neydi?

Bu derdi sanırın Vertov'un hem Eisenstein, hem Esfir Şub, hem de Sovyet Sanat Komiserliği (bu ikinci ve üçüncü kişilik bu oluşuma belli belirsiz daha yakındılar ve belli ki Vertov'un "sosyalist realizm" bakımından giderilmesinden ve film yapamaz halde bırakılmasından birinci derecede sorumluydular) tarafından nasıl ve hangi noktalardan eleştirildiğini kavrarsak farkedebiliriz. Bu biraz "gizli" bir tarihtir ve çoğunlukla "yapılamayan" veya "zorla yaptırılan" filmlerle örneklenmiştir... Dolayısıyla bu filmlerin satır aralarını (Vertov'un deyişiyle "imaj-aralıklarını") okumak gerekir...

Vertov-Eisenstein karşıtlığı konusunda şöyle bir okuma parçaları arasında dolansanız, Anglo-Sakson dünyasında pek çok makale bulursunuz... Ve bunların büyük bir çoğunluğu size şunları anlatır: Vertov Sovyet rejiminin bir propagandistidir ve kurgu gibi temel sinematografik bir cihazı bu amaçlara feda etmiştir... Çok yeteneklidir ama sonuçta bir ideolojiye teslim olmuştur...

Şimdi bu çok kolayca refüte edilebilecek bir bakış açısı – Vertov 1930 yılından itibaren film yapması Sovyet rejimi tarafından yasaklanan bir filmci... Devlet Film Arşivi'nde kızağa alınıyor ve sürekli olarak filmler toplamak konusunda sorumlu kılınıyor... Oysa mesela karşıtlarından Esfir Şub bu iş için çok daha uygun... (siz bu Sovyetleri tanımazsınız, orada "eğitim" sürecimden tanıdığım temel yöntemlerden birisi, "iyi" olanın hakkını vermek, ama "daha iyi" olmalarının tehlikesinden hareketle onları daha şimdiden "kızağa" almaktır... Böylece eserleri sıkı bir "süzgeçten" geçirilir, "özür dilemeye" mecbur bırakılırlar – ve bazıları, kısaca "yokedilirler" (Meyerhold ya da intihar yoluyla Mayakovski, Yesenin...)... Ve yine bazıları "keder hastalıklarından" ölür giderler – Eisenstein (özellikle son *Korkunç İvan* filmi yasaklandıktan sonra) kalpten, Vertov kanserden, Prokofiev "kahrolma" yoluyla, Şostakoviç ise "teslim" olarak... Sovyet rejimi kendisini kuran komünist harekete bir ihanetti – ve bu kapitalist dünyanın bugün zaferini ilan edişini asla haklı kılmaz...)

Vertov bazılarının sanmak istediği gibi bir "propagandacı"

değildir – belki "propaganda" fikrini icat edenlerden biridir ama kendisi bunun çok ötesinde bir şey yapmıştır. Sanıyorum Vertov sanıldığı gibi sinemadaki realizmden çok "şiirsel" özü yakalamış olan biriydi. Esfir Şub'un eleştirileri bu yüzden oldukça aptalcaydı. Çünkü onu "belgesel" yapmak isterken "kurgu" tekniklerini kullanmakla suçlamıştı... Eisenstein ile Şub ise iki önyargıya sahiptiler: belgeselde kurgu olmamalı, kurgu dramatik-trajik-komedik, kısacası teatral bir romansın işi olmalı...

Deleuze bu önyargıya en iyi cevabı veriyor: Vertov insan beyninin nasıl işlediğini belki de şimdiye dek en iyi kavramış biri olarak (diğerleri ona göre Spinoza, Bergson, ve Leroi-Gourhan'dır) işin imajların kurgulanması olarak işlemeyeceğini, esas olarak önemli şeyin imajlar-arası bir alan (aralıklar teorisi), yani imajlar arasındaki bağlantının toplamı ya da "kümesi" olduğunu keşfetmişti ve filmlerini bu ilke uyarınca oluşturuyordu... Mesela kameraman (ve filmin esas kahramanı) kardeşi Mihail Kaufman bir sürat kişiliğiyken (her yerde beliren, her yerden çıkıveren bir yaratık, bir modern işçi) iken montajcı eşi Yelizaveta Svilova'ydı: yani "yavaşlatmanın", hareketin anlarını tek tek kontrol etme çabasının uzmanı... (ve galiba kadınlar hayatı ağır çekimde görme ve yaşama yeteneğine gerçekten sahipler...) ... (ve aramızda buna Hollywood'da bile neden montajcıların hep kadın olduklarını ekleyecek arkadaşlarımız eminim olacaktır)...

Böylece Vertov filmleri ilk bakışta insan beyninin görsel dünya aracılığıyla işletilmesinin bir terennümü (*articulation*) olarak beliriyorlar... Ve Eisenstein cevap veriyor: göz aracılığıyla (Sinegöz = Kinoglaz) değil, "düşünce" aracılığıyla film... Bu yalnızca sinemanın değil her şeyin, belki de bütün uygarlığın biricik bir anıdır... Düşünün, deniyor ki tek "katlanılabilir" şiddet olarak sanat eseri artık "beyinlere vuracak" ve onları düşünme mecburiyeti içine sokacak... Sine-Yumruk, Kino-Bromm... Üstelik bu yumruk sinema sayesinde tek tek bireylere değil, ortalama seyirci olan bir "kitle"nin beynine inecek...

Benim kişisel görüşümü sorarsanız Vertov'un yanındayım: Sinemada gözün güçlerini tam tamına fethetmeden yumruk at-

mayı beceremeyiz... Ve Sine-Yumruk bugün artık reklamların temel anlatım biçimi haline geldiyse bunun sorumlusu olarak Eisenstein'ı değil, onun sinemasını benimseyip kapitalist tüketim ve imajlar toplumuna uygulayan tipler olduğunu düşünüyorum...

Ne var ki Deleuze, aslında Bergson-Vertov ikilisi üstüne düşünerek başladığı sinematografik süreç içinde ikinci tipten bir imajdan, "zaman-imajdan" bahsediyor... Bunun için bir "film" çekmeniz gerekmez... "Zaman-ötesi" bağları kurmanız yeterlidir... Bir Eisenstein imajı ve onunla birlikte (ardışık olarak ya da daha sofistike bir tarzda, grafik birliktelik içinde) bir Vertov imajı... Hatta diğerleri... Ta ki ekran doyana kadar...

Ama Deleuze Sinema kitabının kadraja ilişkin bölümünde ekranın doymasının karmaşık bir mesele olduğuna yeterince dikkat çekiyor... Diyelim ki etkileyici bir yüze sahip (ya da çekimle etkileyici hale gelmiş olan) biriyle fazla "göründünüz"... Kurgu masası başında belli bir noktadan sonra o yüzü gidermek isteyeceksiniz elbette... Ve mesela bu "kaçınmanın", "overdose"un en kolay çözümü tekrardır – o yüz, o nesne, o imaj, belli aralıklarla, yani başka imajlar ve sesler tarafından kesintiye uğratılarak, belli bir ritm uyarınca tekrarlanır... Daha karmaşık yollar da var tabii...

Benim sonuçta Deleuze'ün kitabından anladığım şey, sinemanın (özellikle de günümüzde video ve multimedya imajın) Vertov olduğu... Niçin? Çünkü bir görüntüler organizasyonunu beynin bir topografyası haline getirmek kolay bir fikir değildir. Esas meselemiz "düşünmek" ise, bu iş beynin işleyiş düzeniyle şeylerin işleyiş düzeninin benzer kılınmasından başka bir şey değil (ve bunu Spinoza zaten açık etmişti)... Farzedelim ki beyin diyalektik bir tarzda işlemiyor. Bu demektir ki her uyaran orada topografik bir ünite oluşturuyor ve diğer bütün topografik unsurlarla (hafızayla, algılarla, fikirlerle) kendine özgü bir bağ içinde... Bu durumu Eisenstein de farketmişti – ama şu şekilde: bir film topolojik bir üniteler toplamıdır ama bu diyalektik olarak, yani bir düşünceden daha üst bir düşünceye, sözgelimi bir duyudan bir duyguya, oradan da bir düşünceye

vesaire sıçrayarak genişler... Böyle bir bakış tarzı bile sinemada "film" adım verdiğimiz o bütünlüğü bir automaton spiritualis (Spinoza'nın deyişiyle "otomat ruh") olarak kavramayı başarabiliyor... Ama bu fikrin verdiği şey ancak bir girizgâh olabilir: Eisenstein bir filmin bir "bütün" olduğunun, yani kısaca söylemek gerekirse, seyircinin "düşüneceği" bir "düşünce" olduğunun farkındadır. Başka bir deyişle biz, yani seyirci "düşünmeye" başlamadan önce film zaten bir Cogito'dur, "düşünüyordur"... Aynı şekilde pekâlâ diyebiliriz ki bir kitap, bizden önce vardır –onu alıp okuyoruz– ... Ama onu "okuyoruz", dolayısıyla onu "düşünüyoruz" demek aslında abestir... Daha çok o kitabın "düşündüğünü" söylememiz gerekir... Aynı şey bir film, bir bilimsel makale, bir roman için de geçerli...

Ve hermenötikçi feylesofların düştükleri hataya düşmemize asla gerek yok... Onlar bir kitabın, bir filmin "düşünsel" olduğunu söylüyorlar – ama varsaydıkları o kitabın, o filmin "ardında" bizimkine benzer bir bilinci varsaymak... Böylece bir kitap ya da film (veya herhangi bir kültürel üretim) bir "öznenin" kendini niyetli ve bilinçli, ifade edişi olarak kavranıyor... Hermenötikçi filozofların düşünmedikleri şey, benim bugün Proust okurken aslında onu değil onun yazmış olduğu, vesile olduğu bir metni okuyor olmam... Strüktüralizm (yapısalcılık diyorlar buralarda) bu varsayımı ilk kez, ama yetersizce aşmış olan ilk farkındalıktı: bir film seyrediyorum ve bende bir düşünceler zincirlemesi yaratıyor... Bu kişiden kişiye değişebilir, ama yaratıyor işte... Kişiden kişiye değiştiğinin farkına vardığımda bir "değişke"nin daha farkına varmak zorunda kalıyorum dolayısıyla: yazarın ya da filmcinin "anlatmak istediği şey"... Ama gerçekte olup biten benim sadece bir film seyretmem, bir kitap okumam, bir resim görmemden ibaret... Yazarla, filmciyle, ressamla bir ilişki geliştirebilir, romanın, filmin ve resmin derinliklerine daha fazla dalabilirim... Ama geriye kalan, indirgenemez bir şey vardır: yazarla tanışmamış olsam da okuduğum roman bende bir düşünmeler zinciri oluşturmuşsa, bu "romanın düşündüğü manasına gelir..." Böylece bir film ya da bir resim "düşünüyordur"...

Bu durum çok daha ileri götürülebilir: Cezanne diyordu ki "resmettiğim manzara benden önce algılıyordu"... Algı ile düşünce arasındaki fark kavramların gevşekliğinden geliyor: mesela aktif ve pasif algılar olabildiği gibi, aktif ve pasif fikirler de var... Bu yüzden bir "manzara resmi" ile bir "manzara" ne algılıyor, bunları aynı başlık altında kavrayamıyoruz. Bir filmin düşünmesi bize bir mecaz gibi geliyor, çünkü biz yalnızca insanların düşündüğü fikrine alışmışız. Oysa bizde bir düşünceler zinciri yaratıyorlarsa bir roman ya da mantığımızla uyum içindeki birtakım doğa olayları "düşünüyorlar" demektir... Başka türlü, tanımadığımız, belki varolup varolmadığını bile bilmediğimiz bir Homeros, oluşturduğu İlyada ya da Odysseia olmadan bunu asla yapamazdı...

Bu noktada bazı tavırlar çok rahat netleştirilebilir: mesela bir Varoluşçu diyecektir ki algılayabildiğimiz her şey insandır, öznedir ve ona aittir... Dolayısıyla bir eser düşünmez, yalnızca "ben" düşünüyorumdur ve bu (Sartre'ın iletişim kuramı dolayısıyla) onun arkasındaki bana benzer özneyi (giderek benimle "aynılık" ilişkisi içinde olan özneyi) dikkate almamdan başka bir şey değildir. Ama kitaplar, asırlardır, yazarları çoktan yokolmuşken "düşünmeyi" sürdürüyorlar... Hatta her okunuşlarında "yeni kitaplar yazdıklarını" bile söylemek mümkün... Ve inanırım ki filmler de "görüyorlar"... Biz filmleri görmeden önce görmüşler – çünkü görmek "görülebilirlikler üretmek" demektir, başka bir şey değil...

Eisenstein işin farkına bu noktaya kadar varmış bulunuyordu. Onun için gerçekten bir film bizim zihnimizden bağımsız (bir filmi yorumlarız, yani ya doğru dürüst anlarız ya da anlamayız) olarak işleyen bir varlıktır. (tabii ki en büyük sorun "anlaşılmayan" bir eser –film, roman, bilimsel buluş vesaire– ya da fikirdir ki bu zaten benim söylemek istediğim şeyin itirafından başka bir şey değil)... Hegel'in, özellikle Lukács'ın "nesneleştirme" öğretileri tam da bu tekinsiz nokta etrafında sanat ürününü veren emeğin antropolojik niteliğine (antropomorfik de diyebilirsiniz) saplanıp kalıyorlar... Çok ciddi bir sorun bir "sanat eseri"nin kendi başına, dışarlıklı (içrek olanın yanında)

enformasyon taşıyor oluşudur... Başka bir deyişle her üründe belli bir enformasyon dozu bulunur (fenomenoloji bunu "insan emeğinin" bilinçli ürünleriyle sınırlandırır) – oysa pekâlâ doğanın da mutlak bir enformasyonlar dağılımı olduğu da söylenebilir. Böylece bir filmin de sonuçta bir "organizma" kadar düşündüğünü, enformasyon içerdiğini söylemek pek de abes bir şey değil...

Mesele Eisenstein ile Vertov arasında bu enformasyonun ne olması gerektiği konusunda teorik bir gerilimin varlığıdır... Deleuze'ün "kadrajın enformatik karakteri" üstüne söylediklerini Bütün'e yaymak, yani montaj tartışmasına aktarmak da gerekir. O bunu montaja ilişkin bölümden çok kitabının son iki bölümünde, spiritüel otomat fikrini yeniden ve genelinde ele aldığı zaman yapıyor gibi... Ama bu "karakter" her şeydedir, yani doğanın kendisine aittir. İşte Vertov, algının "şeylerin", maddenin kendisinde olduğu gibi bir fikri bu sayede vurgulayabiliyordu. Kitaplar, resimler, bilimsel buluşlar, teknolojik icatlar, son olarak filmler aslında "düşünürlerdir". Bunu hissettiğinizde hem yapısalcılığın kuru "bilimselciliğinden" hem de hermenötiğin "bol gelen" ama aslında basitleştirici kavramlarından ve spiritüalizminden kurtulabilirsiniz.

Peki nedir "algıyı maddeye taşımak"? Bergson'un söylediği gibi bir madde planı var diyelim. Bu herşeyin eşdeğer değil tam aksine bir güç derecesi olduğu bir plan olsun – Leibniz bunu matematiğinde kanıtlamış, Spinoza ise *Natura naturans* mefhumuyla karşılamıştı... Her algı bir güç derecesinin, bir kudret derecesinin bir farkındalığıdır – yani bir ilişkidir. Ve biliyoruz ki bu maddi bir ilişkidir... Modern bilimler ve teknolojiler bu durumu varsayıp hemen kendi işlerine girişirler – oysa felsefi dünya görüşleri için bu çok zor problemler ortaya koyar. Elbette ki sanat için de... Heidegger'in "sanat eseri" ve "teknoloji" arasında gidip gelişi felsefenin (hatta giderek olağan insan düşüncesinin) bu meseleyi pek içine sindiremediği anlamına gelir. Ve işte size canlı bir örnek...

Kuleşov Etkisi (*Kuleshov Effect*) nedir bilirsiniz... Bu efekt sanki "antropomorfik" bir olguymuş gibi görünebiliyor. Sonuç-

ta bir cenazeyi üzgün bir yüze bağlıyorum, oysa aynı yüz bir başka imaja bağlanınca sevinçli, meraklı, kaygılı, vesaire olabiliyor. İlk bakışta bu durumu "algının bir eksikliğine", yani zihinsel "çağrışımlar" tarafından yönlendirilmesine bağlayabilirsiniz. Zaten Kuleşov Etkisi için genelde sinema kitaplarının verdikleri örnekler bu "çağrışımlar psikolojisine" başvurmayı hâlâ sürdürüyorlar... Oysa sinematografik "yanılsamalar" düzleminde meselenin çağrışımların çok ötesine geçen bir temsili de mümkün. Vertov'da dönüp duran bir makine, atlıkarıncada bir insan... Meselenin oldukça banal bir tarzda ortaya konduğu söylenebilir, ancak unutmayalım ki Vertov bu efektlerin yeni keşfedildiği çağda yaşıyor ve filmlerini yapıyordu... Eisenstein ise meseleyi daha sistematik, ama bence yanlış bir yorum aracılığıyla ele almıştı: kayıtsız-olmayan doğa... Mesele şudur: Kuleşov etkisi yalnızca çağrışımlarla işleyen antropomorfik bir algılama ya da yorum süreci değildir. Daha iyi bir örneği bir manzaraya bakan seyircinin başının dönmemesi, ancak filmin kahramanının bulunduğu ortamda gösterilen bir vadiden, uçurumdan "başının dönmesi"dir... Buna artık "çağrışım" diyemeyiz – ve sanki çağrışımlar öncesi, beyinsel, korteksi ilgilendiren bir algılar alanı söz konusudur... Bir film bizde fizyolojik etkiler bırakır – ışık, sürat ve yavaşlık, partiküller ve nesneler, vesaire... Vertov her şeyi bu düzleme yaymak istiyordu... Hissedebiliyordu ki bir yüzdeki herhangi bir kıpırtı, bir gülümseme, maddenin bir titreşiminden başka bir şey değil – ve bu yüzden o gülümseme varlığın ve doğanın bütününün "gülümsemesidir"...

Peki aynı vaka Eisenstein cephesinden nasıl görünüyor? Eisenstein meseleyi "kayıtsız-olmayan doğa" kavramıyla Vertov'un tam tersi bir yönde algılar... Film bir insan ve bilinç yapıntısı olduğu için orada doğa insan hallerine kayıtsız değildir. Bu durum doğayı bir metafor haline dönüştürür – film doğayı, Potyomkin gemisini ve Odessa limanlarını saran sisi göstermeden edemez; ama sis filmin programı doğrultusunda "Vakulinçuk'un cenazesi" için yas tutan bir doğa unsurudur artık... Vertov'un istediğinin aksine Eisenstein'ın neden "dramatizmi" korumak istediği apaçık değil mi? Eisenstein insanmerkezcidir –

Deleuze'ün onun hakkında hatırlattığı gibi, Eisenstein açısından doğanın bir diyalektiği yoktur – diyalektik insanda, bilinçte, tarihtedir... Eisenstein-Vertov ikilisi komünizmin iki kutbunu işaretler – bir hümanist olarak Eisenstein, bir anarşist olarak Vertov... Aynı "ödevi" daha zor algılanacak bir düzlemde de yapabilirdiniz – burlesque komedide "hümanist" Chaplin ile "anarşist" Buster Keaton... Deleuze bunun belli belirsiz bir çerçevesini sunuyor kitabında...

Diyalektikçi olduğunda Marx bile (Hegel bağımlılığı yüzünden) şu türden önermeler sürüyordu ileriye: bir arı kovanının düzeni en ince sanatçıyı bile imrendirebilir; ama orada bir bilinç yoktur – bir sanatçı ise ürününü önceden bilincinde tasarlar, sonra emeğiyle düzenler ve üretir... Birkaç adım daha atsa şu anti-Hegelci mefhuma (ki kendi teorileri bunu gerektiriyordu gerçekten) varabilecekti: sanatçı neden arı kovanına, günbatımının renklerine "imreniyor"? Galiba Marx'ın eşiğinden döndüğü fikir, bilinci yüzünden sanatçınn doğaya imrendiğidir... Neden imreniyor? Çünkü Kant'ın, daha önce belki de Spinoza'nın büyük sezgileri uyarınca, Doğa bilincin üstündedir...

Ne demek "üstünde"? Çünkü bilinç bir seçmedir – her şeyi değil, işimize geleni seçme hallerimize "bilinçli davranış" diyoruz... Dolayısıyla bilinç doğaya hâkim olmak şöyle dursun, onun azaltılması, eksiltilmesidir... Yani doğaya eklenen bir şey değil, onun unuttuğumuz bir anı, bir kısmıdır... Bu yüzden "bilinçdışı" problematiği tam da doğa üstünde beşeri hâkimiyetin tesis edildiğinin düşünülmeye başladığı bir anda Batı uygarlığının göbeğine bir bomba gibi düşüvermiştir... Üstelik bizzat mucidi tarafından yenilir-yutulur hale getirilerek "evcilleştirilmesi" de gerekmiştir...

Her şey "bilinç" sahibi olduğumuz için doğanın yaptığından daha azını yapabildiğimizi gösteriyor – şeyleri zaman süreci olarak kavrıyoruz, yaşamak için bazı kararlar vermemiz gerekiyor – ya da ölümümüzü seçmek için; içgüdülerimizin çoğunu kaybetmiş, direnen bazılarına ise asırlar boyu, din, ahlak ve kültür gibi yapıntılarla eziyet etmişiz... Bunu hissetmek için Nietzsche okumak yeterlidir...

Üstelik "bilinç" bir gecikme halinin "soyutlamasıdır"... İşte Spinozacı bir formül: bir arzuya bilincin eklenmesi arzunun ne olduğuna hiçbir şey eklemez... Başka bir deyişle dünyaya verdiğim anlam dünyayı kendi açısından daha anlamlı kılmaz, olsa olsa onun anlamını azaltır, bana adapte eder... Vertov bu anlamda dünyaya ve hayata (*jizn' kak ona yest* = hayat, nasılsa öyle) Spinozist bir tavırla bakabiliyordu... Hissediyordu ki hayat hareketler ve yavaşlıklar, aralıklarla ve uzaktan algılamalar, zerrelerdir... Zerrelerin bakış açısına çok güzel örnekleri mesela bir Simmel sosyolojisi verebilmiştir – "aydınlatma" alanına giren deneyimlerin ve yaşantıların tekilliği... Böylece tek bir insan jesti mesela "boşanmakta olan bir kadının" jestleri derinliğine bambaşka anlamlar kazanabilir... Eisenstein ise bu tür sahneleri tam manasıyla "bilinçle" kurmuştur... Ama Vertov ile karşılaştırdığımızda orada "bilinç" adı verilen eksikliği hissederiz – aynı imaj Eisenstein'da olsa son tahlilde farkındayızdır ki bu sinemacının bir kurgusudur, kadın boşanmıyordur aslında vesaire...

Sonuçta, Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*'sında bu halleri anıştıran bir iki sekans var... Öteye, İtalyan Neo-realismosu'na, Yeni-Dalga'ya, hatta Hollywood'a kadar da taşınıyor... Sonuçta Vertov ile birlikte bir "bilinçdışı aygıt" olarak sinemayı yeniden kurabilir miyiz? Bunu sormak lazım...

Özellikle bütün teknik sofistikasyonuna rağmen Leni Riefenstahl filmlerinin yalınkatlığı, propaganda yapmadığında bile aslında Dr. Goebbels'in Nazi Almanyası'nda filmcilere vazettiği "melodramatik" ürünlerin içine yuvarlanışı (bakınız *Ova* adlı filmi)...

Ama daha ciddi sorunlar var: acaba neden feministler, onlarca sağlam feminist "author" yetmişli yıllardan beri performanslar, videografi vesaire alanında eserler verip dururken gidip Riefenstahl filmlerindeki kamera açılarına, kadrajlara vesaire takıp duruyorlar? Bunu anlamak benim için gerçekten kolay değil... Neden Riefenstahl bir "kadın Vertov" olarak sürülüyor ileriye – veya belki de "kadın Heidegger?"... Tam da bu yüzden bunu soruşturmamız gerekiyor...

Nazizm Alman sinemasının nihai çöküşüydü... Bu çöküşün çok önceleri, "ruhsal otomatın" bağımsız bir atmosferde işlemeye bırakıldığı bir dünyada, Caligari tekinsizliğinde (Unheimlich) işlemeye başladığını hatırlatanlar oldu: Siegfried Kracauer... Sinema ve UFA'nın dev stüdyolarının Nazi propaganda cihazına bağlanarak yok edildiğini farzetmek kolay – ama ağırlıkla Yahudi olan büyük Alman filmcileri Amerika'ya göç ederek Hollywood'un "klasik" dediğimiz sinemasını kuranlar değil miydi (Lang, Murnau, Lubitsch vesaire)?... Sorun çok daha karmaşık: Hitler'in çok karakteristik iki emri var – birincisi "bana bir Potemkin yapın" idi ve bu yapılamadı... İkincisi "bana bir *Kameralı Adam* yapın" idi ve sanılıyor ki Leni Riefenstahl, *Olympia* ve *İradenin Zaferi* filmlerinde bunu yapmış... Ama işte bakın, sinemanın kısa tarihinin en bilinçli (ve bilinçdışı en güçlü) kişiliklerinden Godard çıkıp diyor ki – her totaliterlik aynı değil ve bir Vertov filmindeki işçi kızların gülümsemesiyle Riefenstahl filmlerinde kendilerini Führerlerine, ırka, soya sopa, kana ve toprağa, kocaya ve çocuğa "feda etmiş" o güzelim kızların gülümsemeleri aynı değil... Sinema tek tek jestleri kullanır – video ise (bu sizin mutlak şansınız) bütün bu jestleri yeniden çözümlemenin, görmenin bir aracıdır... Videonun görevi ve doğası sinemayı, bir asırlık imajları yeniden kaydedip inceleyebilmesinden doğar...

Böylece Leni Riefenstahl bence yalnızca "fikren" değil, bizzat sinematografisiyle tam bir "sahtekârdır"... Feministler tarafından *Ova* adlı filmi (*Tiefland*) onun Nazilerle oynaşmasından arınmayı istediği film olarak sunuldu... Feministlerin galiba hâlâ dünyadan pek bir haberleri yok... Neredeyse Nietzsche'nin şu sözlerine hak verdirecekler: "kadınların acele kararları, bir anda yargılamaları – bu yüzden bir davadan çok o davayı savunan bir erkeğe hissettikleri ani bağ... Bu yüzden kadınlara hiçbir davada güvenilmez..." Kadınlara ya da feministlere saldırmıyorum burada, daha çok bir "kolaycılığa" saldırıyorum... *Ova* filmi tam anlamıyla Nazi estetiğinin erişebileceği en üst noktadır: Dağdan inen gürbüz, beyaz ırktan bir kahraman... Güçlü kuvvetli ve elbette İspanyol şarkıcısı (ve dansçısı)

kız (ki Carmen'den beri bir Avrupa klişesidir) ona âşık olacak... Kötü bir adam var – bir baron ve Hitler'le bir ara sorunları olmuş Prusya aristokrasisini temsil ediyor... Riefenstahl görüntünün gücünü iyi algılamış biriydi... Ama tam da o tarihte Rossellini *Paisa*'yı, *Açık Şehir Roma*'yı çekmeye hazırlanıyordu... Vertov'u bırakıp onun filmlerini de Riefenstahl'ın *Tiefland*'ıyla yanyana izleyebilirsiniz... Varacağınız sonuç ne olur?

Unutulmaması gereken bir nokta, Naziler iktidara geldikten sonra Goebbels'in sadece "propaganda filmleri" tekeli ilan etmediği, esas olarak Alman sinema endüstrisini romantik, bugünkü "soap opera" benzeri drama filmlerine yönlendirme çağrısı çıkardığıdır... "Resmi" sanatçılar olan mimar Albert Speer ve Leni Riefenstahl ile arasının aslında pek iyi olmadığı da söylendi... Belki de *Tiefland*, Riefenstahl'ın sonuçta Alman propaganda makinasmın mimarı Doktor Goebbels'e biatıydı...

Ve bütün bunlar Vertov karşısında nasıl bir yerde duruyor?

60. Leibnizci Bir Sinema: Filmik meselelerle uğraşanlar için Leibniz'ci bir soru işte: "nesnelere bakış açımız değişik olabilir mi?" Ama Leibniz için bu "rölativizm" sorusu üç katmanda sorulmalı: nesnelere bakış açımız nesneleri değiştirir mi? Nesnelere bakış açımız bizi değiştirir mi? Nesnelere bakış açımız başka bakış açılarını değiştirir mi? Ancak bu üç soruya cevap verdikten sonra "bakış açımız başka birinden farklı" olabilir. Yani yeni bir bakış açısı icat edebiliriz...

Ve hemen anlarız ki nesnelere bakış açımızın değişik olması bir "değiştirme" ediminden başka bir şey değil... Yani ya nesneleri, ya kendi bakış açımızı ya da başkalarınkini. Ve anlaşılıyor ki olayın tamamlanabilmesi için her üçünün birlikteliğine ihtiyaç var.

Leibniz o kadar zekidir ki, düşüncesinin ilkelerini hemen şu şekilde koyar: hiç bir şekilde bakış açımızın aynısına kimsenin sahip olmadığına emin olamayız. Çünkü onun bakış açısına yerleşemeyiz (psikolojik olarak). Çünkü onu ancak dille, o belirsiz anlamayla, hissetmeyle algılıyoruz. Leibniz bir dahiydi, çünkü en olağan ve sokaktaki insanın hep kendine sorduğu

soruları inanılmaz karmaşık ve ancak derinliklerine inebildiğinizde çözülebilir (belki de çözülemez) hale getirmeyi başarabiliyordu: bu yüzden soruyu şu iyi bildiğimiz "acaba öteki de benim gibi mi düşünüyor ya da hissediyor" kılığından çıkararak tam aksine "başka birinin tam da benim gibi düşünüp hissetmediğinden nasıl emin olabilirim" biçimine kaydırıyor...

Bizim için çok önemli. Düşünün ki bir filmcisiniz ve derdiniz Tarkovski ya da Bresson gibi (Eisenstein birinci formülasyona uygundur daha çok) filmi seyredenlerin sizin gibi düşünmediğini hissetmek... Yani filmin hem her yeni seyredilişinde, hem de farklı kişiler tarafından her görülüşünde farklı olması – bu kendini sürekli olarak yeniden üreten bir evrim gibidir... Aksi olursa film hep kendisiyle özdeş kalacaktır ve yeni bir şey asla üretemeyecektir. Bu düşünsel-estetik ürünlerin en önemli problemidir: her defasında yeni nasıl üretilir? İşte bu soruya Leibniz "tekillikler" teorisiyle cevap bulmaya çalışmıştı bir zamanlar.

Kafasını hem "yeni nasıl mümkündür" sorusuna, hem de evrimin nasıl olup devrimler, hiçbir dev sıçramaya ihtiyaç duymayan "yenilikler" üretip durduğunu sormaya adamış olan Gabriel Tarde'ın esas epistemik kitabının o çok kısa ve Leibniz'e gönderen *Monadoloji ve Sosyoloji* olması pek şaşırtıcı değil... Oradan (ve bizzat Leibniz'den) anlıyoruz ki "yeni bir şey yoktur"; yalnızca yeni bir bakış tarzı vardır. Tarde'ın çözümlemelerinin mantığına uyarak belli bir an geliyor ve o anda, hiçbir tanrısal güdüyle (çağ epeyce moderndir) ya da icadının geleceğinin umuduyla harekete geçmemiş olan bir kimyager ve kötü ressam, Nicephore Niépce, fotoğrafı icat etti – artık herkesin "uyguladığı" ama bir araya asla getirmediği iki geleneği, Newton'dan beri gelişip duran optik ilmiyle, kimbilir simyacılardan gelen kimya ilmini bir araya getirmekti yaptığı... Tarde'm dediği gibi, iki "taklitler" ve "tekrarlar" silsilesi tek bir "olağanüstü" noktada bir araya geldiklerinde "yeni" dediğimiz şey olur. Bunu Hegel gibi "bilincin önceden vaaz edilmiş bir realizasyonu" ve bir "görevi tamamlayış" olarak kabul edemeyiz. Ancak bu bir tesadüf de değildir, çünkü bu iki bilim o fotoğra-

fik aygıtta bir araya geldiler ve başka türlü de olabilirdi. Bu çapraşık hallerin en iyi tasvirini Leibniz felsefesinde ve onun "bakış açısı"na dair sorgulamalarında bulmak bana hiç de şaşırtıcı gelmiyor... Bu buluşma Leibniz için asla bir "kaza" ya da "tesadüf" olmazdı, çünkü "kaza" onun felsefesinde "belli bir mefhuma atfedebileceğiniz özneye dair her şeyi içermeyen bir mefhuma sahip varlık" diye tanımlanıyor.

Hemen kafanız karışmasın, anlatmak istediği şey çok basit: Leibniz bize basitçe "bütün nitelikleriyle, sıfatlarıyla" tanımlanmamış bir şeyin pek tanımlanmış sayılamayacağını söylemek istiyor. Mesela Descartes'a karşı çıkarken onun "salt düşünen" bir Cogito'dan bahsetmesini eleştiriyor – diyor ki, ama her düşünme aynı zamanda (bu Cogito, yani düşünmenin kendisi bile olsa) "bir şeyi düşünmedir". Yani içeriği olmayan düşünceler, hisler, duygular ve duyular yoktur. Ve işte bu içeriklerin toplamı varlığın zenginliğidir. Bir kavrama bir içerik kazandırmak bir yaratımdır – yepyeni bir şeydir. Tıpkı bir resmi hayalde görmek ile onu bir imaj haline getirmek arasındaki geçiş gibi. Hayalimde, rüyalarımda inanılmaz güzellikte şeyler görürüm, ama gelin görün ki onları resim haline dönüştüremem.

Tarkovski ile Bresson bağlantısıyla ortaya attığım soru bu basit durumun derinleştirilmiş halidir: "yeni bir şey"e ihtiyaç var. Ve bu "şey" sadece "şey" olmamalı (bu soruyu Heidegger de sorduydu) kendinden fazla, ama kendinin "ötesinde" olmayan bir şey vermek zorunda. Başka bir deyişle, mesela sinemanın ilk dönemlerinde Eisenstein illa ki filmlerini kitlelerin "kafasına çakmak" istiyordu – sine-yumruk. Anlatmak istediği her şeyi eksiksiz anlatacak bir sinematografik bakış açısına ihtiyacı vardı ve bunu kurmak için bütün ömrünü verdi. Ama belki de Antonioni, Tarkovski ya da Bresson başka bir bakış rejimindeler; istiyorlar ki bakış açısı öyle bir kapsayıcı haritaya yerleşebilsin ki, filmleri bir kez "bittikten" sonra hep başka başka şekillerde anlaşılsın. Bu durum tam da Leibnizci bir probleme denk düşer: eğer başka bir töz belli bir tözün dünyaya bakış açısına denk düşüyor olsaydı, onu "başka" diye nitelendirmek için hiçbir neden kalmazdı. Dolayısıyla ona artık "baş-

ka" dememiz tümüyle budalalık olurdu. Leibniz "her tarz kendi tarzında farklı farklı ifade eder" diyordu ve ekliyordu: "tıpkı aynı kent [in] ona bakan kişilerin farklı konumları tarafından farklı bir biçimde tasavvur edildiği gibi". İsterseniz Vertov gibi mümkün bütün tasavvurların toplamını yeniden kuracak bir araca (sinematografiye) başvurursunuz ve bu bakımdan Vertov Leibnizcidir.

Ancak, yine örnek yerine geçsin diye söylüyorum, sinemayı ya da felsefeyi bir "aynılıklar" kümesi olarak algılamak son derecede yanlıştır. Bu tıpkı bir kameramanın aynı nesne karşısında tam kesinlikle başka bir kameramanın pozisyonunu almasını beklemek gibi bir şeydir – oysa maddi dünyanın fiziki yasaları buna imkân vermez ve ikinci kamera o anda illa ki farklı bir bakış açısına yerleşmek zorundadır. Leibniz tüm bir varoluşu böyle kavrıyor: hep farklı bakış açılarına yerleşmek zorunda olma hali bu. Ve bu sadece mekân açısından değil zaman açısından da böyledir. Hiçbir şey bir başkasıyla aynı bakış açısına yerleşemez – yoksa aynı olurlardı ve onlara "başka" diye hitap etmemize asla gerek kalmazdı. İşte bu yüzden sinemacılar daha "çerçeveleme" üslupları bakımından birbirlerinden ayırt edilebiliyorlar.

Biraz daha derine doğru ilerletirsek diyeceğiz ki bir Tarkovski "aşkı", "çocukluğu", "kederi" veya "sevinci", aynı tanıma sahip olsa bile bir Rossellini "aşkıyla", "çocukluğuyla", "keder" veya "sevinciyle" aynı değildir, çünkü onları kuşatan bakış tarzı zorunlu olarak farklı olmak zorundadır. O halde başlangıçta sarfettiğim ana tanımlara geri dönüyorum: Tarkovski ve Bresson örnekleri, Eisenstein'ın örneğinden farklı bir felsefi perspektif sunuyorlar.

Deleuze'ün Hareket-İmaj ve Zaman-İmaj ayrımına çok büyük bir önem vermekle birlikte ortada daha ince bir işin olduğu kanaatindeyim. Öyle ki belli bir noktada filmciler seyircinin "özdeşleşeceği" durumlar yaratmaktan kaçınmaya başlayıp, "görmeye vermek", Godard'ın deyişiyle "filmi iade etmek" gibisinden bir tavrı edinmişler. "Öyle bir şey yapmalıyım ki filmin her seyredilişi farklı olsun." Ve burada esaslı bir paradoks var ki çözülmesi Leibniz felsefesini gereksiniyor.

Paradoks en başta hissettiriyor kendini: birincisi, herkes kendi hafızasının, yetişme biçiminin, kültürünün dahil olduğu birtakım yapılar içinde seyrediyordur filmi. Yani "farklıdır" ve postmodernizm bunu selamlayıp durmaya dayanıyor. Ama esas mesele bunun böyle olabilmesini "gerçekten" sağlamaktır: o halde nedir yapılacak olan? Öncelikle Eisensteinvari bir tavrı terk edip filmik olayın (*the filmic event*) üç Leibnizci anını katedip durmayı başarmak: bakış açısı şeyi değiştirecek, bakanı değiştirecek, seyredeni de değiştirecek. Ama bunun için gösteren ile gösterilenin arasında dilbilimcilerin asla hesaba katmadıkları bir uzaklığı, bir aralığı inşa etmek gerekir. Mesela benim açımdan Sovyetler'in yıkılışını ve ona tekabül eden belirsizlikle karamsarlığı anlatan Sokurov filmleri en az Sovyetler'in yetmiş yıl önce kurulduğu dönemdeki o coşkulu Vertov filmleri kadar Vertov'un "Sinegöz"üne aittirler. Ama film oldukları için insanın soru sorma, sorgulama yeteneğini kaybetmediğine delalet ettiklerinden dolayı aslında hiç de karamsar değildirler. Aradaki mesafede tüm bir dünya "yakın tarihi" yer etmiştir, bu tamam. Ama aradaki mesafeye tüm bir "umut ilkesi" de sıkıştırılmış gibidir: ve Sokurov "sözde banal" imajları bu amaçla kullanmanın ustasıdır – zırhlıdaki gemicilerin mahkûmiyetini anlatmak için görüntülerini sudaki balık ile birleştirdiği, şu anda reklamlar dışında pek kullanılmayan Eisensteinci atraksiyonlar kurgusu yöntemiyle tasvir ettiği anda buna pekâlâ "artık banal bir şey" diyebilirdik. Ama hayır Sokurov orada (*Bir Kaptanın İtirafları* belgeselinde) "birleşen" iki diziyi tasvir ediyordu. Bir tarafta yıkılan bir ülkenin bedbinliği, diğer tarafta hayatın bir umudu.

Ve benzer bir şekilde "yeni sinema" "bir şeyleri anlatma" derdinden, başka bir deyişle "anlaşılma" yanılsamasından kurtularak her seyredilişinde farklı olduğu kadar seyreden herkes açısından da fark üretebilecek bir donanım oluşturmaya çabalamıştır. Bu durumun Deleuze'ün bahsettiği zaman– imaja denk düştüğü besbelli. Ama Leibniz sayesinde üretebileceğimiz yeni bir kavrama da –en azından epeydir uğraştığımız "video" meselesinden dolayı– ihtiyacımız olduğu kanısındayım. Buna göre video "hasta imajdır", kötüdür, "güzel" imajlar yaratamaz, as-

la sinema gibi olamayacaktır. Ama "her yerden her türlü imajı" toplayabilmek gibi bir özelliği olduğundan, ilk önce çekeni değiştirir, sonra seyredeni, sonra da bakış açılarını farklı kılar. Bu farklılık derdi bir saygıdır – ötekinin bakış açısının "biricik" olmasını garantilemek için filmin kendi bakış açısının da biricik olması gerekir; öyle olmasaydı ikisi aynı olurlardı, yani "biricik" olmazlardı. Film bir "monadoloji" meselesidir – her şeyin neden "biricik" olması gerektiğinin zorunlu bir önyargısıdır. Bir görüntüyü iki defa almak asla mümkün değildir. Bu imkânsızlığı aşmak uğruna onca setler kurulmasına, aktörler, kameramanlar aranıp eğitilmesine rağmen "film olayı" esasında bir farklı "bakış açıları" gündemine gelip dayanmak zorunda kalır. Tıpkı yeni felsefelerde olduğu gibi: felsefeyi bir hakikati söylemek için değil, epeydir artık asla ulaşamayacağımızı anladığımız hakikate "nazarlar", "bakış açıları" fırlatmak için yapmak. Bu bakış açıları bireyden bireye değiştiği gibi, aynı bireyde de sürekli değişim içindedir ve dünyada güzel olan her şey bunun dahilindedir...

Nesnelere bakış tarzımız yeni olabilir mi sorusuna geri döndüğümüzde artık şu soruyla karşılaşmalıyız: bakış açımızın farklı olması asla "yeni" bir şey yaratmaz. Ne bizi değiştirir (çünkü bakış açımız "farklı" olduğunda zaten "farklıyız" ve yeni bir şey gerçekleşmemiştir), ne baktığımız nesneyi (orası aynı kenttir), ne de bakış açısından farklı olduğumuz "ötekini" (o da zaten herhalde aynı şeye bakıyordur). Mesele "fark-etmek" denmesi gereken bir uğraşı üzerine kuruludur: yeni olmak "fark-etmek" demektir ve bundan başka hiçbir anlamı da yoktur. Öncelikle her tözün her şeye illa ki farklı "bakış açılarına" sahip olmak zorunluluğunda olduğunu kabul ederiz, ardından bu bakış açılarını bütün o başka gözlerden kaydederiz. Vertov'un Sinegözü bundan başka bir şey değildir ve bazı eleştirmenlerin –ve özellikle Eisenstein'ın– sandığı gibi bunun bir "öznelcilik" olduğu fikrini reddederiz. Fark etme dediğimiz şey aslında bir bakış açıları topluluğudur – öznel artı nesnel. Bu topluluğun üst sınırı Deleuze ile Guattari'nin anlatmak için yırtındıkları "şizofreni"dir, alt sınırı ise tözlerin kendi içlerinde ayrımlı olmadıkları, olsa olsa bakış açıları tarafından ayırt edil-

dikleri fikrinden itibaren vardır. İşte bu yüzden andığım sinemacılar filmlerine "bakış açıları" temelinden baktılar ve onları buna göre çektiler: ve esas mesele şuydu – bakış açıları hiçbir zaman doğru ya da yanlış değildiler. Bresson gibi Katolik bir sinemacı için bile tek bir bakış açısı diğerlerinin önüne geçmez – bakış açılarının toplamının ötesinde bir aşkın imaj hissettirilir ki artık ona bakamazsınız, seyredemezsiniz, olsa olsa onu kendinizde var ya da yok edersiniz. Tek çareniz bu ikileme düşmektir. Ama bu ikilem düşünmeye verilen bir doping gibidir: ve bunun için seçilen strateji ya bir "imaj-ötesi"ne varmak (Tarkovski) ya da bir "imajlar-altı"nı fethetmek (Bresson) olabilir. Bu tavırların her ikisi de Leibnizcidir, barok kudretlere sahip bir anlatım gücüne denk düşer ve ihtiyaç duyar.

61. Vertov'un Filmik Objesi: Vertov filmik objesini *jizn kak ona yest* (hayat, nasılsa öyle) sloganıyla tanımladığında "fiction"un bir hayat süreci olduğunu unutmuş muydu? Hiç sanmıyorum. Hayat bugün, özellikle "modernlik" adını verdiğimiz şeyi biçimlendiren cihazlarla birlikte manipüle edilen bir şey değil mi? Bu manipülasyonlar arasında sinemanın çok ama çok önemli bir yeri var... Belki televizyondan bile fazla çünkü sinemada icat edilmiş bulunan manipülasyon formları esas olarak pek değişmedi: MONTAJ... "hayatın özeti" dediğimizde bir "azımsama" güdüyor değiliz tabii ki. Son olarak da, belki klasik bir laf gibi görünecek ama "hayatını sinemaya vakfetmiş" insanlar var. Bu nedir peki diye soruşturulamaz mı?

Nihai olarak önemli olan hayatın tekliğidir... İşte bu yüzden Vertov bir zamanlar Flaherty'nin *Nanook of the North*'una (Kuzeyli Nanook) yönelik şunları demişti: eskimo eskimodur ve adının Nanook olup olmaması bizim için asla önemli değil... Derdi "hayatın sahnelenmesine" karşıydı, hayatın görünür kılınmasına değil...

62. Vertov'un *Jizn kak ona yest*'i ("Hayat, nasılsa öyle"si)...: Belgesel naiftir çünkü Lumière şeceresi, *camera-fix* (sabit kamera), çekim-projeksiyon aynılığı belgeselcinin aklını ve çe-

kim-plan-montaj konusundaki düşüncelerini her zaman çeler. Kamerayı bir yere çakıp gelip geçeni çektiğinizde bu zaten şimdiden bir "belge"dir. Tıpkı herhangi bir fotoğraf gibi... Sorun sinematografik temsil, yani montaj ve plan seçimleri devreye girdiği zaman ortaya çıkmaya başlar... Buna göre, kameranın belgesel kullanımı konusunda çok erken başlayan derin birtakım tartışmalara bir göz atmakta yarar olacağını sanıyorum:

Bazıları için belgesel, sinemanın bir türü değil "kendisidir" (Dziga Vertov)... Her türlü kurmacayı, teatral unsuru, oyuncuyu, senaryoyu dışlayarak... Bunlar dıştan eklentilerdir ve sinematografinin esas güçlerini ve olanaklarını elinden alacak bir nevi "gösteri toplumu" unsurlarıdırlar... Böylece Kinoklara yaptığı ilk öneri kameralarını her yere götürüp, üç ayak üstüne oturtup olan biteni çekmeleri ve biriktirmeleriydi... (*jizn kak ona yest* = hayat, nasılsa öyle...) Bazılarının sandıklarının aksine (bir ara Eisenstein de aynı hataya düşmüş ya da üst merciler nezdinde düşmeyi tercih etmişti) Vertov bu Kinopravda (sinehakikat) prensibini sonradan terketmiş değildir – onu katmanlaştırmış, inceltmiştir... İşte kızılca kıyamet o sıralarda kopar: montajı devreye sokması ve bizzat filmin kendisinin bir teması haline dönüştürme eğilimi göstermesi (*Kameralı Adam*, 1929) şimşekleri üstüne çekecektir... O ara Eisenstein –geçici bir süre için– onu korumaya çalışır... Ama yakını Esfir Şub (büyük kadın Sovyet belgeselcisi) Vertov'a yüklenir: sinematograf eğer belge oluşturmak, yani bilgi ve haber vermek, dünyayı anlaşılır kılmak istiyorsa o çok hızlı kesmelerle, tuhaf kamera hareketleriyle, açılarıyla, vesaireyle çalışamaz... Çünkü sinema yalnızca şeyleri, olayları kaydetmez – hatta yalnızca hareketleri de kaydetmez – şeylerin "süresini", bozulmalarını, geçirdikleri dönüşümleri de kaydeder – ki bu da Vertov'un çok iyi bildiği bir durumdur... Şub, uzun çekimleri, arşivlerin eklemlenmesinde en az montajı önerecektir...

Belki de Esfir Şub'un hatası montaj = sanatsal müdahale = kurgu fikrindedir. Oysa Vertov kameralarını zaten yapay, insan yapısı, yani "montajlanmış" bir gerçekliğe döndürüyordu – makineler, fabrikalar, caddeler, meydanlar, gösteri mekânları

vesaire vesaire... O bunlara film-nesneleri adını veriyor... Film nesneleri zaten filmden önce monte edilmiş, düzenlenmiş ve işleyiş biçimleri tasarlanmış hayat parçaları ve düzeneklerdir. "Kentin girdabında kameranın" yakaladığı realite zaten dönüştürülmüş doğadır...

Bu parçaları bütüne taşıyacak olan süreç montajdan başka bir şey değildir. Ama aynı zamanda algı da öznelliğinden, projeksiyon anından kurtulup "şeylerin içine" taşınacaktır – çünkü kamera insan gözünün göremediklerini yakalayabiliyor... Mesele gerçekliği şeylerin içinde görülebilir kılmaktır... Ama bir aracıyla, önemli bir dolayımla: bu bizi Flaherty tarzında bir belgeselden çok, Newsreel, haberfilm tasavvuruna gönderiyor. Vertov'un bir anıştırması: bir eskimoya eskimo olması için bir ad vermeniz gerekmez – *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook)... Dolayım Vertov'un "aralıklar teorisi"nde açıklık kazanır: film hareketleri zaten çekmiyordur ki, yaptığı hareketlerle hareketler arasındaki çok yönlü ilişkileri tek bir plana, tek bir düzleme yaymak[tadır].

Bir aralık şöyle tanımlanır – mesafeden farklı olarak: iki şey arasındaki mesafe onların uzaklığını ölçer; en yakın iki şey birbirlerinden uzaklıklarıyla ayırt edilirler; aralık ise birbirlerinden sonsuzca uzak olabilen iki şey arasındaki "yakınlık" derecesini ölçen şeydir... Böylece yeni kurulmakta olan sosyalizmin imajlarını hem en uzaktan, hem de en yakından toparlayabilirsiniz – Orta Asya göçebelerinden Putilov fabrikalarına atılmış bağlar vardır: Konstrüktivizm...

– Vertov'un interaktif-imaj türünü, televizyonun interaktif biçimini (bilindiği gibi bu tek-yönlü televizüel aygıtla geçirdiğimiz elli kadar yıldan sonra, sanki ancak yeni teknolojilerle mümkün olabilecek bir şeymiş gibi, yeni yeni tasarlanıyor – bir geleceği de yok gibi görünüyor), videonun kişisel-kolektif "ucuz" imajını – kısacası imajların ve seslerin demokratikleşmesini öngördüğü/tasarladığı anlaşılıyor...

Diyebiliriz ki bunlar "eskide", sinemanın ilk büyük kurucularının ve düşünürlerinin "kitlelerin sanatı" düşünde kaldı... Ama her şeyin daha önce ne kadar da "düşünülmüş" olduğu-

nu hatırlamak insana güven verir ne de olsa... Ben kendi hesabıma videoya verilmesi gereken önemin buradan kaynaklandığını düşünüyorum: imajların demokratikleşmesi, gösteren gösterilen ayrımının insanlar arasındaki ilişkiler düzleminden koparılması, bir tarafta gösterenlerin (sinemacı, sanatçı) bir tarafta ise izleyenlerin (seyirci) bulunmasına reddiye... Vertov henüz "gösterenler" safındaydı – ama bütün planı sinematografiyi ucuzlaştırmak, olağan eğitimin bir parçası kılmak, sinemanın yeni-doğmuş hiyeroglifini bir kolektif ifade aracına dönüştürmekti... (Çok uzak mesafelerde aynı hayatı yaşıyoruz – oysa bize bu hayatı "onlar" yaşatıyorlar ve biz bunun bilincinde değiliz... Ama "BELGESEL" denen şeyin bir önemi varsa o da bize bunu göstermek değil mi?)

63. Vertoviana:[2] 1. Sinema planı akmalıdır. Bir akıştır – öyleyse sözdür. Nasıl sözler ağızdan akıyorsa, yazılar gözün önünden akıp geçiyorsa, sinemada da imgeler öyle akıp dururlar. Tıpkı duygulanışların akıp geçişi, hallerin birbirlerini takip edişleri gibi (Pasolini).

Bu akış içinde herhangi bir imge, herhangi başka bir imgeye, herhangi bir zaman düzeni içinde bağlanabilir. Akışın kendisi de "çoğul" olduğundan, imgelerin akışları da hızlanır, yavaşlar, üstüste binerler. Akışlar sürekli varyasyonlardır ve imgeleri kurarlar (Vertov).

2. Görüntüyle imgeyi birbiriyle karıştırmak tam bir felakettir. Görüntü, insan gözünün veya kameranın kaydettiği, aldığı şeydir. Eğer sinema salt kamera çekiminden ibaret olsaydı, imgelerle görüntülerin aynı şey olduklarını kabul edebilirdik. Ama sinema aynı zamanda montajdır (Vertov). İnsan gözüyle kamera aynı şeyleri görmezler ve farklı türden kısıtlılıklara sahiptirler. Ama her ikisi de "kısıtlı" olmayı, göreli bir hareketsizliği paylaşırlar. Algıladıkları şeyler yalnızca görüntülerdir. Montaj olmasaydı, görüntüden imgeye geçilemezdi (Vertov).

3. Montaj kuşkusuz belli bir insan gözünün bakış açısından kurulur. Ama başka bir gözün de bakış açısı olmayı bıraktığı

2 1999 yılında *Aralık* dergisi için Ege Berensel'le yazılmış bir manifesto.

ölçüde. Montajı standartlaştırmak, şu anda yapılmakta olan yarı-eğlencelik, yarı-entellektüel sinema ortamında –yani Hollywood ortamında– imge üretiminin canına okuyan şeydir. Montaj "başka bir göz olmayı bırakan bir insan gözünün" bakış açısından yapılan iştir (Deleuze, körotonomedya). İnsan gözünün temel bir fabrikasyon hatası, aynı zamanda sinematografik bir skandala yol açmıştır – bütün "öteki" imgeleri, akışın getirdiği ve götürdüğü her şeyi "görüntülemek" ve onların imgelerini ayrıcalıklı tek bir imgenin etrafında oluşturmak... (Deleuze). Montaj, "evrensel etkileşimi" ve "evrensel variyasyonu" varsayarak görüntüleri imgelere dönüştürmek demektir: Bizi eşiğimize, "kendi kendimizin şafağına", hafızamızın "kaosuna" götürüp getirendir (Cezanne, Deleuze).

4. Montaj, algıyı öznelerin elinden alarak nesnelerin içine zerkeder – nesneler böylece açıklık değeri ve kudreti kazanırlar. Algılanmak, nesnelerin pasif bir özelliği değildir – şeyler bize çarpmaya, delip geçmeye, bizi okşamaya başlarlar (Vertov, körotonomedya).

Maddeciliğin ilkesi: algılar bizde olmaktan çok maddelerin içindedirler. Mekânın herhangi bir noktası, üzerinde etki sahibi olduğu ya da kendisini etkileyen bütün öteki mekânları algılar. (Lucretius, Leibniz, Deleuze) Kendisi görünmeden görebildiği varsayılan bir göz, yalnızca kötü sinemayı değil, bu bütün modern toplumun disiplin aygıtlarının temel diyagramını oluşturmaya yarar: Panoptikon (Foucault). Görülebilir olanla söylenebilir olanın ayrışması, modern dünyada her şeyin işleyişinin özü haline gelmiştir (Kant, Duras).

5. Nesnellik "mesafesizce ve sınırsızca görmek" demektir (Vertov). Sinemanın gözü insan gözünden apayrıdır – bir kartalın, bir sineğin gözü değildir. Ruhsal, maddesiz bir göz bile olabilir o (Epstein). Ruhsal, tinsel bir göz, bir taraftan zamana bağlı, geçici bir perspektife sahip olmayı, yani insaniliğini sürdürür; öte taraftan tinsel bütünlüğü de yakalar (Epstein).

Maddedeki göz ise zamana boyun eğmez, zamanı yenilgiye uğratmıştır... Montaj zamanın negatifini çekebilir (Vertov). Böyle bir göz, maddi evrenden başkasını bilmez, tanımaz, al-

gılamaz (Vertov). Sanki her şeyin iki katlı bir binada toplanmış olduğu bir dünyamız var – alt katında maddenin akışları ve kıvrımları, üst kattaysa ruhun bütünlüğü... Alt katta her şey birbiri üzerinde etkimekte, üst kat ise anlamlı varlığı şakımakta... (Vertov, Epstein, Leibniz, Deleuze). Tarih bile iki katlıdır – gerçek Fransız Devrimi bir tarafta: giyotin ve şiddet, hepsinin ardından çıkagelen Napolyon rejimi. Ruhsal Fransız Devrimi öte tarafta: kitlelerin daha iyi bir yaşam sürebilme uğruna coşkusu... (Kant, Foucault). Her şeyin iki katı var – "maddi" Hıristiyanlık, "manevi" Hıristiyanlık; "maddi" ilkellik, "manevi" ilkellik; "maddi" devrim, "manevi" devrim... (Novalis).

6. Güpegündüz hepimizin görebildiği şeyleri adlandırmaktan kaçmıyorlar. "Bu bir pipo değildir", diyorlar (Magritte). Modern dünyada içine düştüğümüz en tuhaf durum, bir doktorun çalıştığı hastanenin karşısına geçip "bu bir hastane değildir", bir yargıcın hapishane binasının karşısına geçip "bu bir ceza evi değildir... Biz cezalandırmıyoruz, iyileştiriyoruz ve eğitiyoruz..." gibisinden laflar edebilmeleri ve bunlara inanacak kadar saf insanları da her zaman bulabilmeleridir (Rousseau, Magritte, Foucault). *1951* filminin "burjuva" kadın kahramanı, bir fabrikada çalışan işçilerin görüntüsü karşısında: "Ama kendimi kürek mahkûmları karşısında zannettim" diye haykırabilir (Rosselini).

7. Maddeyi "aralıklara" ayırmak, bölmek gerekir. Montajın yönü ve anlamı budur: maddenin yerine aralıkları yerleştirmek. Aralık başa gelen şey ile ona gösterilen tepkinin arasını ölçen şey değildir – tepkinin öngörülemezliğini de ölçüyor değildir. Evrenin herhangi bir noktasında herhangi bir eylem gerçekleşmişse, bu eylem evrenin başka bir noktasında mutlaka tepkisini bulacaktır (Vertov, Deleuze, Aralık, körotonomedya). Ele alınan konuya tepkiyi hayatta bulmak – konuyla ilgiyi sunan sayısız olgu arasında bir bileşke oluşturmak... (Vertov). Şeylerin arasındaki mesafe artık bir uçurum gibi değil: iki imgeyi birbirinden ayıran şey artık bir boşluk değil; çok uzak iki imgeyi birleştiren şeydir "aralık" (Vertov). İnsan algısı, "aralığı" algılamayı olağan durumda başaramaz: çünkü aralık mesa-

feden farklıdır. Mesafe, iki şeyin birbirinden ayrılışını, uzaklaşmasını ölçer; aralık ise birbirinden çok uzak iki şey arasındaki yakınlığı (*Aralık*, körotonomedya).

8. Bitmedi... Daha yeni başlıyor! (*Aralık*, körotonomedya.)

64. Nazi Sinemasının Sinegözü: Daha önce, yetmişli yıllarda yalnızca Anti-Stalinist olmakla kalmayan, aynı zamanda sol-entelektüel bir liberalizmin izini kovalayan bazı Fransız aydınları arasında, hele Soljenitsin'in sürgün edilişiyle yaygın bir düşünme modeli haline gelen bir Gulagizm karşısında Michel Foucault'nun da kendini yapmak zorunda hissettiği bir uyarıydı bu: "Sibirya'ya sürgün ve orada çalışma kampları tesisi fikrini bir zamanlar Çar'a veren Batılı liberal siyaset adamlarından başkası değildi..." ... Ya da yine "Batılı toplum Gulagdan başka bir şey değildir..." ... Ve yine, "doğduğunuzdan beri Gulagda yaşıyorsunuz –yani 'disiplin toplumları'– ama farkında değilsiniz..." Benzeri bir çıkışı günümüzde Godard'ın yapması da kaçınılmazdı... Bütün bir Sovyetler tarihini tek ve biricik bir "topyekûnluk" içine tıkmaya karşı çıkan bir tavırdı bu... Özellikle Nazi ya da Sırp toplama kamplarının mantığıyla Sovyetik emek örgütlenmesinin aynı şey olduğu fikrine karşı... Ve Godard diyordu ki, Nazi propaganda filmleriyle Sovyet genç emekçi örgütlenmelerinin filmlerini karşılaştırmak bana daha çok şey öğretecektir... Genç kızların gülümsemeleri arasındaki apaçık fark... Meşakkat ile emeğin farklı iki tarzı... Evet, bunlar asla aynı şey değildiler ve Leninist "Bütün İktidar Sovyetlere" sloganı ile Arbeit Macht Frei, Çalışmak Özgürleştirir sloganı arasında dağlar kadar fark bulunuyor... Bu sonuncunun Nazilerden ve orada yok edilen nüfustan geriye kalan yıkıntılardan birinde, Auschwitz'de zavallı bir tabela olarak kaldığını Resnais'nin muazzam belgeseli *Nuit et Brouillard*'dan, Gece ve Sis'ten hatırlıyoruz. Stalinizmle Nazizmi ve Faşizmi birbirlerine karıştırmak ve onları genel ve neredeyse aşkın bir totaliterliğin görünüşleri haline getirmek ne yazık ki Hannah Arendt kadar zeki bir kadının bile yaptığı bir hataydı... Bu en az Nietzsche'yi Nazizmin ideolojik-felsefi göbeğine yerleştirmek kadar büyük bir hatadır.

Her şeyden önce Stalinizmin de, 1933'de Hitler'in iktidara yükseltilmesinin de bir geçmişi var ve bu geçmiş Rusya'da "başarılmış" bir devrim iken, Almanya'da Weimar dönemiyle, yani sonuçta Hitler'i iktidara getirecek olan güç ilişkileriyle sonuçlanan "ezilmiş" bir devrimdi – katledilen Spartakistler ve Rosa Luxemburg-Karl Liebknecht ikilisi... İki rejim arasında bazı "esinlenmelerin" olduğu apaçık; ama bu daha çok "bana *Potemkin Zırhlısı* gibi bir film yapın" talimatını propaganda uzmanlarına veren Hitler'de görülüyor. Ancak onlarca avangard sanatçıyı göçe mecbur bırakan ya da "yozlaşmış sanat sergisi"nde teşhir ettiğini sanan bir rejimdi söz konusu olan... Siegfried Kracauer, *Caligari*'den Hitler'e bence çok "doğrusal" bir yol çiziyor... Aynı durum, Nazizmi "coşkusal-erotik" bir aşırılıkla birbirine karıştıran ve buna kısmen de olsa Sade'ı alet eden Pasolini'nin *Salo*'sunda da belirir. Bu filme yönelik bir eleştirisinde Michel Foucault, Nazi idelojilerinde söz konusu olan şeyin büyük ve aşırı coşkular ve idealler olmadığını, olsa olsa bir ev kadını nevrozu olduğunu belirliyordu: evini tozlardan, yabancılardan, Çingenelerden ve Yahudilerden (giderek eşcinsellerden, sapkınlıklardan, suçlulardan vesaire) temizlemek isteyen ve asla Shakespeariyen bir trajik karakter taşımayan...

Bir not daha düşmek gerekiyor: psikanaliz sadece Almanlara yapılabilir. Mesela Jacques Lacan kadar önemli ve güçlü bir Fransız düşünürü bile ülkesinde ancak bu işin bir "karikatürünü" yapabildi... Giderek işin içine Fransızların "dilbilimini" ve "semiyotiğini" (ki bundan da Almanlar, sözgelimi bir Habermas, hiçbir şey anlamazlar) sokmak zorunda kaldı. Ve psikanaliz sonuçta Alman Yahudiliğinin bir icadıdır – belki de Almanları anlama zorunluluğuna bir cevap olarak... Ve eğer Freud'un da bir filmin yapımına katıldığı UFA Stüdyoları işe *Caligari* ile başladıysa (Flaherty'nin liberal-ekolojist *Nanook of the North* filmiyle birlikte ilk "kült" film herhalde budur) bunu Bauhaus'un, Alman Yahudi kültürünün ve sanatçılarının "minör" edebiyatları içinden türeterek elde edebildi... Bence ekspresyonizm psikanalitik otomatizmlere indirgenemez, daha çok ol-

dukça gerilere özgürlüğün nasıl mümkün olabileceğini tartışan bir sorunsala, Descartes ile Spinoza'ya kadar götürülürse anlaşılır – ve Deleuze, *Spinoza, Felsefede Ekspresyonizm* adlı bir kitap yazmış olmakta haklıydı...

Buna karşın *Caligari* faşizmin ruh halini anlamanızda psikanalizden daha faydalıdır ve Kracauer'a hak verdirecek nokta da işte budur. Tabii ki bu fikri Ernst Bloch ve Brecht ile çok sert tartışmalarında Marksizmdeki Hegelci bir damarı koruma kaygısıyla ekspresyonizmi faşizmle özdeşleştirmeye kadar varan Lukács gibi algılamamak şartıyla. Faşizmin propaganda cihazı da, en az diğer "sahte" kurumları (National Kraftswahrkorpse, yani Ulusal Trafik Birlikleri gibi) kadar "olağan işlevlerinin tümüyle dışında" kullanılıyordu. Göring elbette ki denetimi altında Reichswehr'i, Alman Ordusunu değil, bu serseri çetecikler kompleksini, SA ile SS'i görmek isterdi.

Ve bu büyük üçkâğıt (yanılsama diyemiyorum) nihai noktasını başlangıçta "talihsiz" bir filmle buluyor: Hitler'le ilişkilerini salt "kişisel" olarak niteleyip Nazilik suçlamasından arınmaya hâlâ çalışan Leni Riefenstahl'ın *Triumph des Willens*, İradenin Zaferi filmi. Hitler'in ısmarladığı *Potemkin Zırhlısı*'nın hangi Alman filmi olduğunu pek bilemiyoruz – çünkü Goebbels'in iktidara yükseldikten sonra film stüdyolarına ilk talimatı kötü melodramları çoğaltmak gerektiği olmuştu; ama Riefenstahl'a Hitler'in (belki de başkalarının, ama bu kesinlikle filmi engellemeye çalışan Goebbels değildi) talimatı Vertovyen bir "belgeleme" yapmasıydı.

O halde bakalım – Vertov ne yapmıştı, Riefenstahl ne yapmıştı? Vertov'un *Enthusiasm*, Coşku diye bir filmi var... Bize devrim sürecinin "gerçek" görüntülerini sunuyor (kino-pravda, sine-hakikat). Belgesel filmde montajın kullanılmaması gerektiği yolundaki bir önyargı hemen Vertov'un karşısına çıkıveriyor (daha doğrusu çıkarılıyor) tabii ki. Oysa Vertov'un doktrini Flaherty tipi bir "ticarileştirilebilir" belgesel film yapmak değil – onun için bir Eskimo Eskimodur ve adının Nanook olması gerekmez... Coşku genel bir duygu değildir – şu ya da bu amacın uğrunda coşkulanırız; Spinoza'nın söylediği gibi,

sevecek bir şeye dair fikriniz (ya da imajınız) yoksa sevemezsiniz... Yani "sevgi dolu" diyebileceğiniz bir insan yoktur... Öyleyse "coşkulu" bir insan da yoktur, dolayısıyla onun yaratılması, kendi kendimizden yaratılması gerekir. Montaj bu yüzden gereklidir: gerçek elde edilmiş, el altında bir şey değil, üretilmekte olan bir şeydir.

Ve şimdi Riefenstahl'ın "irade"sine bakalım... Schopenhauer kadar kötümser değil, ama Nietzsche kadar zeki ve erdemli de değil. Her şeyden önce Ernst Jünger'in Totalmobilmachung'u bu – yani topyekûn seferberlik... Kalabalıklar psikolojisini harekete geçirmek tek tek insanların beynine nüfuz etmekten çok daha kolaydır, çünkü sakin zamanlarında "akıllıyken" insan bir kalabalığın ortasında birden "beyinsizleşebilir". Ve yine bakalım – Vertov'un kameralı adamının kamerasıyla içine daldığı kalabalıklar aynı kalabalıklar mıydı? Muhtemelen ve bir bakıma evet... Ama "düzene" ve "hizaya" sokulmamış kalabalıklardı bunlar... Herkes kendi derdindeydi "Metropolis"te... Ve bunun içinden bir "birbirinden haberdarlığın" (newsreel filmin amacı), bir "kolektivitenin" çıkması bekleniyordu – sosyalizmin barışçı inşası, yani politikada konstrüktivizm. Oysa Riefenstahl ile Nazizmin baş mimarı Albert Speer'e verilen görev bir "set dizaynıydı"... Sahnelenmiş gerçeklerini yaşamaları beklenen ve kendilerinden sürekli "gülücükler" yaymaları istenen insanların, gençlerin, çalışma timlerinin, çocukların. Bazı feministlerin Leni Riefenstahl'ı sadece bir "kadın" olduğu için yüceltmelerinin anlamının, yukarıda andığım türden bir nevroz tipi olduğunu düşünüyorum. Onun kamerası Vertov gibi hayata dalmıyordu, keşif yapmıyordu, zaten kendisinin kurduğu bir "seti" görsel-işitsel bir ifadeye tercüme ediyordu... Nazilerin büyük gösterisinin yapılacağı Nürnberg (ki orada yargılandılar sonuçta, ve bu da Batı uygarlığının en ikiyüzlü ikinci gösterisiydi) bütünüyle bir "set" ve "dekor" olarak ölçülüp biçilerek "dizayn" edildi. Kamera açılarından geçit resmi güzergâhına, ışıklandırmadan ses düzenine kadar... Hatta Führer'in tam olarak hangi anda kalabalıklar karşısında belirmesinin uygun olduğunun saptanmasına kadar... İşte Nazi Sinegözü bu kadardı...

Biliyoruz ki Almanlar neredeyse manga düzeyinde her birliğe birer kamera verip bütün İkinci Dünya Savaşı'nı ve toplama kamplarında olup bitenleri filme aldılar... Savaşı kaybederken bunlardan Batılı liberal "duyarlıklara" hitap etmeyenleri yok etmeye çalıştılar ve ancak kısmen başarılı oldular... Oysa Leni Riefenstahl "taklit" yoluyla bence çok daha önemli olan bir potansiyeli yok etmeye çabalamıştı – Vertovcu Sinegözü, yani "hakikatların kendilerini anlatmalarının beklenmesini"...

Ve önümüze koyduğumuz meselenin nihai anı beliriyor bu noktada: Godard'm uyardığı gibi Vertov'un bir propaganda filmindeki genç Rus işçi kızlarının gülüşü, Riefenstahl'daki o "koparılıp alınmış" gülüşlerle aynı değil... Nazım Hikmet Abidin Dino'ya –bir övgü parçası olarak– "Sen mutluluğun resmini yapabilir misin?" diye sorduğunda bahsedilen "mutluluk" da aynı şey değildir...

65. Kolektif Sinema: "Sinema kolektif bir sanat dalıdır" önermesinin göreli kılınması gerektiği kanısındayım... Bunu çok teknik bir altyapı göstergesi olarak kullanıyorsunuz – iki noktayı hatırlatmak isterim: Dziga Vertov'un kinoglaz ve kinoki hareketi, sadece imajların kolektif üretimini değil, karşılıklı-demokratikleştirilmesini, sine-tiyatro salonlarından kurtarılmasını ve her şeyi kitlesel olarak, her yerde ve her zaman için "görünür kılmayı" amaçlamıştı; bugünlerde bunun "pahalı" bir medium olarak sinemadan çok videoda gerçekleşebileceğine inananlar arasında bazı sinemacılar da var (*Cities and Clothes*'unda, (Kentler ve Elbiseler) sonra yeniden popüler filmler çevirmeye girişmeden önce Wim Wenders mesela). Sonuçta, Kinokların kolektifi ile Hollywood'un aşırı uzmanlaşmış işbölümüne dayalı kolektifi arasında niteliksel ciddi bir fark var... İkincisinin kazanması ise sinemanın zaferi değil, kapitalizmin sinema üzerinde ilan ettiği egemenliği olmalı...

66. Flaherty'nin Nanouk'u: Flaherty döneminde başat olan "aksiyon-imaj", başka bir deyişle "hareket-imajdır" – Resnais'nin ünlü *Van Gogh'un Dünyası*'ndan başlayarak (1956) za-

man-imaj da belgeselde devreye girmeye başlar... Belgesel film, konu doğaya dair olsun, insana dair olsun, tarihe dair olsun, başlangıçta doğanın, iklimin, ortamın meydan okumasına cevap verenleri ele alarak işe başlamıştı. Flaherty'de de bu Toynbee'ci pragmatist tarihçilik anlayışı hâkimdi: uygarlıklar ortamın meydan okuyuşlarına verilmiş cevaplardır. Ancak Flaherty'nin dehası ortam-aksiyon ikilisinin (çevre ve uygarlık) iki aşırı ucunu tema olarak alabilmesini sağlamış görünüyor – çünkü iki aşırı durum söz konusudur bu perspektifte: aşırı olmayan durumda, toplumun üzerinde çevrenin gücü çok büyüktür, ancak insan faaliyetinin bütün direnç güçlerini, insanın kapasitesini tümüyle absorbe edecek kadar güçlü de değildir. Aşırı durumlar ise iki tanedir –birincisinde ortamın meydan okuyuşu o kadar güçlüdür ki insan baş edemez, cevap veremez hale gelir– bütün enerjisi ortam tarafından yutulur (varlığını-sürdürme uygarlıkları); ikincisinde ise ortam o kadar yumuşaktır insan kendini salt yaşamaya bırakır (keyif uygarlıkları)... Flaherty'nin belgeselleri hep bu iki aşırı tip üstünde yoğunlaşırlar – bu aşırı uygarlık tiplerinin "soyluluğunu" kutsamayı da ihmal etmeyerek...

Flaherty, hatırladığım kadarıyla Rousseaucu olmakla, "ilkel" toplumların sunduğu siyasi problemleri ıskalamakla, Beyaz adamın bu toplumlara reva gördüğü sömürüyü hesaba katmamakla epeyce suçlanmıştı. İşte bu noktada belgesel ve gerçeklik ilişkisi üzerine birkaç laf edilebilir kanısındayım. Lacan'ın bir sözü vardı: doğrunun, gerçekliğin, hakikatin tümünü, toplamını kucaklama olanağı yoktur, ama hep doğruyu söyleme imkânı vardır. Flaherty'nin vermek istediği şey, bir basitleştirmeden çok ötede, doğayla başbaşa bir insanlık durumunu canlı canlı yakalamaktı. Başka bir deyişle bir üçüncünün dahil edilmesi Flaherty'nin belgeseli için koymuş olduğu şartları çiğnemiş olacaktı. Hatırlanırsa *Nanouk of the North* (Kuzeyli Nanook) önce ortamın, doğanın yetkin bir tasviriyle başlar –buzlarla düello, fokla düello– her şey klasik Hollywood'un "büyük form"una uygun bir ortamda cereyan eder. Vurgu Nanouk'un karşıtlarını altederek ortamı dönüştürmesi, değiştirmesi üze-

rinde olmaktan çok, sarsılmaz bir ortamda, çevrede varlığını sürdürebilmesi üzerindedir. Öteki uçta *Moana* filmi yer alır – ortamın hayata çok uygun olması söz konusudur: ama insanın meselesi (bu Toynbeeci uygarlık anlayışı doğrultusunda) yine direnmek, çaba göstermek ve acıya dayanmak olduğu için insanlar kendilerini zorlu sınamalara tabi tutmaktan geri kalmayacaklardır – damgalama, geçiş ayini ve dövme görüntüleri... Bu kez insan kendi-kendisiyle bir düello içindedir...

Böylece her şey aslında kurgu (fiction) sinemasında da bulunan montaj-çekim-anlatı pratiklerinin doğrultusunda ilerlemektedir. Belki de bu anlamda *Nanouk*'un "kurgu" olduğunu söylemek doğru olabilir. Yine de *Nanouk*'un başarısı o kadar büyük olmuştu ki, belki de kurgu filmin birçok normunun, Griffith'ten klasiğe doğrulan yolun önünü bizzat bu belgesellerin açtığı da söylenebilecek – en azından bunun üzerinde durmak gerekir...

67. Sinematografik İmaj: Dünyanın "görülebilir" hale gelmesi için o dev camera obscura'ların inşa edilmesi neden gerekmişti? Bu demekti ki (ve bu hal hâlâ ve şimdilerde daha çok geçerlidir) biz dünyayı kendi gözlerimizle doğrudan görebilen varlıklar değiliz – belki hayvanlar kendilerince bunu başarabiliyorlar, orasını bilemeyiz. Ancak camera obscura'dan radara ve günümüzün en modern (ve post-modern) imaj tekniklerine varıncaya kadar neden bir kadrajlama olmadan "göremediğimiz" (resimde bile bir "yakalama cihazı" devrededir – bu ister Uzakdoğu'nun rulo resimleri, isterse perspektife dayalı Rönesans resimleri olsun) belli bir oranda muhakkak devreye girer. Biraz daha derinden bakıldığında "kadraj" her türden resimde, hatta resmedilmiş hayvan gruplarının etrafını herhangi bir mekânın kuşatmadığı Lascaux ve Altamira mağaralarının resimlerinde bile vardır... Ancak resimde "kadrajlama" diye bir şey olmadığını, bunun yalnızca Flusser'in "teknik imajlar" adını verdiği fotoğrafa, sinematografik ve videografik imajlara özgü olduğunu hemen eklemek gerekir. "Kadrajlama" fotoğraf ile başlar ve böylece imaj "seyredilen" bir şey olmaktan çok, "okuna-

bilir" bir şey haline dönüşür. Susan Sontag'ın fotoğraf ile Eflatun'un ünlü "mağara metaforu" arasında kurduğu yaklaştırmayı reddetmesem bile en azından görelileştirmeye çalışmamın nedeni Eflatun'un efsanesinden çok önce İspanya dağlarından Ural dağlarına kadar tek, biricik ve yekpare bir "mağara resmi" sanatının bulunması ve bu sanatın imajlarının asla Eflatun'un "düşünülebilir dünya"sına tekabül etmek gibi bir derde sahip olmamalarıdır. Bu resimlerin "kadraja" sahip olmadıklarını, yani "realitenin imajı" olmaları için bir şeylerin eksik olduğunu Leroi-Gourhan vurguluyordu. Başka bir deyişle kadraj belki ancak koşmakta, avlanmakta, yuvarlanmakta olan bu hayvan imajlarının etrafa serpiştirilecek bir-iki ağaç ya da ne bileyim, kulübeyle birlikte betimlenerek bir mekâna kavuşturulmaları sayesinde ortaya çıkabilirdi. Oysa söz konusu resimlerde olsa olsa "soyut" ve yarı hiyeroglifik bir tarzda betimlenen avcılar tarafından avlanmakta olan son derece realist (gerçeğe benzer?) bir şekilde resmedilmiş belirli sayıda hayvan grupları söz konusudur. Böylece Leroi-Gourhan bir zamanlar ileri sürülen ve Lukács'ın bile temel bir varsayım olarak kabul etme hatasına düştüğü "ilkel gerçekçilik" fikrini reddediyor. Kadrajın bulunmayışı bu imajların salt "kendileri için" ve "kendileri içinde" bir gerçekliğe sahip oldukları anlamına gelir. Böylece o pek ontolojik "gerçekliğin imajı mı, yoksa imajın gerçekliği mi" sorusunun içine insanoğlunun yirmi beş bin yıldan beri düşmüş olduğunu hissedebiliyoruz. Her durumda prehistorik insanlar bu mağara resimlerine baktıklarında onları Eflatun'un "gerçekliğe (yani düşünülebilir dünyaya) tekabül etme" ilişkisi içinde görmüyorlardı. Resimler oradaydılar, yapılmışlardı ve ister pedagojik (avda bir boğayı neresinden vurmak gerektiği), ister ritüel amaçlı olsunlar kendi varlıklarına, yani gerçekliklerine sahiptiler.

O halde temel bir soruyu ortaya atabiliriz: fotoğrafik (ve sinematografik) "gerçek" Sontag'ın sorgulaması doğrultusunda Eflatun'un mağarasında mı, yoksa Lascaux mağarasında mı daha çok söz konusudur? Flusser'den bu yana yapılan bir ayrım doğrultusunda Eflatun'un çağrıştırdığı bir "yansıma", bir "ka-

yıt" olgusudur, dolayısıyla fotoğrafik gerçekliğe daha yakından tekabül eder. Ama yine de "görünüşlerde" yansımakta olan bir "düşünülebilir dünya" dışarıda varolduğu (ya da öyle varsayıldığı) için, fotoğrafik modelden epeyce uzaklara atılıveririz. Eflatun'un felsefesiyle fotoğrafik gerçeklik imajı arasında uzun bir mesafe vardır. Sonuçta imajların "benzer" olmaları gerekmiyor – ki Eflatun onların dünyasını bu "yalnızca benzerlik" yüzünden eleştiriyordu. Başka bir deyişle Eflatun'un eleştirdiği imajların ve temsillerin "gerçeğe benzerliğiydi" daha çok. Bir fotoğraf karşısında nasıl davranabileceğini ise olsa olsa tahmin etmeye çalışabiliriz. Bu tahmin bizi daha çok fotoğrafın "fenomenal" bir niteliğe sahip olmadığına götürecektir – Flusser ile Bazin'in farklı çerçevelerden ve farklı niyetlerle vurguladıkları gibi, fotoğraf gerçekliğin temsili olmadığı gibi, kendisi de değildir, ona yalnızca gerçekliğin "izi" muamelesi yapabiliriz. Ancak o zaman kurulan "fenomenolojik" karşıtlık düşer, çünkü bir tarafta "gerçek" dünya, öte tarafta "fenomenal" dünyalar arasında kurulacaktır – oysa üçüncü bir terim açıkça devreye girmiştir bile: temsil edilen gerçeklik ile "kaydedilen" gerçeklik arasındaki fark ve ilişki. Sorunu felsefi anlamda abartmak ve daha da karmaşıklaştırmak niyetinde değilim tabii ki. Benim fikrimce ne Sontag'ın ne de Flusser'in yorumları "fotoğrafik" bir felsefe oluşturabiliyor. Söz konusu olan şey daha çok bir fenomenolojidir ve "gerçeği" zaten fenomenal bir vaziyet olarak ele almaya meyleder. Başka bir deyişle, Flusser'in yaptığı ayrım "teknik" imajların "temsili" imajlardan farklı bir fenomenal gerçekliğe sahip olmalarına dayanır. Bu bizi farklı psikolojik hallere götürecektir. Bir tabloya baktığınızda onu resmeden birinin "düşüncesiyle" karşı karşıyasınız, bir fotoğrafa baktığınızda gerçeklik ön plana çıkar, çünkü orada artık "benzerliğe" bile ihtiyaç yoktur – o bir izdir ve oradadır...

Sontag'ın yaklaşımında ise Platonik dünya tasarımına yönelik bir eleştirinin fotoğrafik gerçekliğe yönlendirilmesi söz konusu olduğu için bu kez ayrım (daha doğrusu "sözde ayrım") fenomenal ile "gerçek" diye kabul gören şey arasında yapılıyor. Görülebilir dünya ile "kavranabilir dünya" arasındaki ayrım burada yi-

ne Platonik olarak kalmakta ve böylece Sontag Eflatun'u eleştirmeksizin ondan yola çıkarak fotoğrafik kültü eleştirmeye girişmek zorunda kalmaktadır. Aynı çerçevede Bazin de sinemayı fotoğrafın bir ontolojisinden yola çıkarak yeniden tasarlamayı kurduğu ölçüde sinematografinin fotoğrafa eklenen bir "fazladan gerçeklik" oluşturduğunu zannediyordu. Ona göre sinemanın evrimi montajı, yani kırpmayı-kesmeyi gitgide azaltarak, özellikle İtalyan neorealismosu'nda olduğu gibi imajları kendi başlarına işlemeye bırakarak yeni estetik kriterlerini bulabilecekti. Sinemayı her ikisinin de her an ziyaret ettiğini söylemese Deleuze'ün "hareket-imaj"/"zaman-imaj" paralelliği de aynı fenomenolojik-psikolojik sonuçlara varma tehlikesine sahip. Dünyayı sinematografik olarak "görülebilir" kılmak gerekiyordu ve gözle gördüğümüz dünyaya sinematografik bir cihaz eklendiğinde, Vertov'un umduğu gibi artık daha iyi "görüyorduk". Gerçekten de Vertov, sadece birtakım filmler yardımıyla da olsa, "gerçek dünya" ile "görülebilir dünya" arasındaki farkı lağvetmeyi, algıyı maddenin içine zerk etmeyi amaçlıyordu. Böylece "benzerlik" de lağvedilir, çünkü Platoncu modelin tersine modern dünya zaten kendi gerçekliğini bir "görsellik/işitsellik" halinde sunmaktadır. Gerçek manipülasyon yoluyla uzaklaşıyor değildir modernlikte – daha çok gerçeğin zaten manipüle edilmiş olması söz konusudur. Böylece avant-garde'lar, özellikle de Vertov imajlar manipülasyonunu asla "gerçeğe" hakaret gözüyle görmeye kalkışmadılar. Sonuçta her zaman, sinemada, videoda, özellikle televizyonda –ve tabii ki internette– hep manipüle edilmiş imajların gücüne maruz kalıyoruz.

Sinema zorunlu olarak "gerçeğin yerine geçer"... Ama bunu söylemenin başka bir biçimi onun kendi gerçekliğine sahip olduğudur. Savaşan iki gerçeklik yoktur – ve Godard'ın düşündüğü gibi sinema kendi dünyasını yaratmıştır: tabii ki birkaç koşul dahilinde – öncelikle, hatırlayalım, o "montajlanmış" bir dünyaya aittir; ama "montaj" da fikriyat ve düşünce dünyasıyla olsa olsa sinema dahilinde karşılaşır. Yani sinema montaj üstüne biçimsel, dünya üstüne ise temsili bir düşüncedir. Oysa Godard, özellikle sesli filmle birlikte montajın geri çekilişinin aslında si-

nemanın bir başarısızlığı, düşünmeyi boşverişi ve klişelerle dolması olarak algılıyordu. Bu algısını hâlâ sürdürüyor: hatta montajı "kolaj"a doğru itmek gerektiği fikrini savunuyor. O zaman, "non pas une image juste, juste une image" (doğru bir imaj değil sadece bir imaj) formülü uyarınca "herhangi bir imaj" kendi gerçekliği içinde bırakılacaktır. Modern sinema, belki Rossellini'yle başlayarak, imajları kendi başlarına varolmaya bırakan sinemadır. Özellikle Andre Bazin'in sandığının aksine, montajı göz ardı etmeye değil, en uç sonuçlarına ve etkilerine, yani kolaja doğru itmeye dayanmaktadır. Bilindiği gibi düz anlamıyla montaj, öykülendirmenin sürekliliğini sağlamaya yönelik ikincil bir işlemdir sinemada. Kolajın mümkün olması öykünün salt imajlara (saf imaj mı diyelim) aktarılmasına dayanır. Filmci mesela artık bir kış görüntüsüne ihtiyaç duymuyordur, kışın film çekiyordur. Bu yalnızca Rossellini dönemine ait bir "kırılma" değildir, daha çok mesela Vertov'u hep ziyaret etmiş olan bir düşüncedir: görüntü ile gerçekliğin aynı şey oluşu...

Bu durumda fenomenolojik yaklaşımların tümünün bir yetersizliğiyle karşı karşıya kalıyoruz: karşılaştırılması ve aralarındaki bağlantıların kurulması gereken en az üç unsur söz konusudur: gerçek, imaj ve ikisi arasındaki bağ... Fenomenoloji resmi bir "temsiliyet" işlevine doğru ittiği ölçüde Flusser'de olduğu gibi "teknik" imajın büyüsüne kaptırır. Aslında pek az fenomenolog teknik imajlarla uğraşmıştır: Sartre'ın ünlü *L'imaginaire* kitabında sinematografik imajdan tek satır bahsedilmez. Merleau-Ponty bahsetmiştir ama andığımız fenomenolojik doğrultuyu tasdik etmek amacıyla. Sinematografik imaj orada mesela resim sanatının kat ettiği güzergâh üzerinde anılmaktadır: bir algılama deneyiminin parçası olarak... Oysa imajın algılanması mutlak bir yaşantıyken bu imajın "algı-imaj" olmasından çok farklı bir şeydir. Deleuze'ün "algı-imaj" gibi apayrı bir kategoriyi tartışıyor olması da herhalde bundandır.

68. Kayıt ve Tasnif-Bir Kayıt Cihazı Olarak Fotoğraf: Susan Sontag "fotoğraf" üstüne yazısında Platon'un (bundan sonra Eflatun demeyi tercih edeceğim) ünlü "mağara benzetmesi"ne

gönderme yaparak tartışmaya başlıyor. Öte yandan fotoğrafla ilgilenen bütün filozof ve tarihçilerin sordukları ve henüz cevap bulamadıkları bir soru var: fotoğraf, Nicéphore Niépce tarafından 1831 yılında icat edilmek için neden o kadar bekledi? Karanlık Oda ilkelerinden Aristo'nun bile haberdar olduğu anlaşılıyor. Ve ilk karanlık odanın (*camera obscura*) 11. yüzyılda Araplar tarafından inşa edildiği de biliniyor. Camera obscura, Rönesans ve sonrasında ressamların ve askeri efradın vazgeçemedikleri bir cihazdı. Torino'daki şüpheli "kayıt" dışında (İsa'nın imajı olduğu iddia edilen) bütün Antik ve Ortaçağ simyası, elementlerin sayısız özelliklerinin bilgisine vakıf olmalarına rağmen ışığın maddedeki etkisini bir "kayıt" aracı olarak tutmaya kalkışmadılar. Bir tarafta koskoca bir "bilimler akışı" varken öte tarafta 1830'lu yıllarda kötü bir ressam olan, biraz da amatör kimyager olan Niepce'in, en az kendisi kadar kötü bir ressam olduğu anlaşılan oğlunun manzara resimlerini doğru dürüst çizebilmesine yardım etmek üzere icat etmiş olduğu anlaşılan fotoğrafın o tuhaf tarihçesi var. Fotoğraf gibi bir aygıt gerçekten camera obscura geleneğine mi ait? Ya da "yansıma" ve "taklitlerin" tartışıldığı Eflatuncu bir dünyadan gerçekten başlatılabilir mi fotoğraf tarihi?

Açıkçası fotoğrafın oluşması için iki bilimin bir araya getirilmesi gerekti: optik ve kimya. Buna hareket yanılsamasını, yani algılar psikolojisini eklerseniz sinemayı, elektronik "ikili" şemaları eklerseniz dijital imajı elde edersiniz. Ama iki bilimi bir araya getirmeye kim ne zaman kalkışır? Unutmayalım ki Descartes, Spinoza ve Leibniz döneminde, yani Klasikçağ'da felsefe, yani dünyaya zihinsel bakış biçimi henüz doğa bilimlerini kapsıyordu – hem de tümünü. Ama aynı zamanda ileride doğa bilimlerini bağımsızlaştıracak ve departmanlara ayıracak bir süreç de aynı çağda başlamıştı: tasnif. Buffon ile Linnaeus canlı varlıkları, insanı da içerecek bir şekilde kendilerine göre "tasnif" ettiler. Burada "tasnif" fikrini ciddiye almak gerekiyor: Antik Yunan felsefesi –tabii ki Eflatun– "ayrım" mantığıyla işliyordu: insanları hayvanlardan, siyaset adamını çobanlardan, özeli genelden, kategoriyi mutlaktan ayırdeden nedir – işte ona

bakmak gerekiyordu. Dolayısıyla her "bilme" (episteme) kendi alanında başka bir "bilmenin" kendine ait alanda yaptığını yapacaktı. Aristo bunu neredeyse kozmik bir ilke haline getirmişti ve sonradan Aquinolu Thomas gibi bir Hıristiyan filozof tarafından bu ilke yeterince kötüye kullanılacaktır: Tanrı'nın bu dünyada ne işi var? İşi var, çünkü ruh vücut üzerinde ne yapıyorsa o da bu dünyada öyle bir iş görüyor.

Unutmayalım ki ayrım yoluyla sadece "analojiler" kurulabiliyordu: A; B için neyse C de D için odur gibisinden. Oysa analojik düşünce "tasnife" pek olanak sağlamıyor. Foucault'nun muhteşem çalışması *Kelimeler ve Şeyler,* bir şeyi son derecede açık gösteriyor: analojiler, taklitler ve simülasyonlar çerçevesinde işleyen bir düşünme tarzı mutlaka hiyerarşik bir sisteme ihtiyaç duyar: Tanrı'nın düzeni ve sonra, insanların dünyevi düzeni. Analoji her şeyi tek bir hiyerarşik düzen içinde kapsamanın bir aracıydı... Sonluluk... Tasnif ise bambaşka bir düşünme tarzını gerektiriyor: her şeyden önce tasnif ile "kayıt" arasındaki içkin bağı çözümlemek gerekir. Şeyleri tasnif ettikten sonra rahatça her şeyi o kategorilere kayıt edebilirsiniz – kadastro idaresinden canlı varlıkların anatomik, morfolojik ve jenealojik tasniflerine varıncaya kadar. Kaydetme ampirik nesneleri devralırken tasnif kendi başına bir lojik oluşturur – neye göre kaydedeceğiniz... Buffon'dan Kant'a tasnif mantığının bir mutlaklaştırılmasını yaşıyoruz: Kant'ın "kategoriler" öğretisi nesne ile özne arasındaki farkı ve mesafeyi garantiye almak içindir – kategoriler "mümkün bütün deneyim nesnelerine" uygulanabilecek önermelerdir: mesela her şeyin bir adedi, nitelikleri, kapsamı, beraberliği, ayırt edilebilirliği vardır ve bu kavramlar dünyadaki her şeye uygulanabilir – gül kırmızıdır dediğinizde bir kategori değil, tikel nitelik bulursunuz. Ama "gülün bir sebebi var" dediğinizde sebebin bir nitelik değil bir kategori olduğunu hissedersiniz. Bir kategori her şeyi "kaydedebilecek" olan bir kavrama biçimi demektir. Heidegger'in ünlü "kapsama-kavrama-kapma" mefhumu olan *Ereignis* (İngilizceye *apprehension* diye çevriliyor) hâlâ bu düşünce doğrultusundadır. Ama "kayıt" olmasa sistem işlemez. Sistem her şeyi kay-

detmek ve bu kaydı mutlak bir biçimde her nesne için sürdürmek zorundadır. Sistem değişebilir ancak kaydetme zorunluluğu baki kalır. Modern toplum düzenlerinin nasıl şekillendiğini hissedebiliyor musunuz? Ekonomi politikten önceki bir rejim "zenginliklerin tasnifi" üzerinde işliyordu: doğal ve beşeri kaynaklar, para ve hazinenin unsurları, kadastral ve mülki kaynaklar vesaire... Ekonomi politik işin içine "öznel" değerleri ve değer biçmeleri de soktu: yani tasnif edilen, kaydedilen şeyler sadece "bilinebilir" şeyler değildiler, üstelik toplumsal "arzuların" nesneleri olarak "değerler" idiler.

Binyıllar boyunca "kaydetme" aracı yazıydı. İcat edildiği anda bile en azından bir "sınıflaşma" süreci yaratmış olmalı: yazıya sahip ve onu gizli tutan, nüfus nezdinde yazıyı kutsallaştırmakta bir çıkar görebilen bir rahipler kastı – ve yazı varolduğu anda bir anda "cahilleşen" halklar, kabileler, kavimler. Sonuçta yazı bir üst kodlamadır: bu halkları, hayatı ve zenginlik kaynaklarını kategori haline getirir. "Kayıt toplumları" bir bakıma Foucault'nun "disiplin toplumlarıyla" örtüşür ve 19. yüzyılı belirler. Napolyonik iktidar kadastral sistemler kurarak işler: kurumsal tasnif ve kayıt mekânları. Hukuki tasnifler, idari bölgelendirmeler. Ama aynı zamanda Foucault'nun gösterdiği gibi vücutların, giderek kolektif vücudun tasnifi, ayrımlanması, analizi, kısacası iktidarın dolaysız hedefi haline getirilmesi. Fotoğraf bu noktadan itibaren bir "teleskopaj" aracı olarak iş görmeye başlayacaktır.

Kapitalizmin okuryazar bir sistem olduğunu asla düşünmemek gerekir. "Yazıya karşı" olan Antik Yunan toplumu, Ortaçağ'ın Doğusu ve Batısı, sonuçta daha "okuryazar" idiler ve bunu sezmek için edebiyatlarının yüksek kalitesine bir göz atmak yeterlidir. Sorun kapitalizmle kaydın da rasyonelleşmesi, artık bir yaşantının aktarımı, iletimi olmayı yavaş yavaş bırakmasıdır. Kapitalizmin tek "yazısının" banknotlar ve pullar üstünde olduğunu söylesek yeridir. Ama bu hali sonuçta Jean-Pierre Faye'ın bir metninde olduğu gibi yaşıyoruz: kölenin yazılı dili ile efendinin konuşkan dili arasında pek de diyalektik bir karakter taşımadığı anlaşılan çok özel, biricik ve "olay oluş-

turan" (kelimenin Nietzscheci anlamında) bağ ile. İşte gittikçe daha az okuyup, daha fazla seyrettiğimiz gibisinden bir mesele bu bağlamda ifade edilebilir. Sonuçta görsel-işitsel medyumun böyle bir yükselişi "görmenin" ve "işitmenin" yükselişi değildir, onlarla ters orantılıdır daha çok. İşte bu yüzden Leroi-Gourhan'ın, daha önce değindiğimiz "paradoksuyla" karşı karşıyayız: görsel-işitsel kayıt, aktarım ve enformasyon araçlarının mutlak realizmi – ve simülatif karakterleri. Görsel-işitselin olağan dinamiklerinin heder olması değil midir bu durum aynı zamanda?

Artık her şey kayıttır – ve bu kayıt salt "tasnif" fikrinin ötesine geçmektedir: tasnif Klasikçağ'da (Foucault'nun gösterdiği gibi) ikili bir rol oynuyordu – bir bilme ve iktidar cihazı. Tasnif etmek nesneleri bilmek demekti ve böylece modern bilimlerin temeli atılıyordu: "dil unsurlarının tasnifi" (Port-Royal Grameri), "canlı varlıkların tasnifi" (Linnaeus ve Buffon), ve son olarak "zenginliklerin analizi" (Petty ve Law). Kısaca söylemek gerekirse tasnif artık arkaikleşmiş bir bilme biçimidir.

Kayıt ise tasnife verilen yeni insicamdır: tasnifin kategorilerine uzaktan ya da yakından cevap veriyor gibi görünse de sonuçta her şeyin kaydedildiği olgusu ile karşı karşıyayız ve bu tasnifin kategorilerini her an çözüp dağıtmaya aday bir durumdur. Bilim tarihçileri bu durumu "sürekli varyasyon" temasıyla karşılamaya çalışıyorlar (özellikle Isabelle Stengers ile Ilya Prigogine). Her kayıt kendi çizgisine sahip biricik bir olay, belki de bir titreşimler ve değişkenlikler çizgisi oluşturur. Para arzı ile talebi arasındaki gerilimler ekonomide mesela artık buna tekabül eden modellerle araştırılıyor.

69. Fotoğrafik İmajın Ontolojisi:[3] Vilem Flusser'in *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* kitabında ele aldığı "teknik imajlar" meselesini kısaca tekrar hatırlayalım. Aslında yapay olan her imaj –mağara resimlerinden postmodern güzel sanatlara (her türlü malzemenin karışımı)– kelimenin geniş anlamıyla "teknik"tir. Ancak, resimle fotoğraf arasında bir ayrım yapılabildiğini görü-

3 Ulus'un GISAM'da verdiği *Görsel Düşünce* dersi notu, çev. Can Gündüz.

yoruz. Fotoğraf ve sinemayı ele alış biçimlerindeki önemli bazı yetersizliklere karşın Flusser ve Bazin –sırasıyla, biri "Fotoğrafın Ontolojisi" makalesinde, diğeri *Sinema Nedir?* kitabında– bu ayrımı kavramsallaştırma çabası içindeler. Flusser, teknik imajları fenomenolojik olarak tariflerken, Bazin ve ben daha ziyade psikolojik bir yola başvuruyoruz.

Fenomenoloji, öznelliğe dair bir anlam yaratmanın Kantçı-Husserlci yolu. Flusser'e göre "temsili" imajlarda (güzel sanatlar, resim, heykel, hatta dans ve tiyatro) bulunan öznellik, teknik imajlarda (fotoğraf, film, televizyon, video ve dijital imajlar) bulunan öznellik türünden ayrılır. İlk türden imajlar görülür, ikinci türdekiler seyredilir ve okunur. Teknik imajlarda okunabilirlik söz konusu. Diğer yandan, teknik imajlar bir "aygıt" tarafından üretilirler; ki bu, fırça, tuval gibi araçlardan veya bir marangozun kullandığı araçlardan ayrılır. Bir aygıt ya da cihaz, içeriden biçimlendirilmiştir [*in-formed*]; karmaşık bir enformasyon onda içerilmiş halde bulunur. Flusser buna "program" diyor. Söz gelimi, bir fotoğraf makinesi, bir alet veya araçtan ziyade bir aygıttır. Özne (bu durumda fotoğrafçı) genellikle bunun içeriden nasıl çalıştığını bilmez. "Programlanmış şeyler" etrafımızda, her yerde bulunurlar. Modern teknoloji ürünleri: televizyon, film kamerası, video, bilgisayarlar, vb. alet veya araç değil aygıttırlar [*apparatus*]. Bir şeyde içerilmiş enformasyonlar yoğunlaştıkça ona aygıt deme zorunluluğumuz artıyor. Flusser için bir fotoğrafçı bir avcı gibidir –o muhteşem oyun– ve fotoğraf çekebilmenin [*to shoot*] gerektirdiği davranış bakımından, basitçe bir üretici veya zanaatkârdan farklı olarak, aygıtı "aldatmak" zorundadır.

Dolayısıyla, teknik imajlar çağında yaşıyoruz ve onlara alışmış haldeyiz. En azından iki yüz yıldır fotoğraflayız, sinemanın yüzüncü yılındayız, televizyon ve video ile elli yılı aşkındır ve on beş yıldan fazla bir süredir de dijital imajlarla –yani, "bilgisayar grafikleri"yle– içiçeyiz. Her kuşak, bir diğerinden daha az okuyup daha çok seyrediyor. Siz benden daha az okuyorsunuz ama daha çok seyrediyorsunuz. Ne yazıktır ki, herşeyden çok televizyon izliyorsunuz. Bu bir imajlar kültürü ve bizi bombardımana tutmuş halde; yalnızca sinema salonlarında değil, cad-

delerde, sokaklarda ve televizyonlarla evlerimizin içinde.

Fotoğraf ile başlayalım öyleyse.

Nicéphore Niepce tarafından icat edilişinden –1830 yılı, *heliograph*, "güneşin yazısı" gibi birşey– bu yana, tarihi epey eskiye dayanır. Kötü bir ressam olan, biraz da amatör kimyager olan Niepce'in fotoğrafı, en az kendisi kadar kötü bir ressam olduğu anlaşılan oğlunun manzara resimlerini doğru dürüst çizebilmesine yardım etmek üzere icat etmiş olduğu anlaşılıyor. Fotoğrafın oluşturulabilmesi için iki bilimin biraraya getirilmesi gerekti: kimya ve fizik ya da daha ziyade optik. Karanlık Oda [*camera obscura*] ilkelerinden Aristo haberdardı. Araplar bunu geliştirdiler ve eğlence amaçlı kullandılar. Rönesans ressamlarıyla birlikte, ressamlar tarafından, şekilleri ve imajları resimlerine aynen kopyalayabilmek için kullanıldı. Çokça Vermeer kullanmıştır. Bu, Niepce'in icadının optik kısmıydı. Diğer taraftaysa, bazı kimyasal elementler çeşitli biçimlerde ışıkla –modern anlamıyla, farklı yoğunluklarda fotonlarla– etkileniyordu. Demek ki, en eski simyacılardan bu yana bilindiği üzere, bazı maddeler ışığı "yakalayabiliyor" veya "kaydedebiliyor". Fotoğraf tarihçileri neden bu iki ayrı soykütüğün Niepce'e kadar kesişmediğini sormuşlardır. Fotoğraf bin yıl önce de icat edilebilirdi, ancak karanlık odada elde edilen imajı kaydetmek kimsenin aklına gelmemişti.

Geçtiğimiz yüzyıldan bir Fransız sosyolog, tarihçi ve siyasal iktisatçı olan Gabriel Tarde'a göre bir icat, iki gelenek veya "taklitler" dizisinin buluşmasıdır. Belli bir anda, iki çizgi birbirleriyle mucidin zihninde kesişirler ve süreç böylece devam eder...

Niepce tarafından çekilen ilk fotoğraf, kırlık arazideki evinin penceresinden görünen dışarıdaki manzaradır, ama elde edilen görüntü çamur gibi birşeydir. Pozlama sekiz saatten fazla sürdüğü için, güneş her tarafa gölge düşürerek hareket ediyordu ve sonuçta bu Niépce'in oğluna sadece kaba şekiller sağlıyordu, renkler, derinlikler, karmaşık şekiller yoktu.

Sanat tarihçileri, eninde sonunda, fotoğrafın icadının büyük klasik ve romantik resmi "olabildiğince kötü" bir biçimde et-

kilediğinde birleşirler. Kafayı benzerlikle bozmuş muhteşem portreler ve manzara resimleri. Oysa resimden tam da benzerliğin elenmesi gerekir ki renkler, şekiller, biçimler ışığa ve herşeye özgürleşebilsinler. Ama klasik ve özellikle de romantik sanat, benzerliği bir ön yargı haline getirmişti.

Psikolojik açıdan bir resim veya heykel bir temsildir; imajın ardında –ressama ait– bir öznelliğin bulunduğu varsayılır. Ressam bir yaratıcıdır. Daha o zamandan, fotoğraf ve onu takip edenlerin "sanat" olarak kabul görüp görmeyecekleri tartışılıyor.

Bu öznellik, teknik imajlarda ortadan kalkıyor gibidir: güneşin yazılışında, heliograf cihazı kendi kendine; bir özne, bir fırça veya bir zihin, Flusser'in tabiriyle "avlanma" veya "aygıtı aldatma" faaliyetleri olmaksızın iş görür. Andre Bazin'e göre de bunlar, "gerçekliğin temsilleri" değil "izleri"dirler. Birbirlerinden tamamen farklı psikolojik biçimler.

Teknik imajlarla o kadar uzun süredir içiçeyiz ki, fotoğrafın yaratmış olduğu "kültürel şok"u anlamakta zorlanıyoruz. Gerçeğin izine sahipsiniz –kendisine değil– ama bu hiçbir şekilde gerçekliğin temsili değil. Ölmüş ebeveynleriniz gözlerinizin önünde... Bazin, fotoğrafın cenazelerle, mumyalarla ve ölüm kültleriyle her zaman ilişkili olduğunu söylemiştir.

Sorun heliografın uzun pozlama gerektiriyor olmasıydı, bir gülümsemeyi bir yüzde o kadar uzun süre tutamazsınız... O yüzden, Tardecı bakış açısından fotoğrafik taklidin süreci (ya da ilerlemesi) pozlama süresinin azaltılmasına –ta ki "enstantane imaj"a varıncaya dek– meyletmiş, oradan da hareketli imaja geçmiştir.

Ancak bu, fotoğrafın prematüre doğmuş olduğu anlamına gelmiyor. Zamanını anında etkileyen kültürel, sosyal ve sanatsal sonuçlar ortaya çıkarmaktan geri kalmadı. Louis Daguerre'in pozlama süresini beş dakikaya kadar kısaltarak elde ettiği minik resimler, biblomsu dagerotipler, bir süs kültürüne yol açarak, bir burjuva evinde bulunabilecek herşeyin üzerine damgalanıyorlardı.

Canlı, kımıldayan ve hareket eden şeyler fotoğrafla yakalanamıyordu. 1839 yılında, Louis Daguerre ilk "fotoğrafik insan

imajı"nı çekti: Bir ayakkabı boyacısı ve müşterisi, dışarıda, Paris'te koca bir meydanın köşebaşında... Meydan bomboş gözüküyor çünkü kalabalıklar hareket halinde, bu ikisi hariç... Ve uzun pozlama süresince görünür kalıyorlar.

Yaşayanların fotoğraflarını çekemiyorsanız, ölülerinkini çekersiniz. Bu da Protestan *memento mori* –ölümü hatırla– kültüne yol açtı, özellikle ABD'de, evlerin oturma odalarında mutlaka ölmüşlerin –özellikle de çocukların– dagerotipleri bulunuyordu. Ölüler, henüz 19. yüzyılda, günlük yaşamda hemen ortadan kaldırılmıyorlardı; saklanıyorlardı, hiç değilse resimleriyle. Bu aileye dair birşeydi...

Bunlar, *memento mori* sanatçılarıydılar; peyzaj fotoğrafçıları ile "ev fotoğrafçıları"nın devamıydılar – ne de olsa, bir "içeri"yi alıp fotoğrafı çekilmek üzere dekore ediyorlardı ve ölüleri gömülmeden önceki son imajlarıyla, çiçeklerle, anı eşyalarıyla filan süslüyorlardı.

Nedir bir *memento mori*? Ölümü ve ölmüşleri hatırla... Ortaçağ'dan Rönesans'a varıncaya dek genellikle küçük zanaatçılar olan ressamlar, bir kralın, ruhban sınıfından veya aristokrasiden birinin ya da zengin birinin –fakirlerin portresi yapılamıyordu– portresini yapmaları gerektiğinde, tuvalin arkasına küçük bir kurukafa boyuyorlardı; bu ölüm figürüydü... Herkes ölümü tadacak ve servetini bu dünyada bırakacak... Bu, ortaçağ-Hıristiyan ahlakına dair birşeydi.

Örnek olarak, Holbein'in meşhur "Büyükelçiler" portresine bakabilirsiniz, resmin içinde heryerden görünebilecek bir kurukafa anamorfozu bulunur. Ve Rönesans boyunca *memento mori* figürleri tuvalin ön tarafında yer almaya başlarlar, imajın kendisinin ibret alınması gereken kısmı olarak...

Geçmişte ölümün ne kadar da tanıdık ve sıradan yaşamın içerisinde olduğunu görebilmek için Tolstoy'un *İvan İliç'in Ölümü* romanını okumanız gerekir... Orada ölüm, evin ya da vatanın içerisinde kalır...

Figüratif ya da temsili sanatlar, tıpkı popüler kültür gibi, ölümü yaşamın içinde koruyorlardı. Bu, modern terimlerle, neredeyse bir "ölüm pornografisi"dir. Diğer yandan, bu Ba-

zin'e göre, bir mumya ya da mask olarak fotoğrafın en erken belirişidir.

İlk fotoğrafçıların uzak diyarlardan –bu, Avrupalılar için kolonilerdi– etkilenmiş oldukları açıktır... Basın oralarda hemen yerini almıştı; makaleleriyle, haberleriyle olduğu kadar resim ve karikatürleriyle de... Ve kaçınılmaz olarak, fotoğraf da basına dahil oldu ve bu fotoğrafla yaratılmış olan ikinci bir kültüre yol açtı.

Fotoğrafın, "enstantane imaj"ın gelişmesine meylederek artık hayatı "olduğu gibi" sokaklarda, meydanlarda, peyzajlarda yakalayabilir hale gelmesiyle birlikte kentlilik sanata girerek basında "haber" oldu.

Ancak, enstantane imaj beraberinde bazı sorunlar da getiriyordu. Sokaklarda fotoğraf çekilmesi yaşamın durgun halde yakalanmasını gerektirdiğinden insanlar ortalıkta felç geçirmiş gibi durabiliyorlardı. Rodin ile bir fotoğrafçı arasındaki tartışma buna dairdi. Rodin hayatın ve gerçekliğin fotoğrafla yakalanamayacağına inanıyordu... Güzel sanatlarsa hareketi totalize ederek, onu doruğunda, yani ayrıcalıklı anında temsil edebilme şansına sahiptiler.

Enstantane fotoğraf, buradan "hareketli imajlara", yani sinemaya meyledecektir.

70. Görsel Düşünme:[4] Görsel Düşünme (Visual Thinking) diye bir ders organize etmiştik. Bu, kolektif olarak ortaya çıkmış bir derstir. 95'ten beri yürütülen bir dersin devamı mahiyetinde olan bir dersti. Orada genel bir düşünme çerçevesi oluştu. Bu derslerin birikimi çerçevesinde bugün tartışacağımız şeyin ya da özetlemeye çalışacağımız şeyin bazı formülasyonlarınm [tartışmaya] eşlik edeceğini düşünüyorum. Başlangıçta bu ders ODTÜ GİSAM'da yapılıyordu, şimdi Bilgi Üniversitesi'nde veriyorum. Bir anlamda doktora tezim de sosyal bilimlerin epistemolojisi, diğer taraftan da ağırlıkla belgeselciliğin etikası çerçevesinde. Bunların ikisini birbirine devşirme ya da tokuştur-

4 28 Nisan 2007'de Niha Ankara'da, KozaVisual kapsamında düzenlenen bir seminerin metni, çev. Özge Çelikaslan.

ma ya da birleştirme. Görsel düşünme fikri üzerine birtakım teorik ve pratik çalışmalarımız oldu. Şu anda sadece Bilgi Üniversitesi'nde devam ediyor bu ders. Tabii Bilgi biraz zor bir yer, görevliler açısından da zor, İstanbul zor bir yer. Bu dersi önceleyen dersin yani *master*ı önceleyen dersin adı Modern Görsel Sanatlar idi. Burada sanat üzerine biraz konuşacağız elbette. Modern dediğimizde ne anlıyoruz, onu bir açmak istiyorum. Genelde William Flusser'in *Fotoğrafın Felsefesine Doğru* adlı kitabını genelde, teorik olarak çok doğru bulmasam bile, kendime çok yakın bulmasam bile çıkış noktası olarak hep alıyorduk. İmaj fikri, belki bilenleriniz vardır, Flusser temsili dediği imajlar ile teknik dediği imajlar arasında bir ayrımla başlıyor çalışmasına. Yani bir tarafta temsili bir görsellik, plastik sanatlardaki görsellik tipi; resim, heykel, grafik. Diğer tarafta da teknik dediği imajlar, elbette ki fotoğraftan başlayarak günümüzdeki dijital imajlara varıncaya kadar iki yüz yıldır içindeyiz, diline alışığız. Hatta Flusser, bu imajlar seyredilmez, okunur diyerek tezini ön plana çıkarıyordu. Teknik görsel sanatlar ya da sanat olması gerekmez, televizyondan da bahsedebilirsiniz, dikkat ederseniz önemli bir gelişimini elbette fotoğraftan sinemaya geçişten sonra sinemanın içinde kat ederek oluşturuyor. Flusser meseleyi bir fenomenolojik çerçeveye oturtmaya çalışıyor. Bunun psikolojik uzantıları da var, psikolojiye dair uzantıları da var. Fotoğraf ilk ortaya çıktığında, Nicephore Niepce tarafından, 1831'de icat edildiğinde, çok fazla uzatmak istemiyorum konuyu. Bir başka çerçevede tekrar ele alacağız.

Fotoğraf ilk ortaya çıktığında takdir edersiniz ki temsili imajlar dediği imajlarla teknik dediğimiz fotoğrafik imaj arasında temel bir psikolojik fark belirginleşiyor. O dönemin toplumunu nasıl etkilediğini fotoğrafın ortaya çıkışının, o dönemin kültürünü nasıl etkilediğini takip etmek lazım. Fotoğraf tarihçileri bunu pek yapmış görünmüyorlar şimdiye kadar. Temsili bir imajda bir şeyin farkında olursunuz, araya bir beyin, bir el, bir fırça girmiştir. Yani birisi, bir şeyin imajını size temsil etmektedir. Teknik imajlar ise, Flusser, onlar okunur, diyor. Bu terimi kullanıyor, yani fotoğrafı okunan bir şeymiş gibi düşünü-

yor. Fotoğrafın etrafındaki kültürlere birazdan değineceğim. Fotoğraf, sinema, televizyon, video bir sanat mıdır kendi başına, kendi içinde, önce o soruyu sormak gerekiyor, yani temsili olmayan bir şeyin, teknik olarak kaydeden bir şey hangi bakımdan sanat olabilir. Sinema bir süre sonra tartışmalar yarattı hep, bir eğlence endüstrisi mi Adorno'nun deyişiyle, yoksa bir sanat mı? En baştan beri yapılan bir sorgulama bu.

Bir şeye dikkat çekmek istiyorum. Niepce fotoğrafı icat ettiği yıl Alman filozofu Hegel ölmüştü, yani yaklaşık aynı tarihler. Hegel o sıralarda yarım kalan Estetik derslerini veriyordu. Orada şöyle bir tartışma yürüttüğüne rastlıyoruz. Hegel bize diyordu ki, sanatlar, elbette ki Hegel'in kendi felsefesinin gereksinimleri bakımından gelişimsel bir süreç içerisinde ele alınmalı. Hegel her yerde yaptığı gibi üç etapta bunu yapıyor. Başlangıçta sanatlar, topografik sanatlar ilkel dönemlerde, Mısır'da piramitler ve heykel, mimari artı heykel baskın sanatlar. Bu resim yok manasına gelmiyor ama temel sanatlar olarak, öncü sanatlar olarak erken dönem antik çağ sanatının esas olarak üç boyutlu işleyen bir sisteme sahip olduğunu söylüyor. Ortaçağ ve Rönesans'ta ise ikinci bir etap, resim çıkıyor tabii, iki boyutlu. Bunun mantığını anlatmaya çalışacağım, Hegel mantığı. Üçüncü etapta ise romantizm, yani Hegel'in çağı, Hegel bize diyecekti ki sanat tarihi tamamlandı artık. Romantizmin öncü sanatları, öncelikle müzik ama daha sonra en yüksek sanat olarak gördüğü Hegel'in, sanat tarihinin en yüksek etabı olarak tamamlanması olarak, yetkinleşmesi olarak gördüğü şiir, poetik yani. Bunu Hegel biraz da eşi dostu şair olduğu için söylemiş de olabilir, görüyor olabilir. Sanat tarihi tamamlandı, diyor ama bütün bu sanat tarihi boyunca bu üç boyutluluktan tek boyutluluğa, oradan da hiç boyutluluğa, yani boyutsuzluğa geçişin bir mantığı, ne olabilir bu mantık? Hegel felsefesi uyarınca bilince daha fazla yükleniliyor. Yani iki boyutlu sanatlar bilincin en alt seviyesini harekete geçiriyorlar. Sembolizme çok bağlılar, dine çok bağlılar, dinden ayrılmamışlar. Teknik işlevselliğe çok bağlılar. Teknik işlevsellik dediğim mimari, içine girip oturduğumuz ev, bina yani sonuçta. İkinci etapta bir soyutlama yapıl-

ması gerekiyor resme geçmek için, iki boyuttan tahayyül etmek için. Bu bilincin bir üst seviyesi Hegel'e göre.

Üçüncü etap ise salt bilince ya da mutlak bilince, Hegel'in deyişiyle özel bir biçimde, genel olarak değil, hitap eden sanatlar. Müzik ama daha çok, daha önemlisi şiir. Sadece dil içerisinde var dikkat ederseniz ve zaman içerisinde var, yani bütün zamansal süreç. Bu bir logos felsefesi yani söz felsefesi Hegel'in biliyorsunuz. Özel dedim çünkü Hegel'in terimi, sanat eseri, sanat eserleri her zaman tek tek gövdelerdir diyelim. Genel olan ise felsefedir. Felsefe geneli kavramaya yöneliktir sadece özeli değil. Şimdi bunu niye anlattım? Hegel son derslerinden birinde şöyle demiş, "sanat tarihi kapandı artık, estetiğin çağı başlıyor". Estetikten elbette ne anladığını bilmiyoruz. Hegel'e göre her şey tarihin sonu gibi işler sonra ne başlayacağı muğlâktır, ne olup ne biteceği. Tarih felsefesi öyle bir bilinç felsefesi, Prusya Devleti söz gelimi tarihin tamamlanışıdır, idenin gerçekleşmesidir. Yani fikrin kendini dünyada realize etmiş, tamamlanmış olduğu halidir gibi şeyler anlatır. İlginç olan dediğim gibi Hegel'in öldüğü yıllarda fotoğraf, yani teknik imaj ortaya çıkıyor ve sanatın tarihi hâlâ sürüyor bir nevi. Farklı biçimlerde sürdüğünü biliyoruz. Sanat akımları, empresyonizm, sembolizm geri dönüyor ve bir arada mücadele içerisinde bulunuyorlar.

Eskiden öyle işlemiyordu, klasik çağ, romantik çağ diye ardışık, –tabii Batı sanatı için, Hegel sadece Batı sanatı için konuşur– ardışıkken şimdi kavga eden galebelerin ortamında bir sürü akım görüyoruz. Üstüne üstlük bu teknik imajın doğuşuna da şahit oluyoruz. Nicephore Niepce açısından bu mekruh bir ressam, kötü bir ressam işin aslında. Camera obscura denilen o kamerayı ki Ortaçağlardan beri ressamlar kullanırlardı, gerçeğe benzerliği elde etmek için duvara bir resim yansıtmak gibi bir şey. Sonra tarihçileri şaşırtan bir nokta var burada, o teknoloji bulunmasına rağmen, yine Ortaçağlardan beri simyacılar kaydetme özelliği olan bazı maddeleri tanıyor olmalarına rağmen kimsenin aklına ikisini birleştirmek, iki düzeneği birleştirmek Niepce'e kadar gelmemiş, bunu ilginç bulurlar genelde. Şimdi

biraz da bu psikolojisinden bahsedelim fotoğrafik dediğim imajın kaydedilmiş imajın ve kültüründen bahsedelim.

Elbette ki fotoğraf dediğimizde, fotoğraf sanatçıları var, Nadar'la başlayarak. Ama fotoğrafı en çok basında görürüz ya da kaydedilmiş halleriyle görürüz, yeniden kaydedilmiş halleriyle görürüz. Fotoğrafın başlangıçlarında elbette pozlama süresi çok yüksek olduğu için mesela portreciliğe dokunmuyor o kadar, portre kültürüne, portre yaptırma kültürüne dokunmuyor çünkü insanları tespit edemiyor ama fotoğrafın bütün teknik gelişim süreci enstantane fotoğrafı elde etmek. Enstantane fotoğraf, kamerayı sokağa çıkarabiliyorsunuz ve olayları tespit edebiliyorsunuz, olup biteni tespit edebiliyorsunuz anlamına geliyor ki 19. yüzyılın ortalarına doğru ancak bu realize olmuş görünüyor ve etrafında elbette basın ve bazı tuhaf kültürler yeşeriyor. Andre Bazin, sinema eleştirmeni, düşünür, "Fotoğrafın Ontolojisi" diye Varlıkbilimi diye bir metninde, ontolojisi olur mu ama oluyor, bize şeyden bahseder, ilkin mumya karakteri vardır fotoğrafın, ölümle bir alakası vardır, bir ilişkisi vardır, psikolojik bir ilişkisi vardır. Fotoğrafta gördüğünüz kişiler, insanlar çok geçmişte kalmış olabilirler. Vefat etmiş büyükanneniz fotoğrafı, sade bir anı değil de bir mumyacılıktır demeye çalışıyor, fotoğrafın temel kullanımlarından birisi olarak. Daha ilginç bir kullanım tarzı, ağırlıkla Protestan ülkelerde ve çoğunlukla erken yaşta ölmüş çocuklar üzerinde, etrafında bir kültür oluşuyor çoğunlukla Amerika'da. Bu şöyle bir kültür, "memento mori" diyoruz buna, yani ölümümü hatırla.

Ortaçağdan bir laf "memento mori", zenginliğin resmedildiği resimlerde, arka tarafına tuvalin iskelet çizilirdi, yani ölümü de hatırla, bu zenginlik bir gün bitecek. Daha sonra bu natürmortla doğrudan doğruya çıkmaya başladı. Natürmortlar biliyorsunuz zenginliği de resmetmeye meylederler, Cezanne'dan bahsetmiyorum tabii, yoksulluğu resmeder natürmortları. Bu "memento mori"leri şöyle yapıyorlar. İşte tabut, sanduka süsleniyor, çiçekleniyor, onun uzmanları var, fotoğrafçı aynı zamanda bunun uzmanı, bir süsleme yapıyorlar ölünün etrafında. Mum

dikiyorlar, bir düzenleme yapıyorlar ve fotoğrafını alıyorlar. Bunun da nedeni portre fotoğrafçılığı istemiyor ya ilk dönemlerinde, dirilerini çekemiyorsak ölülerini çekelim gibisinden. Peki, genel olarak bir imaj nedir sorusunu ortaya atan fikir oldukça eski galiba. Şeylerin imajı onların taklididir ya da benzeridir ama fotoğraftan itibaren model üzerinden kopya edilme işlevi ortadan kalkıyor. Temsiliyetin ortadan kalkışı ve imajın teknikleşmesi böyle bir şey.

Tabii fotoğrafın çok önemli bir tarafı reprodüksiyon. Reprodüksiyon, otomatik olması, çoğaltılabilirlik, 19. yüzyılın temel derdi olan kamuoyuna hitap eder ve bunun etrafında çılgınlıklar ortaya çıkıyor, bu sorunu iyi anlatır. İllüstrasyon manyaklığı, kolajcılık, resimle fotoğrafı parça parça bir arada kullanmak, ressamların fotoğrafı kullanması benzerliği sağlamak bakımından. Bunu Foucault bir şeye bağlar, hayat o kadar grileşmiştir ki endüstrileşen 19. yüzyılın ikinci yarısında kent yaşamında, insanlar devri çılgınca kullanma peşine düşüyorlar. Empresyonist ressamları ve eserlerini düşünün, bu sanki fotoğrafın bir sonucu değil de, sinemanın doğuşuna doğru bir beklentiyi de içeriyor. Sinemanın da bir prehistoryası var, bir tarihi var. Bunu isterseniz Platon'un mağarasından başlatın, uzun şeritlerdir bunlar Ortaçağ'da. İsterseniz trenle başlatın, Victor Hugo sinemayı öngörüyordu bir tren yolculuğunu ve oradaki hareket rejimine göre, bir manzaranın nasıl göründüğünü, hızla geçen ağaçların nasıl göründüğünü. O sürate daha önce hiç kimse alışık değildi trenin süratine. Ama esas olarak sinemanın öncüsü Deleuze'ün deyişiyle eşit aralıklı imajlar, Muybridge'in seri enstantane fotoğrafları ya da Marey'in –ki fizyologtu, insan vücudunun hareket rejimini anlayabilmek için, işte kasların hareketini– kurduğu seri filmler. Bunlar tabii bant halinde. Ünlü at resimleri Muybridge'in. Çarpışma şöyle bir şey, Jeriko bir resminde, bir atı dört ayağı da yerden kalkmış vaziyette resmediyor. Bir tartışma kopuyor, böyle bir şey yok, mutlaka ayaklarından birisi yerde olacak diye bir saldırıya uğruyor. Sonra ortaya çıkıyor ki, doğru, dört nala giden bir atın dört ayağı da kalkar. Henüz sinema diyemiyoruz. Muybridge ve o projeksiyonla yapı-

yordu ama bu atlamalı bir projeksiyondu çünkü kullandığı teknik, ipçiklere bağladığı deklanşörler ve seri halde yan yana bir sürü kamera, koşusunu öyle tespit etmeye girişiyordu. Bu henüz sinema değil. Lumière'in ve Edison'un buluşları olan sinema değil henüz. Niçin değil? Çünkü kadraj farklı, yani her bir kadraj farklı, atın koşusunu tespit eden her bir kadraj farklı bir kadraj. Çok sayıda kadrajların yan yana getirilmesi sistemi yine de tahmin edersiniz ki fotoğrafı sinemaya doğru, sinemanın bulunuşuna doğru dürten bir şey ki fotoğraf bundan sonra sanki sinemanın atası gibi görünmeye başlıyor.

Sinemanın doğuşunda, iki buluş var, birisi manyetik şerit, Edison'un buluşu ya da patentini aldığı buluşlarından birisi, ondan sonra da, diğer taraftan da kamera ve projeksiyon. Başlangıçta kamerayla projeksiyon aynı cihazlar, bu da Lumière'in buluşu. Zaten patent üzerinde çok büyük tartışmalar, kavgalar kopmuştu o sırada. Edison'un kinetoscope'u ve Lumière Kardeşler'in sinematograf adını verdikleri arasında. Sonuçta mücadeleyi Lumiereler kazanıyor ama sonradan devrediyorlar her şeylerini, geleceğine güvenmiyorlar. Bundan ne sanat çıkar, diyorlar, ne bilimsel bir değeri var, diyorlar sinematografın; dolayısıyla satıyorlar Pathé'ye, Pathé adlı kimya endüstrisine. Onlar da sinemayı geliştiriyorlar gerçekten, yani Lumiereler bir anlamda kaybetmiş oluyorlar. Burada bir noktaya dikkat çekmek lazım, burada bir kamusallık problemi ortaya çıkıyor ya da özel hayat problemi.

Edison cihazı şöyle kullanırdı, bir delikten bakardınız bir odanın içine, oraya projeksiyon yapılırdı, karanlık bir odanın içine. Görüntüler çoğunlukla dans eden kızlar, balerinler falanlar filanlar, o tür bir şey. Projeksiyonu ise kamusal bir şey, şuraya hepimiz birden bakabiliyoruz, tek bir kişi bakıyor değil. Ama tarihi içerisinde bu Edison'un kazandığı anlamına geliyor. Bir süre sonra sinema salonları büyüyor, kimya endüstrisiyle doğrudan doğruya ilişkili. Sinemanın zaten ilk resmi tarihi kutlandı, 1896 diye kabul edilir, yani kamusal olarak gösterilmiş, para vererek gösterilmiş, yani imaja karşılık para verdiğimiz, Lumierelerin "vues" dediği, görüntü mü diyeceğiz, ba-

kışlar mı diyeceğiz, çekimler. Ayrıntısına girmeme gerek yok. Kamusallık vurgusu kazanmış görünüyor ama o kadar da değil çünkü bir elli yıl geçtikten sonra televizyon icat edildi.

Televizyon ilk bakışta kamusal bir şey gibi görünür, ama asla değildir, evimizin içine kadar girer hem kamerayla hem alıcınızla. Yani özel bir kullanımı vardır, bu şey manasına gelmiyor, kamusal kullanıma sahip olan sinematografla erotik filmler çekilmemiş gibi bir şey söylemiyor. Ama Edison'un kinetoscope'u sonradan televizyonla sanki bir zafer kazanmış gibi oluyor ve baskın çıkmış oluyor sinemanın üzerine. Zaten sinemayla televizyonun, videonun ilişkileri üzerine tartışacağız.

İlk bölümünde gördüğümüz gibi sinemanın bulucularının sinemaya ait bir gelecek görmediklerini hissediyoruz ama özellikle Lumierelerin "vues" adını verdikleri, çoğunlukla egzotik dünyadan taşman filmcikler en fazla 28 saniyedir. Ancak bu Edison filmciklerinde şeyi hissedebiliyorsunuz, sinemanın kâğıt haline gelmiş tarzı yani modern bir sanat haline gelmiş tarzı ve gelişimi bir sanat olarak, gelişim süreci içindeki, devrimin en başında dahi sinema bütün bu gelişiminin embriyosu içinde. En komplike teknikleri, kadrajlama tekniklerini, henüz montaj yok Lumiere filmlerinde. İmajları birbirine bağlamak ya da birbirleri üzerine kesmek diye bir şey söz konusu değil. Bütün bu tekniklerin, açıların ortaya çıktığını görüyoruz. Yani Lumiere filmleri en ilkel dönemi sinemanın, sinemanın geleceğinin nüveleri var. Pathe'ye satıldıktan sonra icat, sinematograf, Melies montajlamaya başlıyor. Tabii sinemanın gelişiminde çok önemli bir şey çünkü sinemadaki hareketli imaj ya da Deleuze buna hareket-imaj dememizi önerir, bunun nedenine geleceğim. Montajla göreli diyebileceğimiz bir harekete kavuşuyor. Montaj ne demek, bir filmin bir yerinin kesilmesi veya içinden bir parçanın alınması, teknik olarak böyle ama montaj çerçevesinde bir düşünce tarzının gelişmeye başladığını seziyoruz. Film yapmak aynı zamanda düşünme sürecini de içermek zorunda kalacak çünkü başlangıçta entelektüellerin büyük bir kesimi olayı küçümsediler. Hareketin mekanik bir reprodüksiyonu, yeniden üretimden ibaret bir şey. Birdenbire kimya en-

düstrisi ile kozmetik endüstrisi ile iç içe geçmeye başladığı ortam, medium. Buna karşın ilk sinema teorisyenleri, sinemayı savunmak isteyenler, söz gelimi Rudolf Arnheim, sanat olarak sinemanın, sinemanın gerçekten sanat olduğunu, gerçekliği kısmi olarak, seçerek vermeyi başardığını, gerçekliğin tümünü değil, bir fragmanını, dolayısıyla düşünceye ve estetik sezgiye ve algıya yer bıraktığını söylüyor, Arnheim bir fenomenolog, genelde görselliğin fenomenolojisi üstüne çalışmış. Bu ilk savunulardan birisi. İkinci bir grup teorisyen, montajı bizzat yapanlar, çekimi bizzat yapanlar, yani filmi bizzat yapanlar tarafından yapılıyor ilk dönemlerde. Bunlar kendilerine çok güvenen insanlar, sinemaya çok güveniyorlar daha doğrusu.

Sinema yedinci sanat olacak, geleceğin sanatı olacak. Hatta bunu bizzat Lenin söylüyor, Sovyetlerin gerçek sanatı, sosyalizmin gerçek sanatı sinemadır. Şimdi montaj dediğimiz şeye geçelim. Montaj, bugün ortalama bir aksiyon filmi, Hollywood filminin bütün teknikleriyle sanki doğmuş gibi, İngiltere'de Potter'm ve özellikle de montaja en modern halini ta o zamanlar vermiş gibi görünen Griffith tarafından oldukça yetkinleştiriliyor.

Sinema montajla birlikte ekoller üretmeye başlıyor. Fransız sinemacılarının belli bir montaj tarzı var, üslubu var diyebiliyorsunuz; René Clair'ler, Renoir'lar ya da ünlü Sovyet ekolü, devrimin sürüklediği bir ekol ya da devrimin modernizminin tasarlattığı bir ekol. En güçlü tartışmaların daha o zamanlarda başladığını görüyoruz. Söz gelimi Eisenstein gibi bir yönetmenin "Griffith'in burjuva montajı" dediği montajı nasıl sertçe eleştirdiğini görüyoruz. Eisenstein elbette montajın babası olarak tanıyor Griffith'i; ama bir eleştirisi var, Griffith'in tekniği şuna dayanıyor, iki hayat çizgisinin birleşmesi ve ayrılması, alternatifler halinde gitmesi, yani paralel bir sunumu olması filmlerin. Paralel sunum illaki konulu filmlerde değil, paralel sunum şu, ilk belgesellerde ve Amerikan belgesellerinde Flaherty'nin Eskimo filmlerinde. Orada da yine iki yaşamın kesişmesi söz konusu, aralıklarla kesişmesi, birbirini kesmesi ve alternatifler oluşturması, bir oradan görüntü, bir başka yerden

görüntü. Bu kesişme belgeselde nasıl gerçekleşiyor peki Nanook'un peşinde? Doğayla bir mücadele, doğanın bir hareketi var sürekli, doğanın bir hayatı var ve Nanook'un onunla bir mücadelesi var. Bu kesmeler ikililer halinde oluyor, kadın, erkek, bu bir aşk hikâyesi oluşturur söz gelimi. Yoksul, zengin, bir tarafta yoksulun hayatı, bir tarafta zenginin hayatı, siyah, beyaz, bu tezatlar ya da bu karşıtlıklar.

Eisenstein bize diyor ki, bu ampirik bir montaj tarzıdır. Bu verileri, yoksul, zengin, kadın, erkek gibi bu ikilileri buluşturmak ya da birbirinden ayırmak değil. Niye ampirik? Çünkü zenginlik ve yoksulluk arasındaki ilişkiyi sadece bir buluşma ilişkisi olarak, bir tür karşılaştırma ilişkisi olarak alıyor. Bütün bu ikililer ampirik kalıyorlar dolayısıyla. Yani sanki doğa tarafından verilmiş gibi görünüyorlar, birbirlerinin içerisine geçemiyorlar bu almaşıklığın oluşturduğu düzen içerisinde. Onun yerine diyalektik bir montaj, bunun ayrıntısına girmeyeceğim çünkü bunun üzerine tonlarca kitap yazmış Eisenstein, isterseniz bakabilirsiniz, *Film Biçimi*, *Film Duyumu* falan gibi kitaplarında. Çok kabaca anlatmak gerekiyorsa Eisenstein'ın diyalektik anlayışı şuna dayanıyor; ayrıcalıklı anlarında filmin, bir tür duygusal, patetik sıçrama yapmak. Bir plandan bahsetmiyorum, bir düzlemden, başka bir düzleme, bir duygudan başka bir duyguya sıçramalar halinde var. Bunun içerisine bazı atraksiyonlar da yerleştirme çünkü tiyatrodan başlıyor. Bu atraksiyonlar, bu sıçramaları imleyen semboller işlemeye çağrılıyorlar. Duygusal sıçramadan şunu anlamak lazım, pathos diyor bunun adına, coşku anlamına genel olarak gelir ama o bununla tam da o duygusal sıçramayı anlatmaya çalışır. Bu duygusal sıçramaları en iyi kendisinin tahmin ettiğini düşünmek lazım elbette.

O devirde Sovyet sinemacıları yaptıklarının hesabını hep vermek zorunda oldukları için; sürekli didişirlerdi, yazılar yazarlardı, kendi filmlerini incelerlerdi. Eisenstein ölene kadar *Potemkin Zırhlısı* filmini incelemeyi bırakmadı çünkü Eisenstein için film sadece beynin bir ürünü değil, düşünen bir şey, sinematik olarak düşünen bir şey. Bunun da nedeni şu, sinematograf bizi hareketin belli bir psikolojisinden kurtardı. 19. yüzyıla

kadar geçerli olan algı psikolojisinden kurtarıyor. Hareket artık bir taşıta ihtiyaç duymuyor, bir bilince ihtiyaç duymuyor anlaşılmak için. Mesela bir balede, tiyatroda vücut hareket eder, hareketin taşıtıdır diyelim ya da bir resimde hareket her zaman resmedilebilir bir şeydir, şahlanmış bir at ya da bir heykelde. Ve hareket mesela 19. yüzyılda Rodin heykellerine bakarsanız çok ilginç bir şekilde görüntülenir. Bunu da bilinçle totalize ederek, derleyip toparlayarak bilincinizle kavrarsınız. Ayrıca biz zaten üç tip hareket tanıyoruz. Birisi mekanik hareket, yürüyorum, siz görüyorsunuz. İkincisi, buna bir ad vermek zor, gözlerinizle takip edemediğiniz bir hareket tipi ama hareketi anlıyorsunuz, hareket olduğunu. Güneş şuradaydı, bir süre sonra burada. Çok yavaş hareket eden şeylerin hareketi. Üçüncüsü ise fırdöndü hareketi, hızlı dönen bir tekerliği ya da bir pervaneyi düşünün, ters yöne doğru bir hareket algılarsınız. İşte sinematografik hareket buna giriyor dikkat ediyorsanız yani göz yanılsamasının bir tarzı. Ama algılıyoruz bunu, filme çektiğimizde de hızlı dönen bir tekerleği, aynı hareketi göreceksiniz. Eisenstein konusunda bahsetmek istediğim son nokta, sinemadaki sembolik değerlerin doğuşu, bunların bilinçli kullanımı, işte bu atraksiyonlar montajı dediğimiz şey çerçevesinde ve diyalektik sıçrama. Hareket taşıtını bırakınca, yani otomatik bir veri haline gelince kendi başına, sinema zaten hareket, sinemadaki imaj zaten hareket, Deleuze de bu yüzden hareket-imaj diyor Bergson'a dayanarak, bir tür dolaysız veri bu.

Hareket iki imajın yan yana getirilişi, bir göz yanılsaması üretmesi değil, birbirlerine eklenişi değil; hareketin bir kıpı olarak dolaysızca verilmiş olması, Zenon paradokslarının çözümlerini hatırlayın. Akhileus kaplumbağayı yakalayamayacak, ok duvara vuramayacak çünkü sonsuzca bölünecek işgal etmek zorunda kaldığı, sırayla işgal etmek zorunda kaldığı noktalar, bu sonsuz yolu kat edemeyeceğine göre ortaya bir paradoks çıkıyor. Bu paradoksun Bergsoncu çözümü, Deleuze Bergson'a dayanarak sinema kitaplarını yazdı, Akhileus'un kaplumbağaya yetişmesinin ta kendisidir hareketin temel birimi. Hareketin birimi ardışık mekâncıklar ya da uzam parçacık-

ları değil ya da zaman parçacıkları, zaman birimleri değil bizzat okun duvara vuruşudur. Bunu anlayabiliyor musunuz, ne demek istediğini? Eisenstein hareketin ayrıcalıklı sembollerini ya da anlarını tespit etmeye çalışır kendi sinematografisinde ve kendi sinematografisi üstüne yaptığı yazılarda, incelemelerde. O dönemde daha önce söylediğim gibi ilk yönetmenler sinemaya çok fazla güveniyorlardı.

Sinema elbette duygusal bir ortam oluşturur ama bu duygusal ortamda düşünsel bir ortama bir sıçrama modelize etmesi gerekir. Bir film de budur, bir film bu bakımdan düşünen bir cihazdır, aygıttır, tıpkı insan gibi. Bunu bir kitap için de söyleyebilir miyim, zannetmiyorum. Eisenstein'a göre sinema duyguların birikimini, mesela eziyetlerin artışı, halk üzerindeki eziyetlerin artışı ve birikmesi, belli bir noktada başka bir duyguya sıçraması, mesela öfkeye doğru sıçraması, devrimci öfkeye doğru sıçraması. Bu sıçrama boyunca daha derin başka bir sıçramanın daha gerçekleşmesi gerekiyor, duygudan düşünceye doğru başka bir sıçrama daha gerekiyor. Yani sinema düşündürmeyi de başarmak zorunda. Bu tabii Eisenstein için devrimci bilinç dediğimiz şey ya da sosyalizmin kuruluşu diyebileceğimiz şey, yani halkın bilinçlendirilmesi için kullanılan bir şey olması gerekiyor sinemanın. Ama bilinçten de yine başka bir duyguya sıçramak ve bunların arasında kurulan diyalektik ilişki ve bunun belli bir noktada sonlanması. Tabii bir film karmaşık bir bütün olduğu için bir sürü doruğu vardır, her planda böyle ayrı bir sıçramalar gerçekleşebilir. Ama Eisenstein filmlerine bakarsanız bunlarda her zaman buna riayet edildiğini görürsünüz. Teorik eserlerinde söylediklerine bakarsanız, zannederim filmleri teorik eserleri kadar güçlü değil. Tümüyle realize etmiş olduğunu teoriyasını zannetmiyorum ama bir tür toplumsal bilinçlenme planı sinemanın içine yerleştirmeye çalışıyor bu da toplumsal bir bilinçaltı olduğu manasına geliyor, toplumsal bir bilinçdışı olduğu manasına geliyor sinemanın.

Bu sıralarda da kavga patlıyor Dziga Vertov ve ekibiyle. Eisenstein'a saldırıyorlar bir film yüzünden, *Ekim* adlı bir film yüzünden. Orada Lenin'i işçi adam oynuyor, bütün kavga ora-

dan patlıyor. Mayakovski bağırıyor, çağırıyor ve diğerleri eleştiriyorlar. Eisenstein'ı savunanlar da var. Lenin'in o kadar görüntüsü varken neden işçi bile olsa birisini oynatırsın. Dziga Vertov, Deleuze'ün hareket-imaj dediği şeyin sanki doruğunu oluşturuyor. Eisenstein'a göre diyalektik sonuçta beşeri bir şeydir. Hegelci ve Sartrecı anlamda doğada bir diyalektik yok, tarihte var, yani insanın dünyasında var, doğada yok. Bir başına duran, belki hareket eden ama anlam vermeyen bir doğada yaşıyoruz ama aynı zamanda tarihin de içinde yaşıyoruz. Vertov'a göre hareket-imajda, sinemada ama sonuçta diyalektik anlayış bakımından doğanın diyalektiği var. Bu tartışma felsefeciler tarafından, Sartre tarafından *Diyalektik Aklın Eleştirisi* adlı kitabında sonradan felsefe içinde ortaya çıkacak. Biz de bu doğanın içindeyiz, ürettiğimiz makineler de dahil olmak üzere, teknoloji de dahil olmak üzere, biz de dahil olmak üzere ve biz çok kırılgan varlıklarız doğanın karşısında, doğanın gücü karşısında hepimiz çok kırılgan varlıklarız. Doğayı öğrenme, inceleme sürecimiz elbette var, hatta ürettiğimiz makineler karşısında da çok kırılganız, yetersiz varlıklarız.

Enteresan olan bir film için makine ve doğadır, insan değildir, insan bunun içerisinde bir kukla ama bunun içerisine dağılmış bir çoğul olarak da tasavvur ediliyor. Elbette insan önemli; ama bu Eisenstein'ın doğayı dışlayan diyalektiğinden ne tür bir fark yaratıyor filmler, film anlayışları bakımından? Bir kere Vertov için doğanın her yeri ve her anı birbirine bağlanabilir, montaj budur; ayrıcalıklı sıçrayış anları değil, biteviye bir duygulanışlar platformu ve düşünceler platformu. O buna kinoglaz adını veriyor, yani sinegöz diye çevriliyor, sinemagöz diye de çevirenler var. Vertov ise çünkü çok yoğun bir kurgu kullanıyor. Daha çok, kendi teorisini kendisi üstlenmiş birisi ya da kurmuş, hazırlamış olan birisi. Bir kere senaryolu, oyunculu fiksiyon filmleri ta baştan reddediyor oldukça radikal bir tarzda ve gerekçelendirilmiş tarzlarda. Bunu burjuva sinemasının uzantıları, sosyalizmin içerisindeki uzantıları, Truva atları olarak addediyor. Temel ilke hayatı olduğu gibi resmedebilmek ya da hayatı apansız yakalayabilmek, herhangi bir anında apan-

sız olarak yakalamak ve bunları birbirine monte etmek çünkü doğada her şey birbiriyle ilişki içindedir şu ya da bu oranda. Bu biraz da Leibniz'in monad felsefesine benziyor. Zaten monadolojik bir montaj yaptığını hissedersiniz filmlerine bakarsanız. Her şey her şeyle ilgilidir. Elbette yoksulluk ile zenginlik arasında bir bağ vardır. Sosyalizm ile yaşamayı sürdüren Batı'daki kapitalizm arasında bağ vardır, bir değil, sonsuzca bağ vardır, sonsuzca ilişki vardır ve bu ilişkiler her türlü açıdan mümkün olduğu denli çok açıdan seçilmeli, algılanmalıdır ve birbirlerine monte edilmelidirler. Bunu hissedebiliyor musunuz?

O dönemdeki problem, Hollywood kuruluyor yavaş yavaş bir taraftan, Griffith sineması, Vertov'un çok yoğun olarak eleştireceği bir ortam. Genre'lar değişiyor, film türleri; polisiye filmidir, aşk filmi, melodramdır. Mesela Eisenstein melodramı üstlenir, hem de zorunlu olarak melodramatik bir ortam olmalı, bir momentum olmalı. Niçin olmalı, çünkü melodramı çok eski bir anlamıyla kullanıyordu, Hollywood'da, Yeşilçam'da eğildiğimiz anlamıyla değil. Melodram 19. yüzyıl başlarının tiyatrosunda ortaya çıkan bir şey. Basitçe şu demek tiyatroda, bir tür panoramik, herkesi bir araya toplayan sahneler, orijinal anlamı bu. Herkesi bir araya toplayan panoramik sahneler ki buna tekabül ettirilmesi gereken coşkusal bir yükselme anı. Yani o anda coşkusal bir yükselmenin ortaya çıkması gerekiyor. Eisenstein'ın teorisine gayet uygun bir şey dikkat ediyorsak. Şimdi, Hollywood sineması neye dayanır, elbette en başta aksiyon, bir durumdan başka bir duruma geçiş insan faaliyetleri ile gerçekleşir. Bir konumdan başka bir konuma sıçrayış diyelim ya da insan faaliyeti bir konum tarafından ortaya çıkarılmıştır, o insan faaliyeti o konumu değiştirecektir.

Hollywood'da dikkate ederseniz hep bir gerilim kurma vardır. Bu Griffith montajının gerektirdiği şey ya da hızlandırılmış montaj dediğimiz şey. İnsanda bir heyecan durumu yaratmak üzere hareketin ve kesimin montajda giderek hızlandırılması. Kıza ha yetişecek ha yetişemeyecek, ha yetişecek ha yetişemeyecek kurtarmak üzere. Bunun giderek hızlanması hareketin, planın sonuna kadar.

Şimdi biraz Deleuze'ün çizgisinden gidersek şunu görüyoruz. Başlangıçta sinemanın en büyük sorunlarından birisi kamerayı sokağa çıkarmaktı. Vertov'un bile zorlandığını hissedersiniz sokakta çekim yapmakta. Hayatı rahatsız etmek ama aynı zamanda insanların kamera karşısında tutumlarının değişmesi. Belgeselcilik için en zor şey ama Vertov belgeselci değildi, düsturu "olduğu gibi hayat"dı. Kamera da bu hayata, sosyalist hayata dâhil. Kameranın başındaki adam bir işçi ve devrime katılan biri, yani devrim sürecinin içerisindeki işbirliğine katılan birisi. Bu sinemayı bir sanat olarak görmediği anlamına geliyor. Kinopravda zaten, doktrinlerinden birisi, *Pravda* gazetesinin sineması demek. Böyle bir seri filmi, çok sayıda filmi var. Eisenstein'le kavgasının doruğunda şöyle bir şey veriliyor. Eisenstein diyor ki, sinema kafaları yarmalı ve düşündürmelidir, bize sine-göz değil, sine-yumruk lazım. Eisenstein'ın de cevabı bu. Eisenstein'ın sinemaya çok güvendiğini ama Vertov'un da elbette kendi tarzındaki bir sinemaya çok güvendiğini görüyoruz. İkisi de belli bir noktadan sonra Stalin rejiminin, döneminin sosyalist realist resmi kanat anlayışıyla çelişiyorlar. Vertov'a neredeyse iş bıraktırıyorlar, film arşivi müdürü haline geliyor. Çok fazla film yapamaz hale geliyor, grup da dağılıyor. Eisenstein ise ödün veriyor filmsel anlayışında. O devirdeki en büyük saldırı formalizm, formalist oldukları söyleniyor.

Eisenstein film anlayışını değiştiriyor, özellikle sessiz sinema döneminde bir tür romantizme varıyor, İkinci Dünya Savaşı yaklaşırken ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında. Bu özgüven şuna dayanıyor, gerçekten sinemanın insanları düşündürtmeyi başaracak, yani onları bilinçlendirmeyi başaracak bir kapasiteye sahip olduğu. Ama gel zaman git zaman, İkinci Dünya Savaşı patlayıveriyor, her taraf yıkım içinde; bütün Avrupa. Ve sinema sürüyor, zaten Nazilerin büyük bir propaganda aracı, her taraf için bir propaganda aracı. Savaş içindeki ve sonundaki İtalya'da filmciler, yıkım içinde; bir ülke sonuçta, yerle bir, aksiyonların Hollywood sinemasında olduğu tarzda, insan eylemlerini öyle kolay dönüştüremeyeceğini, değiştiremeyeceğini düşünmeye başlıyorlar ya da düşünmüyorlar hissediyorlar ve bu aksiyon-

imaj dediğimiz imaj bir tür krize giriyor. Niye, günün çok hızlı Amerikan sinemasında, çoğu olağan sinemada yüzde doksanı aslında sanatsal açıdan tartışmak için sıfırdır, yüzde biri belki bir sanat eseri olarak kabul edilebilir günümüz sinemasının. Bu güvenlerini kaybediyorlar. İnsanın düzeni değiştirebileceği, dünyayı dönüştürebileceği inançlarını yitirmiş görünüyorlar. Böylece aksiyon-imaj da bir krize giriyor, hâlâ içinden çıkamadığı bir krize giriyor. Ve sinema Godard'm deyişiyle tarihi yazılabilir hale geliyor, yani bitiyor. Aksiyon-imaj içerisinde eriyerek bitiyor ancak bu yüzde birin değeri var, ama endüstri olarak elbette devam edecek televizyonla paralel, elbette kötü sinema devam edecek. Deleuze için de, yine benzeri bir tarzda bunu tarif ediyor, bunu şöyle tarif ediyor İtalya'da doğan akımı ki Neo-realismo diyoruz, yeni realizm, realizmin yenilenmesi değil, sinemada realizm kameranın ve filmcinin arka planda görülmemesi, olmaması, o zaman siz de gözleriniz aracılığıyla ekranla özdeşleşeceksiniz. Bu Hollywood sinemasında zaten var, niye neo-realismo diyorlar akıma? Birtakım estetik kategoriler olmalı, yani sosyal konulardan bahsediyor olması değil neo-realizmin esas sırrı, Deleuze'ün deyişiyle tanıklık değerlerinin ortaya çıkışı sinemanın içerisinde. Bir anlamda şöyle de yorumlayabilirsiniz belki, Deleuze'ün anlatmak istediğini. Sanki sinema daha yeni yeni tanıklıkları keşfediyor; olaylara tanıklık, maruz kalmalar, düşünememe hali, hayal gücünün düşünceyi aşma hali dolayısıyla kavranamazlığı, bunun üzerine kurulu gerilimler yola çıkmaya başlıyor. Bu yüzden mesela hep tanıklık ve maruz kalma halinde olanlar var bu neo-realist kanatta; Rosselini, Visconti, giderek Fellini, Pasolini'yi o kadar saymıyorum, onunki daha çok poetik bir realizm.

Sanki sinema oldukça geç keşfediyor, ekranda görülen kişinin de bir şeyler gördüğünü. O ana kadar normal, realist Hollywood anlayışı içerisindeki filmlerde kahramandan hep bir aksiyon beklenirdi, uyumak bile bir aksiyondu. Yani her üzerinde eylenen varlığın bir de eyleyicisi olmalıydı, ikisinin arasındaki bağ koparılmıyordu, şimdi koparılıyor.

Deleuze buna optik ve sesli imajlar diyor. Salt optik durum-

lar, görüntüsel durumlar ve sesler. İllaki belgesel olması gerekmiyor. Vertov'dan sonra kameranın ikinci kez sokağa çıkışı tam da bu yüzden Neo-realizme kalıyor. İtalyan sinemasının kurulduğu an. Deleuze buna genel olarak zaman-imajın başlangıcı diyor, belki Renoir sinemasında, Vertov'da falan Avrupalı evrende nüve halinde, embriyo halinde bulunan şey açığa çıkmaya başlıyor İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile. Bu hareket-imajdan zaman-imaja geçiş, yani zamanın dolaysız bir veri olarak, hareketlerin, aksiyonların bir fonksiyonu olarak değil de kendi başına orada durabilmesi, kendine yetebilmesi ve zamanın içerisine gerekirse aksiyonun içerisine girip çıkması ama zamanın bizatihi kendisinin ontolojik bir varlık olarak tanınması sinemanın içerisinde.

İkinci bir nokta, bazen bunu Orson Welles'i incelerken ortaya atıyor. Belki teknolojik gelişmeye de dayalı bir şey bu, alan derinliğinin icadı. Eskiden sinema bir yüzey olduğunu kabul ederdi kendisinin, şimdi yüzey olduğunu kabul etmiyor, alan derinliği. Ama bunun sembolik bir değeri de var, alan derinliğinin ortaya çıkışının, montajı tek bir sekansın içine taşıyabilmek demek, montajı kesme olayından çıkarıp bir açı ve bir derinlik haline getirmek. Deleuze buna kristal-imaj adını verdi sonra, montajı tek bir kristal halinde toparlamak.

İmajlarda temel bir özellik var, aslında bu Leibniz'den beri imajlara dair olmasa bile bilinir, algı şeylerin yüzlerine bir ekleme değil bir çıkarmadır, bir seçmedir, azalta azalta, fragmante ede ede seçici olabilirsiniz algı konusunda. Algı bir seçmedir. Bu normal imaj anlayışımıza çok doğrudan uymaz ama bu seçmenin içerisine Orson Welles bu alan derinliği, açı zenginliği, kamera hareketlerinin karmaşıklaşması bir taraftan da, öznel kameranın ortaya çıkışı gibi tekniklerle iki öyküyü sanki aynı anda anlatan perspektif bir işe yaramaz mı Rönesans resminde de? İki öyküyü de aynı anda anlatmaya çalışıyorsunuz, birisi ön planda, birisi arka planda. Birbiriyle kayıtsız iki ortamı sanki üst üste koyuyorsunuz. Kamera hareketleri bir anlamda abesleşiyor, çok uzun çekimler, yaklaşmalar, uzaklaşmalarla işlemeye başlıyor. Bu mesela *Yurttaş Kane* filminde karanlık bir

arka plan bırakma şeklinde cereyan eder. Bir planda aksiyonlar falan vardır ama önemli değil, arka planda Kane'in bütün geçmişinin o karanlığı ve bilinçdışı resmedilir o karanlık içerisinde çekimlere bakarsanız. Orada da arka planı karartma yoluyla derinleştirir. Sürekli bunun arkasında ne var sorusuyla mustarip olursunuz. Orson Welles sertçe kendi bilinçdışımızı sorgulamaya zorlar bu arada, yani bir nevi psikanaliz yaptığını söyleyebiliriz filmleriyle. Bir taraftan Orson Welles, bir taraftan Rosseliniler, Neo-realistler tarafından gerçekleştirildiyse, yani gerçek anlamıyla bir zaman-imaj alanına geçtiysek Deleuze bunu ilginç bir şekilde Artaud'nun, ki bir ara sinemayı denedi Antonin Artaud, ondan sonra hemen nefret etti ve bıraktı, sahnenin gücünü her şeyi kapsayarak düşünebilme değil, düşünememe halinde kalma durumuna da bağladığını görüyoruz. Bu bir eziyet tabii, insanın bu dünyada yaşadığı acı ve bunun resmi. Tiyatro bunu yapabiliyor diyor, sinema, incelemiş tabii, bunu pek yapamıyor diyor. 1940'lı yıllar. Ama bunun yavaş yavaş sinemaya da dahil olmaya başladığını görüyoruz. İnsanın birçok özel gücünü, yani eziyete direnci, direnişi demiyorum, direnci. Böylece bilinçdışının değerlerinin devreye girdiğini görüyoruz. Bilinçdışının doğuşunun sinemayla bir paralelliği olduğunu takdir edersiniz, bilinçdışının Freud tarafından icadıyla çağdaşlar. Aynı dönem yazılıyor, rüyalar. Sinemada illüstrasyonlar çağı demiştim, filmlerin, fotoğrafların egzotizmi, Avrupalı insanın dünyanın her şeyini, her yerini keşfetmiş olduğu bir dönem yaşamaya başladıklarını hissetmiş oldukları bir dönem. O andan itibaren iç dünyaya bir dönüş, araştırılacak olan artık iç dünyamızdır, psikolojiden bahsetmiyorum. Sinemanın doğuşuyla Freud'un bu icadının çağdaşlığından bahsediyorum. Dışarıda keşfedilecek bir şey yoksa, içimizdeki bir şeyleri keşfetmeliyiz. 1948'de eğer gerçek anlamıyla bu büyük Orson Welles filmleri, bir taraftan Orson Welles, bir taraftan neo-realistler zaman-imaj denilen şeyi oluşturdularsa Avrupa'da ikinci devrim on yıl sonra, 1958'de başlıyor sinemanın içerisinde. Bu da Bazin'in çizgisindeki bazı solcu sinema ideolojisi eleştirmenlerinin sinemaya asılmalarıyla gerçekleşiyor.

Genelde bu işler manifestolarla yapılır. Bu olay da Fransa'da gerçekleşiyor tabii, *Cahiers du Cinema* dergisinin elemanları salt teorik çabalarını, eleştiri çabalarını başka türlü film yapmaya aktarıyorlar. Buna Yeni Dalga deniyor. Truffaut, Jean-Luc Godard, Chabrol, hatta Jacques Tati. Bu kameranın ikinci kez sokağa serbestçe çıkabilmesi, sinemanın kendi kendini sorgulamaya başlaması, nasıl üretildiğini, nasıl bir üretim süreci içinde olduğunu belli etmesi şeklinde cereyan eden bir film anlayışı. Bu Yeni Dalga Marksist ya da Marksizan bir eleştiri anlayışını da takip ediyor ya da ona tekabül ediyor.

Cahiers du Cinema dergisinin (Sinema Defterleri) –ki söylediğim gibi dergicilikten bir nevi sinema yapmasıdır– kurucusu olan André Bazin son dönemlerinde ölmeden önce şöyle bir şey yazmıştı, sinema bir örtü gibi işleyen bir şeydir, projektör gibi işleyen bir şey değil. Bir yeri göstermek için işleyen bir şey değil, tam aksine sakladıklarıyla da, gözden sakladıklarıyla da var olan bir şey. Godard bunu daha da öteye götürüyor, sakladıklarıyla yok olan bir şey. Sinemanın yok olduğu fikri, ki Godard'da her zaman vardır. Sinemayı kırıp parçalamak gerektiği, ağırlıkla Amerikan modeli, sinemayı kırıp parçalamak gerektiği anlayışı Godard'ın sanatkar film anlayışına çok hâkim. O sırada da dergide şu tartışmayı yürütüyorlar, alan derinliği gibi bir şeyi incelemeye kalkıyorlar. Sinemanın göstermedikleri nedir? Birincisi kamerayı görmezsiniz, ikincisi yönetmeni görmezsiniz. Üçüncüsü her kadraj dışarıya şu ya da bu biçimde bağlıdır, göstermediklerine şu ya da bu biçimde bağlıdır. Bu bağın koparılmasına ihtiyaç duyuyorlar. Bunun sırrı da Yeni Dalga'ya paralel olarak yazmış bulunan ama onunla alakalı değil, daha çok edebiyatla uğraşan bir düşünür, Fransız Maurice Blanchot, o bize şeyden bahsediyordu, konuşmak görmek demek değildir.

Bundan ne anlamalıyız, konuşmak görmek demek değil? Günlük hayattaki ampirik konuşmamızda, ampirik özneler halindeki konuşmamızda, birbirimizle konuştuğumuzda şöyle bir durum vardır, karşındakinin görebileceği ama görmediğini, yani o anda görmediğimizi, bir tür haber vardır. Yağmur ya-

ğıyor, yağmur yağıyor dememin nedeni, yağmuru elbette görebilir karşımdaki konuştuğum insan ya da insanlar ama o anda görmüyorlar. Buna düşük konuşma yetisi ya da söyleme yetisi adını veriyor Blanchot. Öte taraftan demek ki bunun yüksek yetisinin de olması lazım, yüksek bir konuşma yetisi. O da nedir? Asla görülemez ama sadece söylenebilir olanı konuşmak ve söylemek.

İşte bu Blanchot'ya göre edebiyatın genel tarzı, yüksek söyleme yetisi. Bunlar Blanchot'ya göre yaşantılar ve ölümler gibi şeylerdir. Anlatılamaz olan, görsel yoldan anlatılamaz olan, gösterilemez olan, fark edilemez olan şeyleri söylemeyi başarmak. Blanchot bunu edebiyat kanadından yapıyordu. Margueritte Duras, Alain-Robbes Grillet gibileri tarafında da kullanılan bu tarzın onları da etkilediğini görüyoruz. Yeni Dalga'ya paralel bir şey onların da ortaya çıkışı, hem edebiyatlarıyla hem de filmleriyle.

Deleuze, Foucault üzerine yazılarında Foucault'nun çok görsel ve sinematografik bir filozof olduğunu, neredeyse bir optikçi olduğunu, ünlü panoptikonu, hapishaneyi inceleme, bunları inceleme tarzlarını ve kurumlaşma biçimlerini inceleyişiyle söylüyordu. Blanchot elbette edebiyat etrafında durduğu için "konuşmak görmek değildir", diyordu. Foucault da diyordu ki, "her ikisi de doğru". Bu neye tekabül ediyor? En basitinden Margueritte Duras filmlerinde görürsünüz söylenenle, anlatılanla, metinle görüntü, imaj arasındaki bağlam illa ki koparılmalı. Stratejileri hep bu oldu, bu neyi getirecek? Bu ikisinin birbirlerini tekrarlamasını engelleyecek her şeyden önce. Bu ikisinin birbirlerini tekrarlaması nedir? Görüleni anlatıyorsan sürekli dış sesle, bir şeyle ve görüntüyle söz bitişikse birbirlerine, alternatif değillerse, aralarındaki bağ koparılmamışsa o zaman aslında show business'ın içindesiniz demektir. Televizyon şovları öyle işler, gösterir ve anlatır. Sinema bundan vazgeçmek zorunda. Yeni Dalga'nın anlayışı keskin olarak bu. Ama Yeni Dalga'dan ayrı, tek başına duran büyük bir sinema düşünürü Robert Bresson'un da tarzı bu. Sesle imaj hiçbir zaman birbiriyle temas etmeyecek. Bu ne demek? Biri başka bir şey söyleye-

cek ya da başka bir şeyi gizleyecek, öteki başka bir şeyi gösterecek ya da gizleyecek.

Godard filmlerine bakarsanız orada çok konuşkan olduğunu görürsünüz filmlerin. Hatta kitap okuyan bir kız çok standarttır sahneleme içerisinde. Öyle sayısız filmleri var, *cinéma vérite*, gerçek film, hakikat film. İşte bu yüksek görme yetisi dediğimiz şeyi feshetmeye çalışıyorlar bu çerçevede. Ne yaparak? Tekstle bağlantısını baştan kurarak; koparıp yeniden oluşturarak ve arada fragmantal boşluklar, parçalı boşluklar bırakarak. Sinemada güçlü olan şey, her şeyi anlatmak zorunda olmayışı, her şeyi kapsamak zorunda olmayışı. Bir tür seyreltilebilir şeylerdir, bunun içine sözü, sesi de katıyorum. Bu seyrekliklerin arasında filme bakarsınız, filmden etkilenirsiniz, filmi düşünürsünüz ya da düşünemez hale getirir sizi. İşte Yeni Dalga'nın ilk dönemlerinde söz etmeye çalıştığı alan bu alandı, filmin seyreltilebilmesi, imaj ile ses arasındaki bağın koparılması ki bu özellikle belgeselcilikte önemli bir şeydir. Kötü bir belgeselcilik türü hep şey yapar, gösterdiğini anlatır size. Bir dış ses hâkimdir, gösterdiğini anlatır, anlattığını gösterir. İkinci bir nokta bu yüksek yeti problemi etrafında, bu yüksek yetinin kurumlaşma eğilimi halinde oluşu. Kantçı bir şey demiştim Blanchot'nun konumuna, Foucault'ya göre tam anlamıyla Kantçı olmayan bir şey, modern olmayı başaramayan bir nokta. Modern düşünceye giriyoruz, bundan neyi anlamak lazım, Kant için şöyle bir problem oldu hep. Kendisinden önceki düşünürlerin aksine bir fikir, düşünce, bir imaj, doğal olarak tabii, kendi başına yeterli olamaz. Leibniz'e kadarki klasik felsefede, ki Leibniz eleştirisi ile başlıyor Kant kendi kritik meselesine. Daha önce fikirler hazır sanki bulunan şeylerdi, analitik şeyler, fikirler dünyayı analiz etmeye adanan şeylerdi düşünceler ve kendi başlarına yeterlerdi. Platoncu dünyada gökyüzünde, Aristocu dünyada formlar halinde, ideler halinde. Ama bunlar kendi başlarına yeterlerdi, bizim düşünmemiz ise kendimizde bunun soluk yansılarını hissetmemiz. Düşünmek o demekti.

Klasik çağ felsefelerinde ve fikirler ampiriklerde olduğu gibi, ilişkilerdi. Sadece ilişkilerden ibarettiler. Ontolojik bir realite-

leri olması gerekmiyordu. İşte kuşkuculuk dediğimiz şey ya da kıta felsefesinde olduğu gibi bizzat analitik insan faaliyetleriydiler yani Descartes bize anlatmaya çalışıyordu, doğrusu Descartes'la birlikte fikirler eylemlere dönüşüyor. Düşünmek bir eyleme dönüşüyor, bir insan eylemine, faaliyetine dönüşüyor. Spinoza'da vücudun bir paralelliği olarak düşünülüyor, cisimlerin bir paralelliği olarak düşünülüyor. Leibniz'de de keza bu sistemin bir korunuşu var, fikirler kendi başlarına ayakta durabilen, analitik cihazlardır.

Kant'a göre fikirler kendi başlarına ayakta duramazlar, kendi dışlarına çıkıp mekânsal, zamansal belirlenimler alıp kendi içlerine geri dönmeleri gerekir fikir olmak için. Ne demek mekânsal, zamansal koordinatlar ya da belirlenimler? Kurumlar. Kant için bütün bir Aydınlanma fikriyatı beş para etmezdi Fransız kurumları içinde, ki bunlar ileride Napolyoncu kurumlar haline gelecekler. Yani mekân ve zamana erişmedikçe, kendi başlarına dışarı çıkıp geri dönmedikçe fikir bile değildirler. Bunu hissedebiliyor musunuz? Biz böyle bir dünyada yaşıyoruz Kant'tan beri. Fikirler her zaman kurumlara meylederler, kurumlaşmaya meylederler ya da mekânsal, zamansal belirlenimler oluşturmaya meylederler. Mekânsal, zamansal belirlenimler bize hemen imajlarını, görülebilirlikleri hatırlatmalı, kurumlar da böyle. Kant'ın en sevdiği kurum elbette mahkemelerdi, Hegel'inse devlet. O zaman ancak yüksek bir yeti halinde görebiliyoruz demek ki, bir taraftan konuşmayı, sesi, bir taraftan imajı.

Biraz da Godard'a bakalım, Godard hâlâ kariyerini sürdürüyor çok yaşlı olmasına rağmen. Onun Michael Moore'a yönelik bir eleştirisi vardı, filmi seyretmedim, seyretmeyeceğim de, ne olduğunu biliyorum, bu bir şovdan başka bir şey değil. Amerika'dan nefret ettiği doğru. Sinemanın orada popüler olması gerektiğine inandığı da doğru ama bu Amerikan sineması, televizyonu değil asla. Televizyonun temel stratejisinin bu aradaki bağı sürekli tutma halinde cereyan ettiği de doğru. Aslında televizyon, sinemanın ürünü Godard'a göre, sinema bitti deyişi o.

Şimdi artık video ve belgesel yapıyor. *Histoire du cinéma*, si-

nemanın tarihi diye bir projeyi sürdürüyor yıllardır. Oldukça karmaşık bir şey ama diğer taraftan da poetik, şiirsel bir şey. Televizyon için yapılmış. Çoktandır video ile çalıştığını görüyoruz Godard'ın. Sinemanın bitmiş olması artık onun da video tarafından alıntılanabilir olmasına dayanıyor. Video çünkü her türlü imajı kaydedebilir, tekrarlayabilir, yeniden üretebilir, uzaklaştırabilir, saklayabilir ve gösterdiğini de gösterir. Videoda o hisse kapılırsınız. Sinema göstermedikleriyle stratejisini kuruyordu alan dışında. Yeni Dalga'nın tartıştığı 70'li yıllardan beri, bu alan dışı, yani gösterilmeyen alan, dışarıda kalan alan ideolojik bir problem olarak sunulmaya başlandı Marksizan *Cahiers du Cinema* taifesi tarafından. Niçin ideolojik bir problem? Birincisi gözden, kameranın saklanması, yönetmenin saklanması, işin üretim sürecinin bütününün saklanması filmin bütün nedeninin saklanması. Normal hayatımızda nedenleri sonuç, sonuçları neden zannettiğimiz çoktur, normal hayatı sürdürme tarzımız içinde. Karmaşık bir şey, girmeyeceğim. İşte bir tür nedenlerin sineması gibi kendini ortaya atmaya çalışıyor Godard. Nedenleri göstermek, görülür kılmak, klişelerin arkasındaki imajları tespit etmek, ortaya çıkarmak, yani yüksek bir görme yetisine erişmek. Göstermek ya da göstermemek, önemli olan o değil ama alan dışı fikri çoğunlukla genelde sinemacılıkta "screen" gibi teknik bir terimle karşılanıyor İngilizcede ama Fransızcada daha bir ağır anlamı var alan dışı teriminin. Çünkü iyice tartıştılar onu 70'lerden beri. Sinema aynı zamanda gösterdiği şeyin dışındaki bütün realiteyi gözden saklıyordu. Bunu hissedebiliyor musunuz? Bu şey demek kâinatın düzenini bizden saklayarak işliyor sinema.

İdeolojik eleştiri bu. Sinema peçe gibi bir şeydir, kâinatı örten bir şey, göstermemek üzerine kurulu bir şey. Godard için sinema göstermedikleriyle bitiyor. Video ile bunu aşmaya çalıştığını hissedebiliyoruz tabii biraz da dalga geçerek ve yeni bir imaj tipi ortaya çıkmaya başlıyor. Videonun kendisiyle değil, Godard'ın çalışma tarzıyla. Hâlâ filmler yapıyor, bu öyle bir çalışma tarzı ki imajlar arasındaki bağlantının realizasyonu diyebiliriz, kurumlaştırılması diyebiliriz. Mekânsal, zamansal bo-

yutlar kazanması diyebiliriz. Realite ile yeni bir bağ gibi diyebiliriz. Serge Daney ile bir görüşmelerinde Godard diyordu, sinema tarihi bitti ki yapıyoruz, bir şeyin tarihi bittikten, o tükendikten sonra yapılır. İkinci bir nokta, nasıl 19. yüzyılda sanat tarihi doğdu ve yapılabilir hale geldi, neyin sayesinde, fotoğraf sayesinde. Sinema tarihi ise ancak video ile yapılabilir, video daha düzgün bir alet olduğu için değil, televizyonun uzantısından başka bir şey değil video. Onu nasıl kullanacağız, sinemayı düşünme aygıtı olarak kullanırız, sinema tarihini yazmak istemiyorum diyor, video ile yeniden kurmak istiyorum, diyor. Çünkü video her şeyi alıntılayabilir, sinemadaki ritmleri algılayabilir, karşılaştırabilir, birbirlerine çarpabilir, tokuşturabilir, birbirlerinden sökebilir, ayırabilir, yeni bağıntılar kurabilir ve bunun üzerine bir anlatı da oluşturabilir. Tekst kullanabilir burada ama bu tekst poetik oluyor Godard'da ya da eleştirel oluyor. Godard'ların kuruluşunun adı da Sontre-Image biliyorsunuz, yani Ses-İmaj.

71. Deleuze ve Bergson'da Sinemanın Soykütüğü: 1. Deleuze'ün sinema kitapları, çok iyi tanıdığı Henri Bergson'un *Madde ve Hafıza* (sinemanın doğduğu günlerde yayınlanmıştı –1896) ve *Yaratıcı Evrim* (sinemanın yaygınlaşmaya ve hem bir kitle eğlencesi, hem de yavaş yavaş bir endüstri haline gelmeye yüz tuttuğu bir dönemde yayınlanmıştı –1902) başlıklı eserlerine dayanıyor ve oradan "hareket" mefhumuna Bergson'un getirdiği devrimci değişiklikleri ve maddeye, zamana, mekâna, harekete dair çağdaş bilimlerle olağan bilincimizin paylaştığı bazı yanılsama formlarına getirmiş olduğu eleştirileri dikkate alıyor. Böyle bir girişin hem teknik hem de ağır bir felsefi tartışmaya dayandırıldığı kuşku götürmez.

2. Deleuze, Bergson'un *Madde ve Hafıza* kitabında ortaya attığı "hareket-imaj" ve "zaman-imaj" mefhumlarını ileride yazacağı *Yaratıcı Evrim* kitabında hâlâ ayakta tutuyor olmasına rağmen, orada bunları olağan şuurun (bilincin) kavrayış biçimi altında bir "sinematografik yanılsama"ya kurban gitmiş olarak sunduğunu belirtiyor. Bu yoruma göre, Bergson sinemayı Lu-

mierelerin filmleri düzeyinde kavrıyor henüz – yani ilkel bir sinema... Bu "ilkellik" Lumiere sinemasında herşeyden önce "bakış açısı"nım (*point of view*) sabitliğiyle –ki bu çekimi "mekâna bağlı" ve "hareketsiz" kılıyordu–, kamera ile projeksiyon cihazının aynı kutuya yerleştirilmiş olmalarıyla damgalanmıştı. Böylece ortaya tek-biçimli, soyut bir zaman algısı çıkıyordu. Oysa sinemanın evrimi ancak montajla, hareketli kamerayla ve "bakış açısının", yani çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecekti... Deleuze'e göre bu, sinemanın esası, evriminin takip edeceği ve kullanacağı "yeni" yoldur. Bu sayede sinema, varettiği "yanılsamayı" düzelterek Bergson'un "hareket-imaj" mefhumunu doğrulayacaktır.

3. Oysa kitabın "zaman-imaj"a adanmış ikinci cildinde Deleuze, kitabının neden bir sinema tarihi olmadığını, yani hareket-imajdan zaman-imaja bir evrimin dile getirilişinden ibaret olmadığını sezdiriyor. Zaten önsözde de amacının bir "imajlar ve göstergeler tasnifi" olduğunu söylüyor. Sinema tarihine yansıttığınızda "zaman-imajın" aslında her zaman "hareket-imajların" baskın olduğu klasik sinemayı "ziyaret ettiğini" görebiliyorsunuz...

4. Ancak sinema tarihini yazanların Lumiere'in *cinematographe*'ma ilişkin sunumları genellikle bu icadın teknik karakteriyle, eksiklikleriyle ilgilendiğinden (çünkü gözlerinde sinema yalnızca teknik anlamda değil) yeni bir dil yaratmak, giderek bir imajlar dünyası yaratmak yolunda gelişen bir aygıt olarak görünüyor. Oysa birçok nedenden dolayı sinemanın hem bir tarihöncesi, icadının hikâyesi ve belki de bütün evriminin daha Lumiere filmlerini ziyaret ettiği bir düzlem söz konusu... Dolayısıyla Lumiere kardeşlerin yalnızca birer mucit olarak anılmalarının yetersiz olduğunu düşünüyorum...

5. Önce sinemanın tarihöncesi üzerine bir kaç gözlem:

5.1. Sinemanın öntarihi ya da tarihöncesi kuşkusuz Grekçe adlar verilmiş bir takım görsel yanıltmaca aygıtlarını içeriyor: phenakitoscope, zootrope, praxinoscope... vesaire... Sinemanın tarihini yazarken böyle bir tarih-öncesiyle başlamak zorunluluğunu hissedenler kendilerini eski Mısır fresklerinde, Çin ve

Doğu gölge projeksiyonlarında, Bayeux'nün ortaçağdaki resimli halılarında, hatta Lascaux mağaralarının yirmi bin yıllık duvar resimlerinde bulabilirler... Böylece bu öntarihin sonu gelmez... Hatta bazıları, mesela Jean Mitry, Homeros ve Vergilius edebiyatına bile başvurmaktan çekinmiyorlar... Gilles Deleuze'ün, sinemanın "kökenine" Marey ile Muybridge'in "birbirlerine eşit uzaklıktaki enstantane fotoğraf sekanslarını" yerleştirmesi bu bakımdan anlamlı görünüyor. Bir taraftan hareketin bir analizi, öte taraftan projeksiyon sayesinde elde edilebilecek bir sentezi – ya da bir zamanların deyişiyle "mekanik yeniden üretimi"...

5.2. Oysa düşünülmesi gerekirdi ki insanlar her zaman "hareketi" temsil etmekle uğraşmışlar... Lascaux ve Altamira mağaralarının duvarlarındaki atlar, buffalolar, mandalar asırlardır koşuyorlar... Bu mağara resimleri önceleri "mimesis" kuramı doğrultusunda bir "ilkel ve saf gerçekçilik" diye yorumlanıyor. Lukács bile estetiğinde bu varsayımın etkisi altında. Tasvirlerin mutlak bir "gerçeğe-benzerlik" izi taşıyor olmaları, organizmaların ve uzuvların hareket anında yakalandıkları "fotoğrafik" gerçeklik temsilinin daha o zamandan orada hazır bulunuyor olması, henüz "soyutlama" yeteneğini yeterince işleyememiş bir insanlık halini işaretliyormuş gibi geliyor. Andre Leroi-Gourhan ellili yıllardan itibaren bu paleolitik resimlere bakış açımızı kökünden değiştiren çalışmalar yaptı: bu resimler "ilkel bir gerçekçilik" varsayımını birçok bakımdan safdışı edecek özelliklere sahipler... Öncelikle onları mekânsal bir gerçekliğin içine yerleştirmemize elverecek herhangi bir kadrajları, herhangi bir coğrafyaları yok... Koşmakta olan hayvan gruplarının etrafında herhangi bir ağaç, bir insan, o dönemde insanların yaşadıkları varsayılan orman kulübeleri [yoktu] (tahmin edildiği kadarıyla paleolitik çağda insanlar mağarada yaşamadılar, onları sığınma veya ritüel amaçlı kullandılar, dolayısıyla "mağara adamı" tezi tümüyle yanlıştır). Ve ilk "kadrajlı" tasvirler neolitik çağda, yani "yerleşik", "tarıma" ve "zanaata" dayalı hayatın başlamasına denk düşüyor – Jericho ve Çatal Höyük... Buralardaki duvar resimlerinde binlerce yıl boyu kaybolmuş

"sözde-realist" hayvan resimlerini bir av sahnesinin tezgâhına yatırılmış olarak görüyorsunuz. Başka bir deyişle, Lascaux resimlerinde henüz bir mekânı çevirip tespit etme girişimi yoktu.

5.3. Leroi-Gourhan'a göre paleolitik sanat biricik bir karakter sergiliyor... Milattan önce yirmi bin ile onbeş bin yıl arasına yerleşiyorlar ve Avrupa'nın batısından Urallara kadar uzanan bir coğrafyaya yerleşiyor... Sonra birdenbire ortadan kayboluyor... Beraber bulunan ve asla bir resim kadrajlama motifine hizmet etmeyen bazı göstergeler yardımıyla bu resimlerin bir öykü ya da olay (mesela av sahnesi) temsil etmekten çok ritüel, büyüsel, dahası pedagojik bir değer taşıdıkları fikrine itiliyoruz. Hayvanlar gruplar halinde resmedilmişler, muhtelif yönlerde hareket ediyorlar ve incelendiğinde grupların hem sayılara hem de hayvanların anatomik incelenmesine hasredilmiş oldukları anlaşılabiliyor... Dolayısıyla ritüel "sayma" ve av sırasında gerekli olacak bir takım "anatomik bilgiler" bu resimlerde depolanmış durumda. Bazı renklerin ısrarla hayvanların "can alıcı" vücut bölgelerini işaretlemeleri bu kanıtlamanın bir parçası sayılıyor.

5.4. İlkel gerçekçilik tezini geçersiz kılan bir başka modern gözlem ise hayvan imajlarını bu kadar "gerçeğe-benzer" tarzda resmeden aynı toplumların insanı resmetme konusunda asla bir gerçeğe-benzerlikle motive olmamış olmaları... En karmaşık insan figürü bile belli bir hareket işlevini anımsatan (av, okyay, ritüel jest vesaire) belli belirsiz figürler halinde... Bu soyut jestüel figürler ileride belki yazının, piktogramın ve hiyerogliflerin kaynağı olarak hizmet görecekler... Bu durum bir şeyi daha düşünülebilir kılıyor: insan hareketleri yüz ifadelerine, mimiklere ve önemli bir kısmı ritüeller oluşturan jestlere dayanır. Dolayısıyla soyutlanmaları, karikatürün basit çizgilerle halledebildiği gibi daha kolaydır. Sözgelimi "gülümseme" Rönesansa kadar resmedilemedi... Yunan heykelleri, sanat tarihçilerinin "hellenistic serenity" (helenistik istif-sükûnet) adını verdikleri tuhaf ve oranlı, değişmez ve hafiften alıkça ve bön bir yüz ifadesiyle birbirlerini tekrarlayıp duruyorlardı. Diyelim ki rolleri çoğu zaman insana ait olmayan, Tanrısal bir aymazlığı vermekti ve tam anlamıyla amaçladıkları etki üzerinde hâkimiyet

kurmuşlardı... Mesela yüzüne baktığınızda taşlaşacağınız efsanevi Gorgon Medusa, imajını ancak yılan kümelerinden oluşmuş saçlarla, duvara oyulmuş ve açılmış korkunç bir ağız deliğiyle, heykel değil kabartma formunda sunabiliyordu. Rönesans'ın mesela "gülümseme" üzerine çok ünlü bir temsili, Leonardo Usta'mn "La Jaconde"u bile çok karmaşık "sfumato" tekniğiyle elde edilmişti... İmajı karikatüre daha yakın bir resimlemeyle elde edemezdiniz... Çok daha karmaşık "buharlaştırma", "boya spreyleme ve dağıtma" tekniklerine başvurmak zorundaydınız...

5.5. Kuzeyliler "yüz güzelliği" denen şeyin çok fazla bir gücü olduğunu düşünüyor olmalılar ki bütün sinemalarını, Dreyer'den Bergman'a dek, yüz tasviri üzerine kurmuşlar. Hatta Bergman "sinemanın bir portre sanatı" olduğu konusunda pek ısrarlı. Bu "yüz güzelliği"nin güzel bir yüz gösterme anlamına gelmediğini tabii ki hemen not etmek gerekiyor. Son derecede çirkin ve korkutucu yüzler ta başından beri sinemanın içindeydiler zaten... Carl Dreyer, daha yirmili otuzlu yıllarda "yüzün" tutkuların aynası olabileceğini sezmiş olmalı ki resim sanatında hâkim olan portre tekniklerinin tümünü reddederek yüzleri tuhaf kadrajlarla kesip bölerek çalışıyordu... Bergman ise filmlerinde yüzlerin "hallerinin" birikimi aracılığıyla karakterimajları kuruyordu... Her durumda konturlarıyla ve çizimleriyle betimlenen yüz, Lascaux'dan Daumier'e ve günümüz karikatürüne varıncaya kadar, hatların basitleştirilmesine ve jestlerin abartılmasına bağımlı kalmak zorundaydı. Daha Lascaux resimlerinde jestlerin soyutlanmasının ifade gücünü arttırdığını hissedebiliyoruz: son derecede "gerçekçi" resmedilmiş hayvanlar yalnızca koşuyorlar, oysa insanlar bu soyutlama sayesinde ayinler gerçekleştiriyorlar, sevişiyorlar, ok atıyorlar...

5.6. Son olarak, mağara resimleri, tahmin edilebileceği gibi bize hiçbir mizansen (bir av sahnesi, hayvanların içinde resmedildikleri, parçası oldukları bir manzara) içermiyorlar... Dolayısıyla sinemanın kaynağında gösterilemezler. Andre Bazin'in "gittikçe artan gerçeklik" oranı tezi bile sinemanın şeceresinde onlara somut bir yer verebilmemizi sağlayamıyor.

72. Gilles Deleuze'ün Sinema ve Müzik Felsefisi:[5] Gilles Deleuze'ün sinema ve müzikle felsefi eseri çerçevesinde kurduğu ilişki olağanlığın düzlemini aşıyor. Her filozof, her entellektüel ve sonuçta "herkes" müzik ve sinemayla belli bir ilişki içindedir, hatta sinema ve müzik üstüne yazıp çizmesi de normaldir. Adorno ve Bloch müzisyendiler ve sinema kadar karmaşık bir eğlence endüstrisinin kaprislerine boyun eğebilecek vakitleri olsaydı, sanıyorum pek çok düşünür söyleyeceklerini bu görsel-işitsel dil aracılığıyla iletmek isteyecekti. Deleuze gibi müzikten ve sinemadan üretim açısından çok uzakta seyreden bir filozofun bu alanlarla kurduğu ilişkinin oldukça "özel" olabilmesi bu açıdan manidardır.

Her şeyden önce Deleuze'ün (ama bu konuda özellikle Guattari'yi unutmamak gerekiyor) müzikaliteye dair esaslı bir gözleminden başlamalıyız: Heidegger sanat eserinin kökenini yine sanatı tanımlayacak bir ana mefhumda arıyorken Deleuze bu köken sorunsalını bambaşka bir düzleme, kendi sevdiği deyim yerindeyse bir "içkinlik düzlemine" taşıyarak "köken" problemini zamandaş bir öncelik olarak belirlemeye çalışır. Sorun eğer müziğin kökeninin saptanmasıysa bu köken müzikalite öncesinde olmalıdır. Eğer sinemanın "kökenlerini" araştırıyorsanız bunu geniş bir kültür alanında, "hareket-imaj"ın öncesi olarak tespit etmek zorundasınız. Kısacası bir "akış" tasarlayabilmelisiniz. Ve bu akış her anında "yeni nedir?" gibisinden Bergsoncu bir soruyu sordurmalı size. Her durumda Deleuze öncesi filozofların, özellikle de Heidegger'in soruş tarzıyla "köken" sorusu müziği ve sinemayı yine kendi en "gelişmiş" dillerinde, hatta en ileri tarzlarında hazır nazır –ve belki unutuluşa bile itilmiş– bir konumda yakalamaya çabalamaktadır. Sinema imajlardır, müzik ise seslerle terennüm... Ama hayır, Deleuze için sinema bir "göstergebilim-öncesi", bir "imajlar-öncesidir": duygu-imajları, tutkular, dürtüler alanında cereyan etmeye başlayan, tutkuları konuşan bir dil. Müzik ise bu "önce"lerin en ilkellerinden biri olmalıdır – en etkili, en ilkel, en tutkusal...

---

5 Gilles Deleuze, *İki Konferans*, çev. Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, kitabının önsözü.

Böylece, öncelikle bir "müziköncesi" alanı düşünülür kılma çabası gösterebiliriz, ki Deleuze'ün müzik konusundaki çabası tam da buna yönelikti: müziğin gücü son derecede "ilkel" oluşundan gelir. Neredeyse bir nakarattan ibarettir bu "önce": bir "ritornello" (ritournelle) ki aslında hiçbir anlamı dile getirmek, hiçbir anlatıyı içermek zorunda değil. Nakarat müziğin "öncesi", "kaynağı", "esasıdır"... Mezarlıktan geçen bir çocuğun korkulu ıslığı, köşedeki sokak kavalcısının kendi etrafında kurduğu sesli alan, bölge... Diyelim ki kuşlar da böyle öterler, dolayısıyla buna müziğin esası, özü diyemeyiz. Bu tümüyle yanlış olurdu. Müzik ses blokları olarak ne ise odur ve ona kendi dışından kipler, tarzlar dayatmak müzik içindeki belli bir tarihsel-toplumsal bölgenin, Batı müziğinin işi olmuştur. Müzik her zaman bir "bir şey var" hikâyesidir: oğlunu gömen annenin çığlığı, orada bir kuş, dalda ötüyor, kapı gıcırdıyor, baba öfkeden kuduruyor... Ya da giderek doğanın kendisi – güneşli bir gün var, kudurgan bir deniz var...

Müzik her durumda bu "önce" ile ilişkisini korumuş ve özellikle Batı müziğinde bir tür evrim sürecine girdiğinde neredeyse her an geri yönelerek bu "kökenle" yeniden ve yeniden hesaplaşmayı bir an olsun dışlamamıştır. Geleneklerden bahsetmek bir müzikolog için şu anda en kolay çalışma tarzıdır. Ama onlara en iyi cevabı mesela Avrupalı Romani müzik grubu Bratsch veriyor: biz "geleneksel" müzik yapmıyoruz, ama bizim şu an dinlediğiniz müziğimiz bir gün zaten "gelenek" olacak... Bunu bir sanatçı küstahlığı olarak algılamamak, tam aksine Romani müziğin bu "modal karakterli" kökensellikte ne kadar direttiğini hatırlamak gerekir. "Bu var..." tam anlamıyla müziğin "modaliter" unsurudur: Schopenhauer bir zamanlar müziğin mimetik özelliğini yadsırken, bir kadının ağlamasının taklidinin söz konusu olmadığını, aksine kemanla kadının ağladığını (Deleuze için ise "birlikte ağladığını") söylemişti.

Ses en net sınırdır. Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok. Oysa evlerimizde yalnızca duvar inşa etmeyiz, bitişikteki komşumuzun evdeki konuşmaları duymaması da gere-

kir. Müzikteki izolasyon en az sinemadaki kadraj kadar önemli bir sorundur. Ses her haliyle en az görüntü kadar mekânsaldır ve bir araziyi işgal eder. Müzik insandan önce de mümkündü çünkü Deleuze ile Guattari'nin aktardıkları bir zoolojik anekdot, bazı ötücü kuşların arazilerine giren bir saldırgan ile birlikte karşılıklı ötmeye başladıklarını, hangisi "iyi öterse" diğerinin bölgeyi terk etmek zorunda olduğunu gösteriyor: o halde kuş ötüşünde indirgenemez bir "estetik değer" bulmak bir insanbiçimcilik yanılgısı değildir. "İyi ötmek" diye bir şey vardır ve bu kuşlar arasında "karşılaştırmalıdır". "Bu var..." dolayısıyla bizi öncelikle doğaya göndermektedir ve belki de sanatımızın doğaya göre gecikmişliğimize denk olduğunu da gösterir.

Sinemaya gelince, Deleuze'ün bu konuda çok daha yoğun ve gerçekten bir "sevgi eseri" olan bir kitabı var: *Sinema 1-2: Hareket-İmaj, Zaman-İmaj*... Buna göre başlangıçta "yeni doğmuş" sinema, yakalayıp yeniden üretebildiği hareketin büyüsüne kapılmış halde: Şarlo'nun mimi, Griffith ve Eisenstein'ın kurguları, ve sinema gerçekten kendine çok güvenen bir "ruhsal otomat" gibi işliyor. Daha ilk anlarından itibaren kurgusal dilini ve geleneklerini, ekollerini oluşturuyor... Film ilk kuruluşunda insanların eylem, faaliyet, mağduriyet ve mücadelelerinin filmidir. Ya da Eisenstein'ın istediği gibi "kitlelerin"... Bu hareket-imajdır – sinemanın saf özgüvenini dışavurur.

Derken büyük savaş gelir, aksiyona dayalı savaş filmleri bu sinema dilini çok geçmeden tüketmiştir bile. Yıkım altındaki Avrupa'da, özellikle İtalya'da insanların, solcu filan bile olsalar, insanın kendi eylemiyle dünyayı değiştirebileceğine güveni pek kalmamıştır. İnsani alan artık günlük hayatın laçka, tesadüfi, zaman içinde beliren anlarındadır: bir gezinti, bir tanıklıklar silsilesi, doğayla ya da sokaklarla bir başbaşalık... Sinema böylece aktüaliteden ya da hafızadan yola çıkarak yepyeni bir tarz oluşturmaktadır: zaman-imaj... Yeni-Gerçekçilikten itibaren imaj artık saf optik-sesli terkiplerden oluşacaktır – oradan da Fransız Yeni-Dalgasına, giderek Amerikan Bağımsız Sinemasına kadar. Deleuze her iki imaj tipinin dağılımlarını, or-

taklıklarını ve birbirlerini dışlama tarzlarını inceler. Sonuçta görebildiğimiz şey, imajların ve seslerin (görsel-işitsel ortamın) "kendiliklerden" çok "yeğinliklerden" kurulmuş olduklarıdır. İmajların bir şiddeti, seyrelme ve yoğunlaşmaları vardır, ama "kendileri var" diyemeyiz. İmaj da tıpkı müzikteki ses gibi kendi başına durmak için özel bir bestelemeye tabi tutulmalıdır. Godard'ın söylediği gibi "doğru imajlar" yoktur, "yalnızca" imajlar vardır ve onların ayakta tutulmaları gerekir.

Gilles Deleuze'ün "ilgi alanları" arasında sinema ile müziğin özel bir yer tutmasının bir tesadüften, kendi deyişiyle salt bir rastlaşmadan ibaret olmadığını düşünüyoruz. Müzik de sinema da kendi alanlarında düşünen-imalatlardır.

73. Müzik Üstüne: 1. Müzik öyle herhangi bir yazı çerçevesinde kuşatabileceğimiz bir alan değil. Neredeyse insanların (ve belki de başka hayvanların) yaşamlarıyla en az dil kadar, hatta daha fazla bir ölçüde "koşut" olan bir yaşantı. Biz burada naçizane müziği nasıl elde edilebilir kılacağımızı düşüneceğiz. Başka bir deyişle minibüse bindiğimizde radyo ya da kasetçalar açıkken, bir bara gittiğimizde tepinirken orada varolan müziği öyle kolay kolay elde edemeyeceğimize inanıyoruz. Çünkü müziğin çok geniş bir altyapısı, derinliği, tarihi ve coğrafyası, giderek fiziği, özellikle de biyolojisi vardır. Kimyayı saymadıysam kusuruma bakmayın ancak Mendeleyev'in ünlü elementler tablosu tam anlamıyla "müzikal" uyum varsayımları üzerine inşa edilmişti. Yani kimyevi unsurlar bile tıpkı müzikte olduğu gibi birtakım uyumlar ve oranlar üzerinden birbirleriyle ilişkiye geçiyorlar...

2. Müzik ya da genel olarak ses yalnızca gözümüze hitap ettiğini sandığımız "görsellikten" farklı olarak tek bir göze ve onun algısal koordinatlarına indirgenemez. Bir radyo vericisinin yanına gidip göbeğinizi dayarsanız –ve göbeğiniz yeterince duyarlıysa– müziği vücudunuzun içinden dinlersiniz... Görmeye hitap eden fizik ile kulağa hitap eden fizik farklıdır. Ancak insan için sesin belirgin bir üstünlük taşıdığını da söylemek gerekir: dil ve konuşma... Bunlar ağırlıkla "ses" olarak karşımıza

çıkmalarına rağmen, belli bir noktadan, yazının icadından itibaren mekânsal-görülebilir formlar da kazanmış olan aktiviteler. Ve bunlarsız bizim insan denen varlık olamayacağımız herkes tarafından söylenir durur. Sonuçta biz dil yüzünden ağırlıkla görsel-işitsel varlıklarız; iletişimimizin büyük bir kısmı ve neredeyse sanatlarımızın tümü görme ve işitmeye gönderirler. Başka hayvanlar eğer sanatları olsaydı belki bunu dokunmaya (ısı farklılıklarıyla işleyen balıklar) ya da belki kokuya, tada (yine balıklar, giderek köpekler) dayandırırlardı. Biz bunu mutfakta bile başarabilmiş değiliz ve bugün aşçılık ya da parfümeri doğrudan "güzel sanatlar" arasında sayılmıyorlar. Burada hatırlanması gereken bir nokta, fizyolojik verilerin şunu söylediği: eğer köpekler en duyarlı oldukları koku duyuları etrafında bir kodlama sistemi ve bir uygarlık, giderek bir "sanat" dalı geliştirmiş olsalardı, nöro-fizyolojik verilere göre beyinlerinin büyüklüğünün dünyanın yarısı kadar olması gerekirdi... Dil ve el insan türünün muhteşem bir ekonomisidir...

3. Peki ama müzikal davranış başka hayvanlarda yok mudur? Her şey bunun esas olarak kuşlarda olduğunu belirliyor. Hatta eğer doğa "düzenli" ve "armonik" sesler çıkarabiliyorsa doğanın insanlardan çok önce müzik yapmaya başladığını da söylemek gerekir. Sonuçta şunu bile varsayabiliriz: insanoğlu doğaya göre gecikmiş bir varlıktır ve bu yüzden işte bir "tarihi" vardır... Müziğinin, dilinin, hukukunun, hatta en biyolojik gereksinmeler arasında bulunan cinselliğinin, diyetinin vesaire... Bir tarihi vardır. Yani tarih bir gecikme halinden ibarettir.

4. Kuşlarda neden müzik vardır? Şöyle düşünelim: eğer bir gecikme, bir geciktirme söz konusuysa aralığa yerleşecek bir müzik mümkündür. Eğer bir kuş sadece çok güzel seslerle şakıyorsa müzik terimini bunun için yalnızca bir metafor olarak kullanabiliriz. Ancak eğer bir kuş, kendi bölgesini savunduğu şakımasını saldırgan başka bir kuşa karşı yapabiliyorsa ve bu şakıma bir "yarışma" ya da "rekabet" biçiminde icra ediliyorsa o halde buna Olivier Messiaen'in dediği gibi, müzik dememiz gerekir. Saldırgan kuşu kovacak olan şey ya da bizim kuşumuzun yerini saldırgan kuşa devretmesine yol açan şey herhan-

gi bir şakımanın, sesin dolaysızca yol açtığı türsel bir içgüdüye göndermiyor. "Daha iyi şakımak" diye bir mefhumun kuşlar arasında olduğunu gösteriyor. Bu durumun diğer hayvan türleri arasında bulunup bulunmadığını araştırmak zoologlara düşer. Ama her şey en muhteşem ses cihazına biyolojik olarak sahip olan kuşların bir müziğe sahip olduklarını gösteriyor...

5. Peki kuşlarda olan bu müzik insanda, bambaşka bir türde nasıl peydah oldu? Bu konuda çeşitli rivayetler var ve bunu araştırmak günümüzde artık ancak varsayımsal "ilkel" toplumlar bulabilecek olan etnomüzikologlara düşüyor. Gırtlak ve ses telleri, beyinle bağlantıları içinde inanılmaz ölçüde karmaşık yapılar. Yalnızca ses çıkarmakla kalmıyorlar, aynı zamanda iki sesi birbirine bağlayarak morfolojik birimler, ses dizgeleri, heceler vesaire oluşturabiliyorlar. Beyinde ancak elin yönetimi ses tellerinin yönetimi kadar alan kaplıyor.

6. İnsan müziğinin kökeni diye bir soru, cevabı imkânsız olsa bile gayet meşrudur, çünkü hiç değilse müzik denen bu davranışımızı nasıl anlamalı ve kullanmalıyız türünden sorulara da cevap verebilir. Unutulmaması gereken bir nokta, sadece kuşların değil ama neredeyse bütün hayvanların birtakım içgüdüsel ritüeller, danslar yaptıklarıdır. Saldırı bir dansla başlar – eşleşme ve kur da öyle... Diyebiliriz ki ritüelsiz hayvan yoktur ve her şey belli kurallara göre icra edilecektir. Bu duruma halen (ve yalnızca hayvanlara bir "bilinç" yüklemediğimiz, yani bilinci salt insanın bir ayrıcalığı olarak görmeyi sürdürdüğümüz için) "içgüdü" deyip geçiyoruz. Bizim için hayvanlardan bir şey öğrenmek ile bir fırtınadan, gökyüzünden, yerin derinliklerinden öğrenmek arasında pek bir fark yok. Eğer nasıl yaşadığını biliyorsanız bir hayvanın her türlü davranışının bir insanınkine oranla çok daha "öngörülebilir" olduğu doğrudur. Ama belki de arada yalnızca bir "derece farkı" bulunuyor. İşte dans davranışını bir hipotez olarak müziğin kaynağına yerleştirebilmemiz için bir neden var...

7. Bazı müzik tarihçileri ve estetikçiler müziğin esasen bir "mimesis", yani doğadaki seslerin anlamlı taklidi olduğunu düşündüler. Lukács'ın *Estetik*'inin müzik hakkındaki bölümleri-

ni okursanız böyle bir kuramın en ileri seviyesiyle tanışırsınız. Dolayısıyla insan gerekirse kuş şakımasını, gerekirse dalgaların gürültüsünü, gerekirse, bir arslan tarafından avlanan bir hayvanın yaygarasını taklit eder. Bu "taklit" hali bazı kuşlarda, papağanlarda ve kargalarda bulunuyor ve insanların tuhaf bir hayranlığını uyandırmaktan geri kalmıyor. Oysa insanın bir "taklit hayvanı" olduğunu söylemekte bu açıdan pek gitmeyen bir şey vardır: Bir insanın, mesela ilkel denen toplumlarda tedavi işlerini üstlenen bir şamanın bir kuşu, bir ceylanı ya da gökgürültüsünü "taklit ettiğini" hangi anlamda söyleyebiliriz? Taklit ya da mimesis öyle gelişigüzel gerçekleşmez: taklit edilen şeyin de, taklidi gerçekleştiren ortamın da, birbirlerine asla indirgenemeyecek iki biçimi, iki formu vardır. İstediğim kadar öteyim asla bir kuş sesi çıkaramam. Bir papağanın bed sesi bazı sözcükleri ayırdedilebilir kılsa da asla bir insan konuşması gibi değildir ve bunu ayırdedebilmek için insanın bilince sahip olduğu, oysa papağanın bilinçsizce ses çıkardığı gibisinden temalara ihtiyaç bile duymam. Taklit zor bir mefhumdur ve Gabriel Tarde'ın gösterdiği gibi insan uygarlığının temelinde yatan güçlerden birisidir.

8. Bir şamanın bir tedavi ayini sırasında çıkardığı seslerin belli bir biyolojik-psikolojik karakteri vardır. Bu "taklit ettiğini" sandığımız hayvanlarda da bulunur. Ama bu "karakter" mesela bir yakarış, öfke ifadesi, bir reddediş ya da sevinç duygusuna tekabül ediyordur. Ama sorun bu karaktere mutlaka salt insana özgü olan bir form kazandırma zorunluluğudur. Bir kuşun ötüşü tarih boyunca pekçok müziği ziyaret etmiştir – Şamanın şarkısı, Çingene kemanı, Olivier Messiaen'in orman kuşları üstüne müzikal denemesi... Ama insanların müziğinin yine insanlara ait olan bir ön-müziği taklit ediyor olduğunu söylemek için elimizde epeyce neden var. Öncelikle kendisine müzik demediğimiz bir faaliyetin, yani konuşmanın, dilin taklidi... Diyebiliriz ki insan müzikle doğadan, yani "dışarısından" çok kendi kendini taklit etmektedir. Yaşamının, çalışmasının, emeğinin, küfredişinin, öfkesinin, cinsel hayatının taklidini yapmaktadır... Doğanın müzikal davranış çerçevesin-

de taklit edilmesi hem çok zor hem de çok geç olmuştur – ve bunu başarabilmek için belki en modern müzik anlayışlarını, Boulez'i, Messiaen'i beklemek gerekmiştir.

9. Ama bir şaman bir tedavi ayini sırasında o sesleri nasıl çıkarıyor? Genellikle müzik bir dansın parçası, belki de bir uzantısıdır. Şamanın giysilerine, vücuduna taktığı incik boncuğun gürültüleri en az hançeresinden çıkan yarı anlamlı sesler kadar önemlidir. Hatta dosdoğru müziğin aslında dans sırasında çıkan sesler olduğunu, müziğin esas kaynağının vücudun hareketleri olduğunu bile belki de söyleyebiliriz. Dans açısından müzik pekâlâ bir giysi hışırtısından ibaret olabilir ve bugün dansa eşlik etmesini beklediğimiz bir müzik varsa bu pekâlâ kökensel olarak "sonradan gelen" bir şey olabilir. Müziksiz dansın mümkün olmadığını sananlar hayvanlar dünyasına bakarak bunun doğru olmadığını rahatlıkla öğrenebilirler. Ve diyelim ki insanda da durum böyleydi: bir emek süreci belli ritmlerle gerçekleştirilebilir. Ancak bu ritmler pekâlâ formalize edilip ayinselleştirilebilir. Malinowski'nin ilkel Trobriand topluluklarında ilk gözüne çarpan şey hiçbir "ciddi" icraatı şu ya da bu ritüeli de gerçekleştirmeden yerine getirmeye asla kalkışmamalarıydı. Kayığı denize indirmenin, günah işlemiş genç bir oğlanı kovmanın ya da sonra geri almanın, patates toplamanın o toplumlarda pek o kadar kolay, yani birisine, birilerine devredebileceğiniz işler olduğunu asla düşünmeyin. Bütün bu olayları toplumun ve dolayısıyla toplumu oluşturan bireylerin hepsi iliklerinde, kemiklerinde hissetmek durumundadırlar. Bizim "modern" toplumlarımızda bu mesafeler oldukça açılmış olabilir, ama bu "aşılmış" oldukları anlamına gelmez. Böylece bir şaman pekâlâ jestlerinin uzantısı olan bir müziği oluşturabilir, sonra da buna bir biçim kazandırabilir. Belki de yavaş yavaş üzerindeki takılar belli sesleri çıkarmaya adanabilirler. Böyle bir teze göre müzik dansın bir uzantısı, bir ürünüdür.

10. Batı müziği belli bir "bilinçaltı" düzleminde müziğin bu jestüel kökenini kabullenmiş görünüyor: klasik müzikte, Mozart ve Haydn'ın biçimselleştirdikleri müzik yapma biçiminde bir eserin parçalarına "hareket" (*movemento*) deniyordu. Müzi-

ğin bir ölçümü vardı ve o da hareketin hızı, yavaşlığı ve buna getirilen ölçüler çerçevesinde saptanıyordu. Ama müzikte jestin esas önemi icrasındadır: bir orkestrada kemanlar ve kemancılar belli jestlerle hareket ederler; flütler de öyledir ve davullar da... Müziğin insan vücudunun bir ses çıkarma faaliyeti olduğu ve uzantılarım enstrümanlarda bulduğu anlaşılıyor...

11. Her durumda, bugün dansetmeye başlamak için bir müziğin çalınmasını beklememiz bir önyargıdır ve yalnızca günümüze kadarki müzik dinleme pratiğimizin bir ürünüdür, sonucudur. Ama belli bir durumda bu belki de müzik üstüne söylenmiş en derin sözlere de gönderebilir bizi: Schopenhauer'ın ve Nietzsche'nin sözleri bunlar. Schopenhauer düşmanı Hegel'in aksine en yüksek sanatın söz değil ses, şiir değil müzik olduğuna yürekten inanmıştı. Ona göre keman ağlayan bir çocuğu taklit etmezdi, bizzat ve doğrudan ağlardı... Tabii ki burada açıkta kalan bir mesele var: keman ağlıyor, bu tamam ama peki "ağlayan çocuk" nerede? Müzik ağlayan çocuğu veremeyecek mi? Schopenhauer'ın cevabı dâhicedir: müzik yalnızca ağlamayı verir. Yani "ağlayan çocuğu" veremez. Ağlayan bir çocuğu anlatabilir, resmini, heykelini yapabilirsiniz. Ama müzik size hiçbir zaman "ağlayan çocuk" vermeyecektir. Ama diğer sanat dallarının asla veremeyeceği bir şeyi de verebilir müzik: çocuk ağlamasını... Gerçekten de müzik ağladığında olup biten her şey son derecede somuttur: bir çocuk... Ağlıyor... Bir anne... Doğuruyor... Müzik bunları bir form olarak vermeyecektir size: Schopenhauer diyor ki, doğurmanın sesidir, ağlayışın sesidir, sevincin sesidir müzik... Başka bir deyişle müzik ağlar – bir çocuk ya da erişkin biri olarak, bir anne bir sevgili olarak vesaire... Ya da güler – yine bir çocuğun, annenin, celladın ya da herhangi bir başka kişiliğin gülüşü olarak... Yani müzik kişileştirmez, başından sonuna dek somuttur, herhangi bir şekilde gülüp ağlamaz, öfkelenmez: illa ki şu ya da bu gülüştür, ağlayıştır...

12. Demek ki her müzik bir tekilliktir. Duygulara öykünmez, onları dosdoğru yaşar, hissettirir, yaşatır... Zaten müzik yaşamıyor ise hiçbir yerde değildir: çalınmayan müzik nereye gidi-

yor? Havada mı kayboluyor yoksa içimizde mi "kalıyor"? Eğer müzik gerçekten de Schopenhauer'ın istediği gibi "ağlayan çocuk" değil "çocuk ağlaması" ise, "öfkeli bir katil" değil "katil öfkesi" ise o halde müziğin içinde bildiklerimizden çok farklı bir tekillik kipini keşfetmemiz gerekir. Ortaçağlarda Duns Scotus diye bir filozof, galiba Doğu'nun Arabî, dervişan metinlerini tercüme etmekle uğraştığı sıralarda bu durumun ayırdına varmış ve bu tür tekilliklerin, bireyliklerin tanımını (ne kadar mümkünse) yapmaya çalışmıştı. Ona göre bu tür bireylikler ya da somutluklar, belki Türkçeye "iştelik"... "işte bu'luk" diye tercüme edebileceğimiz olağanüstü hallerdi; buna *Haecceitas* demişti Duns Scotus...

13. Gerçekten de müzikte hem çok ilkel hem de tüketilemeyecek kadar gelişkin iki tarz aynı anda yürüyor gibidir. Bir taraftan müzik bizi şöyle bir soru karşısında bırakıverir: "bir çocuk ağlıyor"... Başka türlü "çocuk ağlayışını" veremezdi. Gerçekten de bir çocuğun ağlaması müzik için temel bir önvarsayımdır. Bir çocuk ağlıyor... Ya da gülüyor... Veya yine... Çok öfkeli... Müzik bütün sanatların en yalını olduğunu işte burada gösterir: bir çocuk ağlıyor, kızıyor... Susuyor... Resim açısından pek bir problem yok gibidir ve "ağlayan çocuk" portreleri sayısızdır – ki aralarında epeyce ünlü olanları meyhanelerimize bile asarız... Ancak bu astığımız resimde eksik olan bir "haecceitas" vardır ki onu belki müzik bize yeniden kazandırabilir. Felsefi olarak da "çocuk ağlayışı" diye bir şey olmadan hiçbir çocuğun ağlamayı başaramayacağını söyleme hakkına sahibim. Çünkü felsefe tuhaf bir insan faaliyeti türüdür ve pekâlâ bizi bu kadar zıvanadan çıkarabilecek önermeler yapar durur. Evet, "çocuk ağlayışı" diye herhangi bir ağlamadan, genel olarak ağlayıştan farklı bir mefhuma sahip olmaksızın asla bahsedemeyeceğim. Bu "çocuklar ağlar" diye geniş zamanda ifade edilen bir şey değildir. Çocuk ağlayışının tekilleşmesi gerekir. Çocuğun bir yetişkinden farklı bir biçimde "ağladığı" anlamına da gelmez, çünkü bir sürü yazar "çocuk gibi ağlıyor" tipinden bir klişe ile bir şeyleri anlatabilmiştir. Hayır, müzikalite konusunda bizi esas olarak ilgilendiren tek şey "çocuk ağlamasıdır"

– elbette bir çocuk ağlar, yoksa çocuk ağlayışı yoktur; ama çocuk ağlayışı yoksa hiçbir çocuk da ağlayamaz... Olgulardan değil duygulardan bahsediyoruz demek ki...

14. Burada artık müzikte "mood"lar ya da diyelim ki –daha formel düşünürsek– "mode"lar karşısındayız. Eskiden –mesela Bach ya da Mozart– çok bestelerlerdi... Neredeyse her gün ve zorunlu olarak; ama illa ki bestelemeleri ve bestelerini bitirmeleri gerekirdi. Bugün artık böyle değil ve bunun nedenlerine ileride ciddiyetle ve ayrıntılarıyla değineceğiz. Bu rahat müzikal yaratım ortamı bazı sürekliliklerin varlığını varsayıyor olmalı. Schopenhauer'ın büyük keşfi müzikteki "haecceitas" olmuştu. Bir çocuğun ağlamasını değil çocuk ağlamasını vermek... Müzik en saf sanattı çünkü bu en basit şeyi alabildiğine rahatlıkla yapıyordu. Keman ağlıyordu bir ağlamayı temsil etmiyor, göstermiyor, taklit etmiyordu... Şiir bile bunu belli üslup manevralarıyla taklit etmeye çalışabilirdi belki. Ama haecceitas Schopenhauer'a göre nihai olarak müziğin elindeydi. Ama bu noktadan itibaren önümüze bir sürü sorular alanı açılıyor...

15. Peki ilk soru: müzik –tamamdır– "çocuk ağlayışını", "general öfkesini", "genç aşkını", "karasevdayı" topyekün veriyor, hissettiriyor... Ama aynı müzik teorisini yapamayacak mı? Mesela "ağlayan bir çocuk" müzikte olmayacak mı? Her şey bu noktada Schopenhauer'ın aleyhine dönmektedir ve sanki bütün besteciler, ister okusunlar ister okumasınlar (çoğunluğu da büyük ihtimalle okumadılar) bu filozofun aleyhine çalışmaya başladılar: hayır, çocuk ağlar, dediler, bunu biliriz, ama "şurada, biraz ötede, işte bir çocuk var, ağlıyor..." işte müziğimiz onu alacak içine... Resim için bunu diyebilmek tahmin edilebileceği gibi daha rahattı. Çünkü en ilkel biçiminde bile resim ya da heykel ağlayan herhangi bir çocuğu resmederdi ya da yontardı... Resimde "çocuk ağlayışı" gördüğünüzü söylemek neredeyse çok derin bir filozof olmanızı gerektirirdi. Ama hiçbir şekilde Schopenhauer'ın müzik dolayımıyla söylediği şey yeterli değildi: "ağlayan bir çocuk" değil, tamam, "çocuk ağlayışı"... Ama arada bir bağlama çizgisi daha yok mu? "Çocuğun ağlayışı"... Bunları saf dil oyunları diye görmek hataların en büyü-

ğü olur çünkü dilimizin bize hazırlamış olduğu ve çoğu zaman hiç farkında olmadığımız sayısız sürpriz vardır. Burada "çocuk" genel, ama "ağlayışı" özeldir. Bu ne anlama gelebilir? Bir çocuk var ve varoluşun genel ağlayışının içinde, ona katılıyor ve yalnızca bir örnek oluşturuyor... Başka bir deyişle – bütün ağlamalar tek bir ağlamanın parçasıdırlar, kâh orada bir çocuk, kâh burada bir kadın, kâh burada ben ağlıyorum gibisinden...

16. Burada içine düştüğümüz sorun Nietzsche-Schopenhauer-Wagner üçgeninin sorunudur. Müzik hususunda kopartılmış en büyük ve ilk kavga buydu. Neydi peki tartıştıkları? Her şeyden önce bu tartışmalar bütünün haecceitas etrafında döndüğünü düşünmek için epeyce nedenimiz var. Mesela Wagner "Tanrıların Valhalla'ya Girişi"ni besteledi. Her tanrının bir kişiliği, ayırdedici özellikleri ve birer "motifi" var... Ama başka birisi, mesela Nietzsche pekâlâ şu ya da bu tanrının cehenneme inişini değil, Tanrısallığın Cehenneme İnişini istiyordu... Bu ikisinin farklı şeyler olduğunu hemen anladığınızı umuyorum. Tanrılar pekâlâ cehenneme inerler, ama bu "Tanrısalın" cehennemlik olduğu anlamına gelmez. Öyleyse müzik bir şeyleri daha ayırdetmek zorundadır. Nietzsche'ye göre müzik tanrıları cehenneme indiren ile "tanrısalı" terennüm eden iki tavır arasında oynayıp duran bir varsayımdır. Varsaydığı müzikaliteye kazandırdığı bu olgular, duygular, tanrılar serisidir. Ama tragedya, yani Antik Yunan'm çok çok yüzelli yılını kapsayan bir felsefesi sayesinde esas anlamını bulur: iki varoluş tarzı arasında asli bir gerilim. Birincisi ölçülerle, düzenlenmiş ritmlerle (düzenlenmemiş riimler de mümkündür), hesap kitapla işleyen sanat – Apolloncu sanat diyor buna... İkincisi esrimenin, kendinden geçmenin, ölçüsüzlüğün sanatı – buna da Dionisiyak sanat diyor. Bunları gerilim halinde tek bir sanatsal hal olarak almak gerekir.

74. Sesimaj: "Görsel-işitsel" kayıt adını verebileceğimiz bir süreçte ses ve imaj nasıl konumlanır. Angela Melitopoulos gibi video sanatçılarının ya da Jean-Luc Godard'ın "sonimage" (sesimaj) projesinin oluşturdukları çerçevede meselenin basitçe ses

ile imajın içiçe eritilmesi ya da basit bir tekabül ilişkisi içine sokulması olmadığını hemen söylemek gerekiyor. Mesele artık Eisenstein ile Prokofiev'in özellikle *Korkunç İvan* ve *Aleksandr Nevski* filmlerinde giriştikleri o çok verimli görüntü-müzik işbirliğinin ortaya çıkardığı görsel-işitsel karşısürüm (kontrpuan) ile de sınırlı değil. Melitopoulos'un çalışmaları ile "sonimage" projesi sanıyorum video cihazını yalnızca görsellik bakımından değil, çoğu zaman salt "sesle" ve "işitmeyle" işleyen bir sürece dönüştürme kaygısını taşıyorlar. Elbette ki video, teknik doğası itibarıyla öncelikle "görsel" alanda işliyor. Ama yine de bu teknik doğa yeniden organize edilmelidir, çünkü henüz kendisini mesela sinemadan ayırt edecek estetik "öz"den yoksun bir halde buluyor – ve bu öz"ün özgün bir şekilde oluşturulması, imal edilmesi ve ileriye sürülmesi gerekiyor... Deleuze'ün Paul Klee'den hep alıntıladığı bir cümle var aklımda: video da "henüz ortalıkta olmayan bir halkı bekliyor..."

Oysa bu işitsellik sorunu bizi ikinci bir soruya hemen taşıyor: insan dediğimiz varlıkların ağırlıkla "görsel-işitsel" yönelimli olduklarını, geliştirdikleri sanatların ve işlerin, tek kelimeyle kültürlerin dil ve imajlar üzerinde inşa edilmiş olduklarını hatırlamak gerekir. Dil ve temsili imajların bu tür bir önceliği bizi en ilkel anlarımıza taşıyor: ilk sanatlar da ağırlıkla işitsel, poetik, hayali olmuşlar ve hâlâ bu kisvedeler... André Leroi-Gourhan'a göre bütün bu sembolizasyon biçimleri gelişim ve evrim sürecindeki insan beyninin içinde yaşadığı ortam ve çevrenin etkilerine verdiği tepkilerden ibaret. Öncelikle de "el-alet" ve "yüz-söz" kutuplarında tanımlanıyorlar: Eğer aletler insan vücudunun becerileri arasındaki birtakım temel jestlerin (vurma, çarpma, delme, kavrama vesaire gibi) uzantıları olarak işlevselleşmiş iseler, öteki kutup da ("yüz-söz") sembolik iletişim biçimlerini, öncelikle dili, ardından yazıyı çağırıyor... Bu da insansı varlıkların faaliyetlerini genişletme yollarından biri olarak ortaya çıkıyor. Esas işlevlerden birisi ortakçalışmayı, yani kolektif bir teknik davranışı ve üretimi olanaklı kılıyor olmaları... Sonuç bizim bugün toplumsal yaşam adını verdiğimiz şeydir...

Sanatların kökeni sorusu ağırlıkla "yazısız" toplumlara gönderdiği için yarı-mitik bir ortamda ortaya atılabiliyor ancak: özellikle de burada bahsedeceğimiz müzik konusunda bu bizi mitos ötesinde yine yarı-mistik bir karaktere de gönderiyor... Çünkü tarihöncesi "socius"ların, "toplumsallaşma cihazlarının", hominid sürülerin sembolik dünyalarını bugün artık deşifre etmemiz imkânsız. Artık uzun süredir "uygarlıklar" ve onların ön-kanaatleri içinde yaşamış haldeyiz ve araştırmalarımız bu dev süreyi varsayıyorlar zorunlu olarak... "Sanat" adını verdiğimiz şeyi de hemen tanımlayamıyoruz: çünkü ilk bakışta doğanın yaptığı şeyleri yapıyor olmamız anlamına geliyor gibi. Zaten bu konuyu ele alan ilk düşünürler, Platon'un "mimesis" (öykünme) kuramı ve Aristo'nun doğa-tekhne analojisi kuramı dolayımıyla, böyle düşünerek işe başlamışlar. Teknisiteden artık içgüdülerle saptanmış olmayan bir "çalışma"yı anlıyoruz epeydir. Yani içgüdülerin o kapalı sisteminden farklı olarak açık, çoğu zaman "otopoetik" olabilen bir sistemi... Doğayla bu analojik ilişki sanatın önünde sonunda zaten doğanın yaptığı bir şey olabileceğini, bu yüzden doğaya oranla insanlığın bir "gecikmesini" ihtiva ettiğini gösteriyor. Diyebiliriz ki ""tarihi" olan her şey doğa karşısında bu "gecikmenin" izlerini taşır. Ve eğer Kant Doğa'ya bir amaçlılık (teleoloji) atfedebildiyse bunu ancak bir sanat felsefesi kurarak yapabilmişti... Çünkü biliriz ki söz konusu analoji olmaksızın Doğaya herhangi bir "gecikme" atfedilemiyor... Amaçlı, yani "geciken" doğa (yani Kant'ın ardından Hegel'in tastamam adını koyduğu Tarih) "kendi içinde doğa" değildir –ve "yüce" fikrini ilham eden bu amaçlılık aslında insan Aklının bir yaşantısıdır– kendi içinde değildir... Bizim içimizdedir... Başka bir deyişle "Doğanın bir amacı var" çığlığı insan tarafından atılıyor ve aslında biliyoruz ki yüceliğine hayran olduğumuz bu ürpertici "amaçlılık" yalnızca bizim zihnimizde... Kısacası "yüce" duygusunda aslında biz doğanın kendisine, o kayıtsız kendiliğindenliğine değil, bu amaçlılığı doğaya atfedebilen kendi Aklımıza hayran oluyoruz...

Unutmayalım ki doğaya "güzelliği" ve "kaos kudretini" atfedebiliyoruz: Doğada bir düzen olduğunun farkındalığı bi-

zim "güzel" fikrimizin kuruluşudur; bir amaç olduğu ise "yüce" (sublime) yaşantımızın nedenidir... Hegel'in Tarih'i de bu "yüce" yaşantısının, deneyiminin bir uzantısı olarak ortaya çıkıyordu: kendi içinde o kadar anlamsız eylemler, savaşlar, entrikalar, devrimler, yine de o kadar da "anlamsız" değiller sanki – kendi içlerinde asla açıklayamadıkları, Hegel felsefesinin "devleştireceği" bazı "amaçlara" mutlaka hizmet ediyor olmalılar!.. Ve Akıl bize anlatıyor ki, bütün bunların bir amacı, yani bir anlamı olmalı –ve sanat da bu yüzden bu tarihçeyi barındırıyor içinde– Doğadan Tarihe, oradan da Estetiğe...

Oysa Doğa insanları yaratmadan önce sanki sanatı yaratmıştı bile – sesler ve imajlar sanki insanlardan önce var gibiydiler ve sanki "taklit edilmeyi" (mimesis) bekliyorlardı. Ya da, günümüzde ağırlık kazandığı gibi, "kaydedilmeyi"... Bu bir "simülasyon" sürecine tekabül ediyor herhalde... Ama diğer taraftan, etnomüzikoloji araştırmaları gösteriyorlar ki Platon'dan Lukács estetiğine varıncaya dek bu mimesis problematiği en temel sorulardan birisine cevap vermeyi başaramıyor: müzikal ya da diğer "sembolik" davranışlarını bağlamlarından, içinde bulundukları çevre ve ortamdan, bağlı oldukları maddi dünyadan kopararak ele almak imkânsız. Bu ortamlar dinsel, terapötik olabildikleri gibi, kolektif çalışma ve iletişime, yani sosyal dünyanın temel etkileşim tarzlarına doğrudan bağlılar... "Bağlam-dışı" bir sanat fikrinin tümüyle uydurma olduğu bir gerçek – en azından etnolojik bir hata olduğu... Bir etnomüzikoloğun bir şaman şarkısını ya da bir Eskimo müziğini kaydetmeyi talep ettiğini düşünün; bunlar asla "otantik" olmayacaklar, çünkü içermeleri gereken jestüel-tekrarlanan doğa artık o kolektif yaşantının parçası olamayacak... Etnoloğun önünde "tekrarlanmış", "sahnelenmiş" olan şey, teknik olarak özgün olandan hiçbir farkı olmasa bile, tümüyle "dışsallaşmış" bir halde olacak... Mimesis fikri de zaten bu yüzden mümkün hale geliyor: Bir şamanın bir kuş ötüşünü ya da kanat çırpışını taklit ettiğini söylemek bu etnolojik "hatanın" farkına varılmamasından dolayıdır – oysa şaman asla bir kuşu taklit ediyor değil; daha çok kuşlaşıyor, Deleuze'ün deyişiyle "hayvan-oluş" (*beco-*

ming-animal) sürecini gerçekleştiriyor... Kuş ise tedavi sürecine dönüşüyor bunun karşılığında... Mim terimi yerine "mem" teriminin getirilmesinde bir fayda var: yani şamanın şarkısı ya da kolektif bir çalışmanın ritmik terennümü (heyamola) aslında "taklidin" değil, "hafızanın" bir kaydına riayet eder: sosyal hatırlamanın örüntülerine ve gereksinimlerine cevap verir... Edim ve jestlerin zinciri böylece hem "habitus"un hem de özgün yaratıcılığın alanlarını tanımlar...

Mimesis (öykünme) teorilerinde de bu temel "etnolojik" hatanın bulunduğunu düşünüyorum: Platon kendi "gerçek" sözünü geçirebilmek için "muthos"tan, sanatçılardan önce kurtulması gerektiğini düşünmüş ya da en azından hissetmiş olmalıdır – bu rekabet ilişkisi içinde görelileşen sanatçılara yönelik suçlaması aslında önce geliyordu ve felsefesi buna gerekçeler hazırlıyordu... Mimesis bu yüzden bir gerekçeden ibarettir... Gerçeğin modelinin taklidi – kopyanın kopyası ya da "simulakrum"...

Batı müziği, barok sonrası ağırlıkla "dramatik" bir dile ve kompozisyonel yapılara sahip oldu... Film ile sinemanın "altın çağlarında" buluşmasının kolaylığı buradan geliyordu. Sanki müzik, sinemada da ifade bulabilecek (ama başka her yerde de: tiyatroda, resimde, fotoğrafta bile) bir dilin terennüm tarzlarından biri olarak görünüyordu... Öte yandan müziğin unsurlarının iletişimsel bir işlevden, enformasyonlar alışverişinden, bir malzeme estetiğinden türetilebilecekleri de sanılıyordu... Mesela klasik müzik (Mozart, Haydn) ya da romantik müzik (Beethoven, Schubert, Brahms, Çaykovski vesaire) sembolik biçimlerin değişmezliği içinde gelenekler halinde açılıp yayılmışlardı ve öyle icra ediliyorlardı...

Oysa müzik bir iletişim aracı değildir: belki Schopenhauer'den beri söylendiği gibi bir "temsiliyet iradesi" içeriyordur – yani esas "mimetik" sanat olması epeydir isteniyordur; ama müzikal sesler dünyası o kadar geniş ve çeşitliliklerle doludur ki, bu mimesis için belli bir model oluşturulması imkânsızdır. Tonal müzik dramatizminden halk ezgilerinin dünyasına, empresyonist bestelerin "ses ilişkileri"nden serisel ve serisel-olma-

yan müzikal biçimlere, Ligeti'nin "dokularına" ve New Complexity akımlarının, "spektrum" müziğinin deneylerine varıncaya dek çok geniş bir alana açılıyoruz böylece...

Müziğin bir doku, yani seslerin dokunması olduğunu fark etmek için, dramatik formların henüz çok belirgin hale gelmediği Barok müziği dinlemek yeterli olabilir. Oysa Bach müziğinde bile gelecekte belirecek klasik formun dramatizmi saklı bulunuyordu: yalnızca doku değil, aynı zamanda "şekil" ve "jest"... Doku-Şekil-Jest günümüzde müzik tarihi araştırmalarının değişmezleri olarak duruyorlar... Ama bu "teorik" formların ötesinde, bir de "müzikal nesne" adını verebileceğimiz bir şey daha var: bu nesneler ise illa ki büyük semiyotikçi Charles Sanders Peirce'in ana "gösterge" (*sign*) kategorileri üzerinde duruyorlar – ikon, endeks ve sembol... Yani müziğin "topos"u var, ve şurada ya da burada... Dünya üzerinde yer eden bir maddiliği var... Üstelik bu maddi unsurlar (sesler ve yığışmaları) illa ki nakşedilmek, bir fona yerleştirilmek, düzenlenmek zorundalar – ki buna "beste" adını veriyoruz...

Doku-Şekil-Jest bakımından müzik birtakım özgül sistem hiyerarşileri ve sembolik uylaşımlar alanının bir işlevi olarak öncelikle insan vücudunun hareketlerine, jestlerine bağlanıyor; hatta belki de bu jestlerin ve hareketlerin soyutlanmasına, analojik olarak icra edilmesine... Peirce'in sistemine göre bir insanın vücudunun icra ettiği bir jest önünde sonunda önce bir ikondur... Ama aynı zamanda biri için bir şey gösterdiği andan itibaren bir endeks, yani "işaret" haline gelir... Daha da ötesinde sembolleşir; yani normlara sahip bir jesttir, işitme ve görme adetlerine uyar... Mesela Rönesans sırasında madrigalleri dinlemenin bir "pozisyonu" vardı... İlettikleri şey zaten dinleyen tarafından "normatif" olarak tanınıp-biliniyordu ve "tavırlar" müzik dinlemenin temel denklemlerini oluşturuyorlardı... Tonal müzik sembolik normlarını ve "anlatılarını" uzun bir sürede de olsa, işte böyle oluşturmuştu...

Müzik ikinci olarak "şekil"dir: şekil belki de jestin ufak detaylarına aittir – bu yüzden jestle karıştırılması kolaydır; ama özgül bir bağlamda bir tavır alış anlamına gelir daha çok... To-

nal müzik tümüyle bu detaylarla uğraşır. Bir şekil böylece başka tüm şekillerle yardımlaşma, takip ya da eşlik etme ya da karşıtlaşma ilişkilerine girer... Müziğin "detaylandırıcı" özelliği melodik analizin imkânıdır. İnsan vücudunun imkânı dahilinde olan jestler pekâlâ unsurlarına ayrılabilir ve bu müziği zaten Michel Foucault'nun müzikten ve danstan çok farklı alanlarda incelediği "disiplinler" arasına sokar. Jestlerin detaylarının ayırt edildiği müzikal "parçacıklar" öncelikle halk danslarında saf ve stilize edilmiş hallerde görülürler. Ama bu noktada henüz "tonallik" esastır – çünkü dansa eşlik eden seslerin ayırt edilmesinin imkân dahilinde olması gerekir... Esas olarak "tonal" bir karaktere sahip olması gerekmeyen halk müziğinin (Türkiye'den Rusya'ya varıncaya kadar) tonaliteye riayet etmesi belki de bu yüzdendir... Jesti detaylandırmak müzik ve dansın temel özelliklerinden biridir; yoksa müzik "eşlik" edemez, olsa olsa jestlerin vücutta ürettiği "hışırtıların" ifadesi olarak kalırdı... Çünkü etnomüzikologların iyi tanıdıkları gibi, müziğin oluşması onun vücudun dans ederken ürettiği jestüel gürültülerden (Peirce'e göre ikonlar) bağımsızlaşmasını gerektiriyordu...

Not: Yıllar önce Rus halk müziği ve dansları ile Modest Mussorgksi operaları arasındaki bağlar üstüne bir türlü bitiremediğim bir araştırmaya girişmiştim... Temel varsayım zamanın "uyarı" olan Sovyetler Birliği'nde zorunlu olan bir Marksist ilkeye dayanıyordu: her şey gibi müzik de üretim ilişkilerinin bir dışavurumuydu ve insanın emek faaliyetinin bir ürünüydü... Ama öyle bakınca, heyamola olayında olduğu gibi bu tonal "ıkınmaların" bir "üstyapı kurumu olarak" müziği ürettiği sonucuna varmak zorundaydınız. Ben de öyle diyerek bitirmiştim zaten (aslında bu çalışma yirmi yaşlarımda yazdığım ve bugün asla bir daha erişebileceğimi hayal bile edemediğim bir metin, ama Rusçaydı ve bir ara tercüme etmeyi düşünüyorum ona ne ekleyebileceğimi aşağıdaki satırlar dışında, bilemiyorum henüz)... Oysa karşılaştığım meseleler çok daha karmaşıktı: Rus halk şarkıları-dansları ve Mussorgski operalarındaki o güzelim türküler aslında emeğin çeşitliliğini ileri sürüyorlardı: bir kadı-

nın doğurma sancılarının anlarını ve detaylarını, veremli hastanın öksürmesini, can çekişmeyi, sevinç çığlıklarını, neşeyi-kederi, sevgiyi-nefreti ve bilumum duyuşları... Şimdi anlıyorum ki bunlar müziğin "üstyapısal" ürünleri değildiler: anlıyorum ki bir kadının doğururken "ıkınması" kadar "altyapısal" bir şey olamaz... Ne de veremlinin öksürmesi kadar... Üstelik bütün bu temalar Mussorgski'nin o şaheser "Ölüm Dans ve Şarkıları" halkasında tam manasıyla hazır bulunuyorlar... Sonuçta müzik faaliyetlerimizin bir yan ürünü değildir; bizzat faaliyetlerimiz arasındaki bir faaliyettir... Ve Mussorgski'nin bir motto'sunu böylece yeniden hatırlayabiliyoruz: müziği halk yaratır, biz yalnızca besteleriz... Belki bunun da ötesine geçmek gerekiyor: her halk müzikaldir...

Üçüncü olarak müzik "dokudur": müziğin bir doku olduğunu icra eden esas müzik tarzı çağdaş müziktir (Boulez, Messiaen, Berio vesaire). Dokunun iki "teknik" kaynağı var ve erkek-kadın cinslerine ayrılıyorlar ilk bakışta: nomadik kültürlerde kadının işi olan kıl-çadır ve saç örgüleri, erkeklerin işi olan demir-zırh örgüleri... Ama dokuma esas olarak kadın işi olarak örgüden sıyrılıyor... Kapitalizmin yaratıcısı olan dokuma makinelerinden önce (ki bunlar ilk bilgisayarlardılar ve "programlanabiliyorlardı") kapitalizm zaten "dokuyordu"... Bilindiği gibi dokuma sonuçta en az iki ipliğin birbirine otomatik sarılması ve bunun mutlak tekrarıdır... Ama aslında iplik zaten dokunmuş olan bir şeye sarılıyordur... Örgü müzik için bir ara vazgeçilmez olan melodiydi; Barok dönemde dokuma için "armoni" sözcüğü bulundu... Böylece müziğin "örme"si melodi, "dokuma"sı ise armoni haline geldi... Ama çağdaş müzik bize "doku"nun ileri düzeyde bir tanımını sunmaktan geri kalmıyor: müzikte "indirgenemez" olan, herhangi bir sesi çıkarabilmenin potansiyeli, belki giderek koşulu olan sesler alanı... Özgül bir sesler akışının içinde hazır bulunan unsurların bir dinamizmi... Doku bu yüzden doğası itibarıyla "nitelikseldir" ve onu ölçmeyi ancak son derecede karmaşık ve biricik parametreler icat ederek umabilirsiniz: mesela dikey ve yatay yoğunluklar, müziğin yüzeyi ve profili, dinamizmi veya durağanh-

ğı, akışının uyandırdığı sürat hissi vesaire... Doku topyekûn bir halde temsil edilemez ve tek bir kavrama kavuşturulamaz. Ancak müzikal-olgu adını verebileceğimiz bir nesneyi tanımlamaya olanak verir. Müzik dinlemede bize sunulmuş olan ilk unsur dokudur: sembolik jestin oluşturduğu harekete önem veriyor olsak bile müzikal doku zaten orada ta baştan hazır bulunur. Dokuyu hissedebilmek ve tanımlayabilmek için onu ilk iki unsurdan –soyutlamak değil– ayırt etmek gerekir: özellikle seslerin örgüsü olan melodiden... Ve analitik bakımdan her zaman ön plana çıkan sembolik jestten... Kısacası dokuyu kavramada esas sorun figüratif müzik "okumanın" ötesine geçebilmekte yatıyor.

Bu durum videografide "ses kuşağı" adını verdiğimiz ve ille de müzikal dramatizme teslim edilmesi gerekmeyen bir alanı karşımıza çıkarır. Doku Deleuze'ün deyişiyle "saf duyulara" tekabül eder; müzikal figürler ise, dokunun aksine niceliksel-dirler ve saf olmaktan çok uzaktırlar: şu ya da bu şekilde sembolik bir dünyaya, bir geleneğe, hafızaya ve müzikal tanımaya aittirler. Doku dışında bütün müzikal figürler belli bir yerezamana, belli bir icra tarzına, belli üslup ve "sound" anlayışlarına bağlanırlar. Bu müzikalitenin ilk iki unsurunu bir analoji ve benzerlikler, tersinir bir zaman anlayışı içinde çerçeveleyebilmemize yol açar. Videografinin uzak durmadığı çağdaş müzik dokuyu ön plana çıkarır – melodilerden çok mesela dokuyu "dinlemek", serisel müziğin dışına çıkması gereken bir yaşantıdır: György Ligeti, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Steve Reich, Tristan Murail, Gérard Grisey ve Kaija Saariaho gibi çağdaş bestecilerde beliren bu "anti-serisellik" dokuyu dinlemenin önceliğine dayanıyor...

Figürlerden dokuya böyle bir geçiş aynı zamanda bize "müzikal-nesne" kavramını, yani bir olgu olarak müzik mefhumunu ilham ediyor. Ama müzikal olgulardan söz ederken, somut nesnelerden bahsediyor olduğumuzu fark etmiş olmanız lazım. Ama "somut" nesnelerden bahsediyorsak, bunların aslında periyodik ya da periyodik olmayan belli bir titreşim hareketi tarafından "yerinden edilmiş" ve "kıpırdatılmış" belli bir hava mik-

tarından başka bir şey olmadığını da bilmeliyiz. Havadan başka bir cisim ile (mesela insan vücudu ve daha duyarlı bir cisim olarak kulağı) rezonansa girdiğinde bu titreşimler "saf duyuşlara" yol açıyorlar. Ancak bu düzeyde bakıldığı sürece, söz konusu rezonans bir insan kulağında gerçekleşmiş olsa bile sesli-nesnenin var olduğunu henüz kabul edemiyoruz; çünkü bir sesin nesne olabilmesi için ona bir özne atfedilmesi gerekiyor – yani Peirce'in söylediği gibi, bir özne ile nesne arasında dolayımın oluşması, kısaca söylemek gerekirse, ses titreşiminin aynı zamanda "birine bir şeyi gösteren" bir "işaret", bir "im", giderek bir "Gösterge" olarak anlaşılması gerekir. Bu aracı nesne, yani müzikal diyebileceğimiz gösterge ses denen fiziksel fenomenler alanıyla semiyotik fenomenler alanı arasında aracılık etmektedir. Fiziksel bakımdan havadaki titreşim ile vücuttaki titreşim arasında bir "etkinlik bağı" yani bir rezonans olabilir; ancak bununla henüz bir "ses-fikrine" sahip olabileceğimizi söyleyemeyiz. Bir "Gösterge"nin faaliyeti olmaksızın, Peirce'in söylediği gibi, bir ses ya da imaj fikrine varamayız. Peirce'in en genel tanımıyla bir göstergenin esas işlevi başka türlü "etkin" veya "verimli" olmayan ilişkileri "etkin" ve "verimli" kılmaktan başka bir şey değildir...

Ama bir kez "göstergeler" faaliyeti, yani semiyotik ilişkiler devreye girdikten sonra, aslında son derecede "ölümcül" bir fonksiyon devreye girmekten geri kalmayacaktır: saf fiziksel ilişkiler alanında cereyan eden bir olgunun yerini onu temsil eden bir dizi "gösterge" almaya başlayacaktır. Göstergeler ise, dizisel olarak tanımlansalar bile, etkilerini hep bir "aynı andalık" içinde hissettireceklerdir. Başka bir deyişle bir sesin ya da imajın bizim için bir gösterge olması demek fiziksel uyaran ile anlamın aynı-andalığı demektir. Yani temsil ya da "nesnenin tasavvuru" (Kant) "fiziksel objeyi" öldürerek hemencecik onun yerine geçer... Bu insan zihninde bir "düğüm" ilişkidir: belli bir noktada "havanın titreşimi"nin yerini yeni ve dinamik bir nesne alacaktır – titreşimin niteliklerinden birine ait bir anı ya da imaj... Bu ise duyuşun yerini bir simülasyonun aldığı anlamına geliyor...

Bir sesi dinlememizi ve "anlamamızı" sağlayan tek şey işte bu simülasyondur: bir nesnenin yerini bir göstergeler zincirinin alışı... Bunun derin anlamını bize göstergebilim "gösteriyor": duyuş ile sesli nesne ya da müzikal olgu arasında algının getirdiği yargı (yani sesin göstergesel simülasyonlarının toplamı) bizim "dinleme" ve "anlama" dediğimiz süreçlere yol açıyor... Böylece işitmek düzleminden bilişsel olarak daha yüksek bir "dinlemek" düzlemine sıçramış oluyoruz. Sesli nesne sonuçta akustik bir faaliyet ile bir işitme niyetinin (yani "dinlemenin") karşılaşması sonucunda oluşuyor...

Müzikal-nesne fikri ancak bir hava titreşiminin yerini ses imajı fikri aldığında mümkün hale geliyor. Bu öncelikle Peirce'in terminolojisinde "üçüncüllük" tarafından taklit edilebilen bir "birincillik" olarak ortaya çıkıyor. Sonuçta müzikal nesne tam tamına "üçüncüllük" içinde yer alıyor. Bu sayede Doku, Şekil ve Jest halinde birincil, ikincil ve üçüncül düzeyleri ayırt edebiliyoruz.

Hepsinden önce bir ses manzarasından sözederek işe başlanmalı: "paysage sonore" – sound lanscapes... Böyle bir alana "akusmatik" adını verebiliriz... Ama daha bu düzeyde bile "müzikal manzaranın" okunması partisyonun okunmasını içeriyor – yani grafik-görsel okumayı... Son olarak dramatik "kişilikler" ve tipler, jestüel kategoriler beliriyorlar sırada...

75. İnternet'te Sanat Mümkün mü?:[6] İnsanların, sanatçılar da dahil olmak üzere tarihin bazı dönemlerinde "artık sanat mümkün mü" gibisinden sorular sordukları olur. Derken, bütün bu soruların bir "sinirsel çöküşün" etkilerinden ibaret olduğunu gösterecek şekilde, sanat, Rönesans'ta olduğu gibi, Barok'ta olduğu gibi, Modern sanat konusunda olduğu gibi yeniden o tuhaf parlayışlarından birini gerçekleştirmekte gecikmez. Sanatın "olanaklılığına" ilişkin soru sormak saçmadır -çünkü sanat her yerde ve her zaman yapılabilir. Sorun, neyin sanat adını almaya layık olduğunu, neyin olmadığını sormakla da ya-

6 *PC! Haftalık Bilgisayar ve İletişim teknolojileri Dergisi* 28 (9–16 Eylül 1997), 19-23.

ratılamaz. Böylece "İnternet'te sanat mümkün mü?" gibisinden bir soruya cevap vermenin bile pek bir anlamı kalmıyor.

Fransız yarı-gerçeküstücüsü Marcel Duchamps, 20'li yıllarda "hemen her yerde, hemen her şeyle 'sanat'"m yapılabileceğini iddia ettiğinde sorumuza ta geçmişten bir cevap vermişti bile: "Ready-Made", yani gelişen dev sanayi toplumunun temel çıktısı olan ürün "hazırdan alınacak" ve isteyen "sanat alıcısının" burnunun dibine dikilecektir. O andan itibaren "kolaj", "bulunmuş nesneler", derlenip toparlanmış her şey, bir sanat eseri olarak organize edilebilir hale geldi. Bilindiği kadarıyla geçmişin Kübistleri de kolaj tekniklerini kullanma konusunda pek tedirgin hissetmemişlerdi kendilerini.

Sorun yine de "dijital sanat" ile ilgili olarak ortaya atılabilir halde -bilgisayar teknolojileri resim üzerinde işlemleri, manipülasyonu alabildiğine kolaylaştırıyorlar (sözgelimi Photoshop ve Corel yazılımlarının inanılmaz başarısı bundan kaynaklanıyor). Tarayıcı ise "canlı imge"nin yeniden üretimi konusunda belki en büyük devrimi gerçekleştirmiş görünüyor. Kolajın, yani modern sanatın esas unsurlarından birinin alabildiğine kolaylaşması ise, insanlara artık sanatın yeniden bir tanım değişikliği geçirmesinin gerekip gerekmediğini sordurmaya başladı bile.

Ancak sorgulamaların büyük bir çoğunluğu oldukça yüzeysel bir tabakada geçiyor: Bazı avantajlardan bahsedenler var -sözgelimi bilgisayar teknolojileri insanların "sanata katılımlarını" ve sanatsal eğitimi kolaylaştırıyorlar. Web müzeleri yaygınlaşıyor ve sanat eserlerinin "imajlarına" erişim olanakları alabildiğine genişliyor. Öte taraftan, bir insan emeği ürünü olarak sanatın "çok uzun ve sürüncemeli" bir yaratım sürecini gerektirdiği konusunda eski ve kolay kolay yerinden kımıldatılamaz bir değer yargısı var. Ancak bu düzeyde yürütülen bir tartışmanın sürdürülemeyeceğini, çünkü bir sonuca vardırılamayacağım düşünebiliriz.

Her şeyden önce kolaj tekniklerinin kullanımının modern sanatın şanından olduğu Kübistlerden bu yana apaçık bir durumdur. İlk parlak çıkış dönemlerinde Pop Art'm bu tekniği gi-

derek bir "çılgınlık" derecesine vardırdığı da doğrudur. Eserlerini neredeyse montaj sanayi teknikleriyle üretip duran Andy Warhol etrafında örülen "sanatçı kültü" her bakımdan Pop Art'ın artık miadını doldurmaya başladığını pek erkenden işaretlemişti. Ancak bir sanat akımının ya da grubunun miadını doldurması, ne kullandıkları tekniklerin sona erdiği anlamına gelir, ne de sanatın kendisinin.

Bilgisayar teknolojilerinin sanata dokunduğu iki genel alanı ayırdetmeliyiz: Birincisi "dijital" ya da "fraktal" sanat diyebileceğimiz bir boyuttur. Unutulmamalı ki, bilgisayarlar yalnızca bulunmuş ya da taranmış resimlerle, metinlerle, ses ya da video kayıtlarıyla "kolajlamayı" kolaylaştırmakla kalmazlar. Aynı zamanda yalnızca bilgisayar aracılığıyla elde edilebilecek görüntü, hareket-animasyon ve seslerin de sanatsal amaçlı kullanılabileceğini de hatırlamak gerekir. Genel olarak "fraktal sanatlar" adı verilen bu alan içerisinde, en basitinden bir PaintShop ya da Photoshop resminden oldukça karmaşık matematiksel fonksiyonlar aracılığıyla kurgulanan fraktal görüntü ya da seslere varıncaya kadar geniş bir olanaklar kümesinin varlığı söz konusu. Bu noktada sorulması gereken bir soru var: Bilgisayar kullanılarak, klasik anlamda resim ve ses duyularının sanatsal kullanımına başvuran görüntüler, animasyonlar ve müzik üretilebilir. Oysa doğrudan doğruya matematiksel fonksiyonlar aracılığıyla üretilenlerin, insan faaliyetinin icra edildiği biçim açısından bundan önemli bir farkı bulunuyor. Çoğu zaman, "image processing" (görüntü işleme) teknikleriyle görüntüler ekranda hiç görülmeden işlenebiliyorlar. Peki böyle bir şeyin "sanat" adını almaya layık olmadığını, bir tür karmaşık matematiksel denklemin işlenmesinden ve görselleşmesinden ibaret olduğunu söyleyebilir miyiz?

Bu soru, konuyu esas karmaşıklaştıran bir unsuru, insanın sanatsal yetilerinin ne olduğu sorusunu gündeme getiriyor. Bu yetilerin tarih ve coğrafya içinde değişmez olmadıklarını söyleyen antropologların sayısı oldukça fazla. Ayrıca tarihçiler de bizim "sanat" adını verdiğimiz modern kategorileri, sözgelimi bir Mısır piramidine ya da Yunan tapınağına uygulamamızın tam

bir saçmalık olabileceği konusunda bizi uyarıyorlar. Ama esaslı meydan okuma hayvanbilimcilerden ve etnologlardan gelmektedir: Sabahın köründe bir dalın üzerine tüneyip, ağaç yapraklarını koparan ve yere düşen yaprakların güneşten solmuş taraflarını toprağın koyuluğuyla tezat oluşturacak şekilde yukarıya çeviren, ardından tam da bu dikkat çekici sahnenin üzerinde saatlerce ötüp durmaya başlayan şu "tiyatrocu kuş"a ne demeli? İnsanbiçimci bir yaklaşım ise, bunun hiç de sanat filan olmadığını, sanatsal algının ve üretimin insana ait olduğunu söylerken, bütün sanatı bir "yansıtma-taklit-öykünme" ilişkisinin dışavurumuna indirgemiyor mu? Tiyatrocu kuş örneği başka örneklerle de desteklenebilir: Bazı kuş türleri, herhangi bir yabancı kuş bilmem nasıl haritalandırdıkları bölgelerine girdiğinde rakibinden "daha güzel" ötmeye çalışır, eğer rakibi "daha güzel" öterse, hiç bir şey demeden orasını terk etmek zorundadır. "Güzel" gibi sanatsal bir sözcüğü kullanmamın nedeni, olup bitenler sırasında herhangi bir "üstünlüğü" oluşturacak başka hiç bir kıstasın bulunmayışından. "Doğa" bir bakıma sanata insandan önce başlamış gibidir; insan, sanata başlamak için oldukça "gecikmiş" görünüyor; üstelik insan toplumlarının ta modern çağlara gelene dek, sanat işlevini başka işlevlerden -ritüellerden, dinden, savaştan, sevişmeden filan-pek ayırt etmiş olmadığı da anlaşılıyor.

Tam da bu nedenlerle, bilgisayarda sanatın pekâlâ mümkün olduğunu söylemek acelecilik değildir: Ancak modern dünyanın başka bir özelliği işleri daha karışık kılmaktadır -sanatlar birbirleriyle hep "rekabet" etmek gibi garip ve sanatsal yaratıma dıştan eklenen kültürel bir olguyu hep beslemişlerdir. Modern resim, özellikle İzlenimcilik (Impressionisme) fotoğrafın meydan okuyuşuna bağlı olarak, ondan uzak olduğunu düşündüğü renk tekniklerini icat etmeye girişmişti. Bu sayede renkler ve ışık özgürleşti. Ancak fotoğraf da, başlangıçtaki "sanatsal" işlevini yine benzeri "meydan okuyuşlar" olmadan gerçekleştiremezdi -sözgelimi hareketli resimler, animasyon, son olarak da hareketli fotoğraf, yani sinema?

Peki dijital sanatlar neye ve kime meydan okumaktadırlar.

Bu sanatların "kolaj" geleneğine bağlandıklarını söyledik. Ancak ona da indirgenemezler. Dijital sanatlar, daha çok "çok-yönlü-performans" adını verebileceğimiz bir alanı geliştirmeye aday görünüyorlar. Yani görüntü-animasyon-film-ses-metin bileşimini kullanan mültimedya tekniklerinin sanatsal kullanımından bahsediyorum. Mültimedya yalnızca tekno-bilimsel bir meseleye göndermez, aynı zamanda, sanat uğraşısı için estetik-sanatsal bir iç ilişkiler kompleksi de oluşturabilir. Benim görüşümce, sessiz sinema dönemi yönetmenlerinin sesli sinemaya karşı çıkışları gibi bir olgu günümüzde geçerli değildir. Eisenstein kadar büyük bir filmcinin "tutuculuğu" gibi görülmeye çalışılan şey, aslında bir "reddediş" değil, "sessiz sinema olanaklarının", o anda ve çok özgün bir zorunluluk altında bu yönetmen tarafından tercih edilişinden başka bir şey değildir. Çok geçmeden aynı yönetmenin ses unsurunu alabildiğine kullanan filmler yapmasını bir tür "yola geliş" diye yorumlamak ise tam bir düşünsel bönlük olurdu. Sanatçı hiç bir zaman "hah şimdi oturup güzel bir resim yapayım" demez. Bu, Columbus'un "şimdi gidip Amerika'yı keşfedeyim bakalım" demesi gibidir. Ancak çözülmesi gereken acil bir sorun, bir zorunluluk, olmazsa olmaz bir şeyin üretilmesi kaçınılmaz hale geldiğinde sanat ürünü ortaya çıkabilecektir. Dijital performans birileri için "zorunlu" bir ifade aracıysa üretilenin "sanat" olmayacağını söyleyenlere bu yüzden ancak gülünebilir.

İkincisi, dijital çağda sanat eseri üretiminin "kolaylaştığını" ve ayağa düşebileceğini söylemek de tam bir safsatadır. Aksine, alt edilmesi gereken "zorlukların", gerekli bilgi ve uğraşı faaliyetinin sonsuzca artabileceği bile söylenebilir. Üstelik dijital sanatçı, eğer günün birinde başarılabilirse, modern kültürdeki şu standart "sanat", "bilim" ve "toplumsal yaşam" alanları arasındaki ayrımın sınırlarını da ziyaret ederek altedebilir. İdeal durum elbette hem bilimci, hem düşünür hem de sanatçı olarak Leonardo Usta'nın imajı değil. Bir kere, o bizim anladığımız anlamda bir bilimci değil, bir "çok çok şey bilen"di; bir "düşünür" de değildi, çünkü Rönesans'ta ne Antik Yunan, ne ortaçağ Skolastiğinin felsefeleri kalmıştı, öte taraftan Descartes ve

Spinoza gibi "felsefeyi yeniden başlatanlar" henüz ufukta yoktular; son olarak Leonardo bir "sanatçı" değil, çağının en saygı gören "usta"larından biridir. Aynı şekilde dijital çağ, belki de bütün alanların farklı bir bölümlenmesini, hatta ters çevrilmesini getirecektir. Mültimedyanın doğuşu, böyle bir sürecin yalnızca olanağıdır, kendisi değil. Üstelik tek olanak da değildir -özellikle "mini-mimariler" alanında ön plana çıkmaya başlayan "organik-elektronik" nanoteknolojiler daha şimdiden, enformatikten çok farklı türden unsurları işin içine katmaya başladılar bile. Daha genel olarak, benim görüşümce, teknolojiye yapılacak herhangi bir övgünün peşine düşmek de saçmalık olur -teknolojinin "tarafsız olduğu", iyi ya da kötü yönde kullanılabileceği doğrultusundaki safça bakış açısı da artık tutulabilir değildir. Söylemek istediğim tek şey, karşımıza çıkarılan her şeyi, enformasyon otoyollarını, nanoteknolojileri, genetik mühendisliğinin yapıp edeceklerini olduğu gibi kabullenip hayıflanmaya mı oturacağımız, yoksa "tek yönlü kabullere" karşı çoğul direnç odaklarını onların içine ve sınırlarına varıncaya kadar genişletmek zorunda mı olduğumuz sorusudur. Sanat ya da aynı türden başka bir insan faaliyeti, böyle bir direnci örgütlemenin şu anda bilinen ender yollarından biridir. Bu ise, sanata yeni bir politik misyon vermek ya da sanatçıya akıl, etik, ahlak filan öğretmek gibi bir şey değildir: Daha çok, sanatsal faaliyetin genel olarak "insanların direnci" neviinden bir şey olduğunu, başka da bir şey olamayacağını söylemeye çalışıyorum. Zamana, içine kapatıldığı mekâna dayanıklı ve dirençli olmayan şeylere "sanat eseri" demediğimizi daha gündelik dil düzeyinde herkes algılayabilir. Eğer herhangi bir otantiklik varsa, bu, sanat eserinin "zamanla" kurduğu bir ilişkiden değil, aslında "zamansızlıkla" kurduğu bir ilişkiden kaynaklanabilir. Dijital sanatın bu türden araçlara sahip olamayacağını söylemek ise anlamsız olur. Sanat eserini "sanatsal" kılanın in actu (yani faaliyet bakımından) insan emeği ürünü olması, in haec ise (onu işte karşımızda kılan şey bakımından) "zaman-dışılığı" olması bizi nostaljik otantizm düşkünlüğüyle duygudaş olmaktan alabildiğine uzak tutuyor. Dijital sanat bakımından so-

run, bazı kişilerin bilgisayar fobisi, eski daktilolarını sevmeleri gibisinden değildir. Bu fobi pekâlâ anlaşılabilir (onaylamak ayrı şey); oysa sanat sōz konusu olunca, dijital sanat diye bir şeyin -bir tür değil bir olanaklılık alanı oluşundan dolayı-sorun bir fobi olmayı bırakıp ciddileşir; ya malzemeyle ōzdeşleşen bir sanat anlayışı yeniden davet edilir ya da 19. Yüzyıl modeli bir "sanat için sanat" teması geriye çağırılır. Sanatın dijital olması gerektiğini sōylemiyoruz; dijital sanatın gerçekten sanat olduğunu, dijital teknolojilerin ise bunun "belirsiz", yani kullanılırsa varolabilecek olanaklarını sunduğunu sōylemekten başka bir şey yapmıyoruz.

Her durumda, yeni ortaya çıkmakta olan bir şeyin tedirginlik verici, hatta nesnel olarak tehditkâr unsurlar da taşımaması olanaksız. Bu tehdidin, çoğu insanın aradığı yerde bulunmadığını sōylemek istiyorum. Fractal Paint programıyla boyanmış bir resme bakıp da "resim sanatı da bitti" yakınmasını dile getirenlerin gōremediği şey, eğer "resim sanatı" diye bir şey varsa, onun zaten "malzemeye indirgenemeyeceğidir". Tehdit, yepyeni malzemelerin amansız bombardımanından daha kōtü bir yerden gelmektedir ve bu tür hayıflanmalarla daha fazla oyalanmaya değmez: Esas tehdit, geç kapitalizmin yeni yapılarıyla ilişkin olarak ortaya çıkıyor. Bir zamanlar Walter Benjamin adlı bir Alman filozofu, sanat eserinin halesinin "mekanik yeniden üretim" süreçlerinde (yani çoğaltma) yitmeye yüz tuttuğunu sōylerken, en "mekanik" sanat olan fotoğrafa ōvgüler yağdırmaya da vardırabiliyordu işi. Bugün farkına varabileceğimiz şeyin daha o zamandan ve kendi imgeler dünyasında farkındaydı çünkü – esas sorun sanatın eğer bir işlevi varsa onun ancak kullandığı temaları, malzemeyi, ruh hallerini, etiği, gōrüntüleri, formları ve içeriği "başkalarına kaptırmamak" olmasıdır. Dijital uygarlık kaçınılmaz bir şekilde etrafımızı saracak, İNTERNET, mutlak bir anarşi kainatı olarak alemimizi saracak gibi gōrünüyor. Öyle ki, artık eski, arkaik formların nostaljisinden pek bir şey umabilecek halde olmayacağız pek yakında. Sanatın gerçek "işlevi", ona bir işlev vermek gibi düşünceler çoğu kişinin hoşuna gitmese de bir "sōyleyiş biçimi" deyip

geçelim -sözgelimi ressam Miquel Barcelo'nun günlüğüne yazdığı gibi, "domatesin kırmızılığını", "ekşimiş kavun kokusunu" Benetton'un "imajlar dünyasının" elinden söküp almak ve "kendiliğini" yeniden kazandırmaktan başka bir şey değildir. İşin bütün sırrı bazı duyguların ve sanatın hedeflediği arzuların yeniden üretilebilmesinde, imgelerin, seslerin, düşüncelerin ve duyguların kendilerini denetleyen, yönlendiren ve her an tecavüz eden düzeneklerin, denetimlerin ve sömürü araçlarının elinden koparılmalarında yatmaktadır. Bu durumun en iyi örneğini bize Rönesans resmi vermektedir: Ortaçağın ilahi temalarını, Tanrı babayı, melekleri, İsa ile Meryem'i kullanmayı sürdürür; ama bambaşka bir amaçla yapar bunu -insanların dünyası Ortaçağda o kadar daraltılmış bir haldedir ki, ilahi temaları kullanmasanız tek bir biçimi, tek bir rengi, tek bir duyumu özgür bırakamazsınız.

Pek çok nedenle, bugün henüz "daraltılmış" bir dünyada yaşamakta olduğumuzu düşünmeye eğilimliyim. Ve bu daraltma, gerçek anlamıyla teknolojiler tarafından gerçekleştirilmiş bulunuyor -televizyon ile genel salaklaşma halinin, bilgisayar ile bir tür otizmin, iletişim kolaylıklarıyla ise bir tür çılgınlığın özdeş hale geldikleri bir dünyanın ortaya çıktığı besbelli. Ama sorun, bütün bunlarla ne yapılacağıdır. "Reklamcılığın felsefesi"nden bahsedenler var; Japon modeli bir uluslararası korporatist şirketin bir "ruha" sahip olduğuna inanmamızı isteyenler var (özellikle orada çalışanlara marş filan söyletilirken); sorun bir sanatçının bir gazetede "sayfa düzenleyicisi" olarak ya da bir şirkette reklamcı olarak çalışmak zorunda kalışı değildir burada. Daha çok "reklamcılığın" kendini sanatın son ve nihai biçimi olarak olumlamak isteyişi, Benetton'un "görüntü şefi" ve "sanat yönetmeni" gibi tuhaf unvanlara sahip adamı Oliveiro Toscani gibilerinin yalnızca bir "sanat destekleyicisi", bir "sponsor" olarak değil, "konseptin sahipleri" gibi ortaya çıkmalarıdır. Bu tür durumlarla karşılaşıldığında "kıllanma" yeteneğimizin de dumura uğratılmış olduğu söylenebilir. Artık eskiden olduğu gibi "sınırlarla", "disiplinlerle", "zor" ya da "baskı" ile yönetilmemeye başladığımızda ferah bir özgürlüğün ka-

pılarının açılacağını sanmak, çağdaş evrensel bönlüğün ta kendisidir. Bütün bunlarla baş edebilecek ve mahvedebilecek bir bilgisayar virüsünün üretilip ortalığa salınması ise pek umut bağlanabilecek bir olasılık değildir. Dolayısıyla, görüntüleri kurtaracak, sesleri reklam tınılarından arındıracak bir filtreleme mekanizmasının tez zamanda elektronik ortama gönderilmesi ve orada dolaşmaya bırakılması gerekiyor. İNTERNET'teki "resmi" yasaklama girişimlerinin çoğu zaman nasıl sonuçsuz kalabildiğini görsek de, bu yasağa hedef olanların "gerçek" anlamda "sanal" güçlere sahip olabildiklerini düşünmek şimdilik imkânsız. Eksik olan yönler arasında en önemlisi "sanat" gibi görünüyor. Benim görüşüm, dijital sanatın "henüz gerçekleşmediği" yolunda. Bütün araçlar hazır bulunuyor, üstelik, isterseniz diyelim, "sanat icra ediliyor" orada, ama Klee'nin formülünü bir kez daha tekrarlarsak, "halkını bekleyen" bir sanat bu?

(Olası Çerçeveler: Barbara Krüger, Kör Otonomedya, Deleuze ve Guattari, özellikle de Urban Diary)

76. Yok-oyunculuk: Oyunculuğun zaman içinde "sıfıra limitlenmesi" fikri çok eskiydi (Lumière-Vertov çizgisi): üstelik hâlihazırdaydı... Film gerçek hayatı olduğu gibi yakalar... Doğası budur – gerçekliğin temsili değil, bıraktığı kimyasal iz... Fotoğrafla imaja dair bütün psikoloji 19. yüzyıl başlarından itibaren değişmişti zaten... Ama şu anda oyunculuğu giderecek olan gelişme yapay görüntüyle ancak kötü Amerikan aksiyon filmlerinde yok olur... Oyunculuğu yok etmenin hâlihazırdaki en müthiş örneğini, kendine mahsus sinema anlatımıyla sınırlı olsa da Aleksandr Sokurov'un yarı-belgesellerinde hissedebiliyoruz... "Bir Kaptan'ın İtirafı" adlı beş bölümlük TV dizisi bizi Sovyetler'in yıkılmasına denk bir Kuzey Buz Denizi kruvazörünün içine kapatır – ara ara dışarıdaki kaosa, kar boranına ve gemiyi her an yutabilecek dalga görüntülerine açılır... Gerisi gemideki klostrofobik yaşantı ve kaptanın "Çehov'un bütün eserini ezberleme" fantezisi... Her şey mutlak belgesel görüntüdür, oyuncu yoktur, kaptan bile poz verirken verdiği poz yalnızca sigara içen gerçek bir kaptanın çekimidir – ama alttan gi-

den, voice-off-dış ses, derin bir felsefi-edebi metin süregider... Oniki saat boyu... Kaptanın iç konuşması, ama aynı zamanda günlük yaşamın sesleri, suskunlukları ve konuşmaları... Oyunculuğu dramada dramayla yok etmenin daha iyi bir yolunu henüz göremiyorum şimdilik.

77. "Kaplumbağa" ile "Kurbağa": Neden acaba Türkçe adlarını henüz bilmezken "kaplumbağa" ile "kurbağa"yı benzer hayvancıklar olarak düşünmüşüm çocukluğumda?–yani o sırada yalnızca Rusçalarını ve galiba İngilizce adlarını bilirdim ve Türkçedeki gibi benzer adlar değillerdi...

78. Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili: Çıkış noktamız bu kez Jean-Pierre Faye'ın oldukça sıcak ama bir o kadar da ağır felsefi bir karakter taşıyan bir Heidegger metni... Daha doğrusu günümüzün bazı Fransız düşünürlerine yönelttiği bir suçlama metni bu... Diyor ki, sadece Nazizme "yandaş" olmanızın tescil edilmesi yetmez – onun karşısında duyduğunuz bir "korku", bütün tekilliğiyle, felsefenin ve toplumsal hayalgücünün amplifikasyon etkisiyle artarak, herkese geçebilir, bulaşabilir... Sorun bu korkunun ve "düşme" duygusunun (*Angst* diyordu Heidegger) karşısına çıkarılabilecek imajın çok yalın ve muhteşem oluşuydu – bir çocuğun gözlerinin önünde musluktaki ya da yağmur sonrası bir yaprak üzerindeki damlanın oluşumu...

Sinema, tarihinin belirli dönemlerinde çocuklara ihtiyaç duydu... Chaplin'in *The Kid*'i, Eisenstein filmlerinde ateşe ya da uçurumlardan aşağıya atılan bebekler... Ama şu klişe "çocuğun masumiyeti" lafına hiç ihtiyaç duymadan, çocuğun perdede belirişinin bir şeceresi çıkarılabilir: önce Rossellini ve *Açık Şehir Roma*'da... Sonra *Almanya Yıl Sıfır*'da intihar eden çocuk... De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nda babasının aşağılanmasına şahit olan çocuk... Yeni-Dalganın model filmlerinden birinde, Truffaut'nun *400 Darbe*'sinde kırsal dünyasındaki bütün mutsuzluğundan kaçarak Paris'le özdeşleşen çocuk... Çocuğun bir şahit olarak varlığı Griffith'in "aksiyon" filmlerinde de bir şahitliktir,

bahsettiğimiz "zaman-imaj" filmlerinde de (mesela *Satyajit Ray* ve *Apu*)... Dahası Wim Wenders'in *Berlin Üstünde Gökyüzü* filminde düşmüş-dolaşan-flâneur meleği bir tek çocuklar görebiliyorlar... Çünkü bir çocuk için "her şey yenidir", ilk kez görülmektedir – Faye'ın andığı su damlası gibi...

Aktör olarak oynatılması en zor insanlar olan çocuklara sinemanın hangi amaçlarla ihtiyaç duyduğu ayrıca araştırılması gereken bir konudur (ve bu soruna çocukların reklamlarda "sömürülmesi" de, ne diyelim, dahil edilmeli). Filmik düzlemde bir çocuğu porno filmde bile oynatabilirsiniz (kurgunun gücü sayesinde)... Deleuze "zaman filminin" çocuğa her zaman ihtiyaç duymuş olduğunun ve duyacağının altını çiziyor: çünkü "şahitlik imajları" en kolay çocuklardan koparılıp alınır... Eylemde pek bulunamayan, ama "seyreden" varlıklar olarak... Ve öznel kameranın icadında "çocukluğun" çok önemli bir katkısı vardır. Hep yeni şeyler sunan bir dünya... Ama bu esas olarak günümüz İran sinemasında gerçekleşiyor... Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi ve diğerleri... Bir İranlı kadın yönetmen başı açık bir kadını perdede göstermek yasak olduğu için, saçı traş edilmiş bir çocuğu oğlan kılığında devreye sokmuştu filminde...

Bergsoncu ilke uyarınca tek bir imaj hafızanın bütününü meşgul eder... Bu durumun, bir Godard karakterinin "demek ki ölmemişim, çünkü bütün hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi" dediği klişe-kovucu tavırdan pek bir farkı yoktur... Sonuçta Bergson'un dediği gibi kendinizi topyekün hafızanın içine yerleştirmeden hiçbir şeyi hatırlıyor değilsinizdir. Algı-imaj ile anı-imaj arasındaki esas radikal fark budur. Freud buna paralel olarak çocuk rüyalarının –ki basittirler, düşülür, kalkılır, oynanır, dayak yenir vesaire– yetişkin rüyalarından farklı olarak katlanılabilir ve çok daha "realist" olduklarına dikkat çekiyordu... Gizli kalması gereken "rüya düşüncesi" belirdiğinde bize bir "kâbus" gibi gelir... Ve uyanırız sonuçta, diyordu Freud...

Başkalarına, mesela Jung ekolüne göreyse çocukluk bir arketipler inşası dönemidir ve hayatın herhangi bir anında belirebi-

lir. Bunun Freud'unkine olanla çok daha sağlam ve estetik açıdan (dolayısıyla bizim açımızdan) çok daha anlamlı olduğunu düşünmek isterdim... Jung yer yer arketiplerin genetik kalıtımın imajlar halinde yansıması olduklarını düşünüyor gibidir... Oysa imajı bütün özgül maddiliği içinde başka bir yerde görmek gerekiyor: algılanan veya hatırlanan nesnelerin bizzat kendilerinin imaj oldukları bir gerçeklik düzleminde – ki bunu en iyi Bergson'da formüle edilmiş olan bir kavram dahilinde buluyoruz... Sürenin İmajı...

Çocuğun filmik imajı her şeyden önce bir manzaraya "maruz kalmak" şeklinde belirir. Griffith de bunun farkındaydı ki, savaş ve arbede içinde, beşiğinde ağlayıp duran bir bebeğin close-up'ını (yakın çekim) asla ihmal etmezdi... Chaplin ise *The Kid*'de çocuğu dosdoğru bir filmik kahraman olarak sunuyordu: yardım edilecek, bakılmazsa düşecek, ama buna rağmen yetişkinliğin bütün güçlerini ve Şarlo filmlerinde gerektiği gibi, bütün ironik madrabazlığını daha şimdiden içinde taşıyan bir oğlan... Bu imaj giderek klişeleşecektir ve asla bir daha Şarlo filmindeki masumiyetine geri dönemeyecektir... İnsan türü yavrunun göreli olarak en geç "büyüdüğü", dolayısıyla uzun bir süre bakıma muhtaç olduğu tür diye bilinir. Bu büyümenin olağanüstü gecikmesine insanlar farklı adlar yakıştırdılar. Kimisi deha dedi, kimisi kudsiyet – bazıları masumiyet diyorlar ve Nuri Bilge Ceylan bunu yeniden keşfetmek için çocukluğunun geçtiği köye geri dönmek zorunda hissediyor kendini... Ama çocukluğu tartışmak için bu güzel filmlerin mistisizmine o kadar da ihtiyacımız yok... Bunun için bir çocuğun kahkahasıyla bir su damlası Reynaud'nun filminde olduğu gibi yeterli olabilir. Çocukluğa dair en yetkin filmik imajlar önce Rossellini'nin "sadece seyrettiği kedere katlanamayıp ölen" ve aslında bu kederi "anladığı" ve "paylaştığı" konusunda hiçbir izlenim edinemediğimiz o oğlanın intihar sahnesinde beliriyor – nedensiz mi? Hayır... Biliyoruz, savaş Naziler için çok doğal görünen bir intihardı. Ve hiçbir yetişkin, kendilerini sorumlu hissedenler de dahil olmak üzere, savaş bittiğinde intihar etmedi... Olsa olsa kendilerini sorumsuz ve ezeli-ebedi olarak haklı hissedenler

intihar ettiler ve bu Nazizmin ölüm ve şeref kültüne uygundu (Hitler, Goering ve diğerleri)... Peki bir çocuk savaşın bitiminde neden intihar ediyor? Bu neorealizmin bir realizm eksikliği değil, görsel-işitsel dünyamıza soktuğu bir kuvvettir. Hatırlayalım ki, birinci savaş "başarılı" bir devrim sayesinde konstrüktivizmi doğurdu... İkinci savaş, liberal Amerikanizme, Marshall Planı'na ve Stalinizme vararak "dekonstrüksiyon"u doğurdu (bugün Derrida, ama bir zamanlar Heidegger'in Abbau'su)... *Almanya Yıl Sıfır*'da o intihar eden çocuk her şeye, acılara, yoksulluğa, kötülüğe bir nevi maruz kalır – Amerikan filmlerinde olduğu gibi kendi başına geldiği için değil, "şahit olduğu" ölçüde... Onca kötülük kendi başına gelmiş olsaydı zaten intihar etmesine gerek kalmazdı, birileri onu zaten yok ederdi... Ekrandaki bir kişiliğin aynı zamanda ekranda gördüğümüz olaylara, manzaralara "şahit" olduğunu hissetmek için sinema Rossellini ile Visconti'yi beklemek zorunda kalmış ve bu da çok yüce bir durumdur. Sinema ve kurgu tekniği (Kuleşof Etkisi) en baştan beri farkındaydı, ama onu nereye, hangi mantığa yerleştireceklerini henüz bilemiyordu. Sinemada biri perdede göründüğünde tıpkı tiyatroda olduğu gibi bir eylem yapması beklenir... Çehov ilkesince duvarda bir karabina asılıysa ergeç ateş edecektir... Rossellini, özellikle Almanya'da çektiği bu filminde her şeyi askıya alır – karabinayı da, Berlin kentinin yarı yıkıntı halini de... Ama bunu ancak bir çocuk gözüyle yapabilir – her şeyin yeni olduğu bir çocuk gözüyle...

Şahit olduklarınız nedeniyle intihar edebilirsiniz – şahit olmakla kalmadıysanız zaten öldürülmüşsünüz demektir... Unutmayalım ki toplama kampları ve gaz odaları hakkında bilgiler o yıllarda travmatik kesinliklerini kazanmaya başlamışlardı ve bu travma hâlâ Avrupa'nın (anlaşılan mesela günümüz Amerikası'nın ya da İsraili'nin değil) kader çizgilerinden birini oluşturuyor. Bu imajlar Deleuze'ün deyişiyle salt optik ve sesli "düşünce" imajlarıdırlar.

Peki "düşünce" imajlarını bir çocuğa yükleyip durursanız ne olur? Bir çocuk bir yetişkin kadar kapsamlı ve yetkin "düşünemez" demek pek bir çözüm getirmez.

79. Figüran Üzerine 1:[7] Meyerhold'un bir temasını hatırlayalım: "Çehov'un ünlü cümlesi iyi bilinir: eğer ilk perdede duvara asılı bir tüfek varsa, oyunun bitmesinden önce patlaması gerekir. Bunu şöyle alıntılamak isterdim: eğer ilk perdede duvara bir tüfek asılıysa, son perdenin kapanışından önce bir mitralyözün..." Bu aynı zamanda Sovyet Devrim sinemasının (Pudovkin, Kuleşov, Dovjenko, Eisenstein ve Vertov) temel varsayımıdır... Tabii ki belli bir "mizansen" perspektifini –ki bu sözgelimi Vertov'un reddettiği bir şeydi– varsaymaya dayalı böyle bir tutum kendiliğinden bir "pürizm", saflaştırmacılık gibi görünmüyor. Bunu, benzeri bir kavrayışı Brecht'te de gördüğümüz zaman anlıyoruz. Sorun her türden "realist" mizanseni, hem tiyatroda, hem de sinemada en azından yüz yıldır ziyaret etmiş görünüyor: Brecht'i takip ederek buna malzemenin "pratikliği" diyebiliriz. Bu "pratiklik" dekorun herhangi bir unsurunun gerçek bir nesneyi taklit etmeyip işlevini de yüklenmiş diye anlayabiliriz – sözgelimi bir ampulün yanması gibi... Ama bu tam anlamıyla bir realizm problemi olarak da belirir. Belli bir "pratik" figürün her görünüşü aynı zamanda bir dizi kurguyu seyircinin kafasında harekete geçirmekten geri kalmayacaktır. İşte bu yüzden realist tiyatrodaki mizansen anlayışları belli bir noktadan itibaren dekoru kısmileştirmeye, bölüp parçalamaya, yalnızca bazı çizgileri vermeye başladılar. Meyerhold kendi güzergâhı üzerinde bunu formalize etmekle kalmadı, anlaşıldığı kadarıyla terfi de ettirdi: tüfekten mitralyöze...

Brecht'in "dekorun bölük pörçüklüğünü" kavrayış biçimi önemli. Eğer realizm belli bir illüzyonun reddedilmesiyse muhakkak ki özellikle dekorda, ama yalnız orada değil, oyunun (ya da filmin) bütününde belli bir soyutlamayı devreye sokmak zorundadır. "Gerisi seyirciye kalacaktır...": "Sahnede bulunan her şey oyuna katkıda bulunmalıdır; işe yaramayanın orada hiçbir işi yok... Bir küçük burjuva evini karakterize etmek için mesela kafeste kanaryalar ya da biblolar yerleştiriyorlar. Bu karakteristik unsurları sahnelerine habire yığıp duruyorlar. Ama bunların orada yalnızca duruyor olmaları bize hiçbir şey anlat-

7 18 Ekim 2001 tarihi not düşülmüş – der.n.

mıyor..." (Brecht, *Tiyatro Üstüne Yazılar*).

Sinemada ise bu problemin katlanarak büyüdüğü söylenebilir: öncelikle dekorun doğrudan doğa da olabileceği düşünüldüğünde mizansen tam anlamıyla kadraja ve plan-sekansın kuruluşuna devrediliyor demektir. Tiyatronun dilinde yaygın olarak kullanılan bir terimi ele alarak ona teorik bir anlam kazandırmak istersek "figüran"dan bahsedebiliriz: figüran diye belli bir mizansende bulunması gereken "fonksiyonel" unsurları anlamalıyız. Bunlar dekorun unsurları olabildiği gibi sokaktaki kalabalıklar, "herhangi mekânların herhangi insanları" da olabilirler. Yukarıda tartıştığımız temalar ışığında figüran teorik olarak iki konumda ele alınabilir: kimi figüranlar kurmacayı harekete geçirirler, ona kaynaklık ederler (buna aktif figüranlar diyebiliriz); kimileriyse kurmacanın ya da anlatının kendileri sayesinde başladığı unsurlardır (pasif figüranlar). Burada bir zamanlar Aristo'nun yaptığı önemli bir hatırlatmaya gönderiyoruz: aktif/pasif ayrımında bir tözsel unsur olan Güç ya da Kudret "aynı zamanda maruz kalabilme kuvvetidir –bir değişime uğrayabilme kapasitesi olarak..." Sinema kendi temaları ve doğası itibariyle öncelikle insan figüranları değerli kılmış görünüyor. Dekor böylece doğrudan bir pasif statüye itiliyor: Lang'ın *Metropolis* filmi, aktör-figüranların eline kendini sunan bir rezervuar halinde işleyen yığınsal, eksantrik ve ekspresyonizme has çizgilerle ve geometrilerle düzenlenmiş bir dekora sahiptir.

Lang kendi yöntemini özetle şöyle açıklıyor: önce "kişiliklerin" bir tipolojisini yapmak gerekir. Bu tipoloji kuşkusuz perdede hemen görünmeyecek içsel, psikolojik, hatta karakterolojik özelliklerine dayandırılamaz. Olsa olsa onların dekor dediğimiz hammaddeyle ilişkileri, aksiyon-reaksiyonları çerçevesinde belirlenebilir. Böyle bir tipolojiyi fantastik bir ilişki tarzından belgesel bir ilişki tarzına geçiş diye anlayabilirsiniz. Fantastik bir ilişkide kişi dekorun yabancısı, bir eklentisi gibidir (özellikle ekspresyonizmde olduğu gibi). Belgesel ilişki içindeyse dekorla içiçe geçer, kişiyle dekor içiçe erirler. Figüran artık dekorun oluşturduğu mekânda bir gezgin, bir yabancı, bir tanık haline gelebilir.

Bu çizgiyi devam ettirirsek klasik Hollywood sinemasının en temel karakterini elde edebiliriz: bu sinemada kişiyle dekor arasındaki ilişki ya da alışveriş, kişinin aslında yalnızca bir imaj, bir görüntü, yani bir figüran olduğu düşüncesinin bastırılmasına dayanıyor. Bu bastırma ya da saklama, bir taraftan dekoru kaydetmesi insanı ve eylemlerini kaydetmesinden hiç farklı olmayan kameranın kendini hissettirmemesini gerektiriyor önce. Ama daha da derin bir noktada, kişinin ve eylemlerinin gerçekliği ile dekorun gerçekliği yekdiğerinden, yani aslında hiçten türetiliyor – bu karşılıklı bir gerçeklik garantisi: kişi gerçektir çünkü bir dekorda oturuyor; dekor gerçektir çünkü içinde bir kişi yaşamakta...

Bu tipten bir sinemada figüranlardan birinin (dekor ya da kişi) izole edilerek, kadrajlanarak çekilip alınması bir retorik unsur olarak belirmek zorunda. Griffith'den başlayarak sinemaya yerleşen close-up (yakın çekim), hareketin askıya alınması gibi unsurlar... Bu retorik temalar klasik sinemada ağırlıkla tasviri (deskriptif) bir özelliğe sahipler – özellikle büyük "travelling" sahneleri ve panoramikler... Çünkü realist burjuva sineması kurmaca hikâyeyi yeniden ileriye fırlatacak bir "gerilemeye", ölü anı değerlendirmeye mecbur kalıyor. Dolayısıyla büyük ve çoğu zaman ünlü panoramalar (Griffith'in muazzam Babil panoraması) kayıt cihazını, yani kamerayı ön plana çıkarmak zorunda – çünkü nesnelerin "gerçeklik" hissi uyandırabilmeleri için en büyük rol ona düşüyor. Bir taraftan şeyler ekrana girip çıkabiliyorlar ve varlıkları teyit edilmiş oluyor, diğer taraftan "temsil" bakış açısı değiştiği zaman ortadan kaybolmadığı için anlatı sürekliliğini koruyabiliyor.

Burjuva realist sinemasına karşıt olarak, özellikle Jean-Luc Godard'ın uygulayıp genişlettiği Brechtvari realizm de dekorlar oluşturmaktan geri kalmaz. Ancak dekorun gerçekliği yanılsamasını yeniden üretmeksizin, kurgunun sahnelenmiş bir kurgu olduğunu bilhassa vurgulayarak: böylece *Tout va bien*'de işgal edilen fabrikanın ofisleri uzun bir travelling (kaydırma) boyunca kesitler halinde taranıyorlar...

Tasvirin figüranları ele veriş tarzları arasında en karakteristik

olanı, burjuva sinemasının düşkün olduğu bir başka tanımlayıcı retorik unsurdur: özellikle Amerikan sinemasının belirgin bir vurguyla üzerinde durmayı adet haline getirdiği geniş düz çekim planları – yani hayvansal-fiziksel tasvire verilen ağırlık (prosopografi diyebilirsiniz). Dziga Vertov Grubu döneminde Godard ve arkadaşları bunun yerine kişiyi oldukça tarafsız ve nötr bir dekorun önüne yerleştirip kendisini ifade etmesini ya da sorulara cevap vermesini bekliyorlar – böylece fiziki-hayvani tasvirin ötesine geçilerek kişinin ahlaki pozisyonu esas tema haline gelebiliyor (ethografi). Dolayısıyla figüranın iki tasvirin bileşkesinde yer aldığını söyleyebiliriz: ilk anda figüran "temsil" aracılığıyla tanımlanır – kadrajla yakalandığında açıklık kazanacak bir şekli-şemaili, bir görünümü, bir konumu ya da yeri vardır. İkinci anda ise kurmacayla hikâye tarafından tanımlanır: böylece bir nesne haline gelir, figüranlaşır ve eylemin akışını garantileyecek bir fiile dönüşür. Böylece figüranın "maddeselliği" gözlerden saklanmış olur – figüran yalnızca şekliyle biçimiyle tanımlanan hareketsiz ve yoğurulabilir maddedir.

Navigator Kruvazörü filminde Buster Keaton figüranın bu yoğrulabilirliğini, yani "maddiliğini" alabildiğine kullanıyordu: Keaton (Rollo Treadway) ve genç bir kız geminin güvertesinde uyurken aniden boşanan bir korkunç bir sağanağa yakalanırlar; içeriye kaçarak bir masaya otururlar. Genç adam cebinden bir oyun kâğıdı destesi çıkarır – kızla oyun mu oynamak istiyor, yoksa bir gösteri mi yapacak, niyeti nedir, bunu asla öğrenemeyeceğiz... Çünkü bir close-up (yakın çekim) ile yağmurun ıslattığı ve birbirlerine yapışmış kâğıtların görüntüsü araya girer. Yine de Keaton kesip karıştırmayı sürdürmektedir – ta ki kartlar belli bir andan itibaren şekilsiz bir yığın, tiksindirici bir hamur haline gelene dek... Ve Keaton, daha geniş bir planda kararlılıkla kâğıtları "karıştırmayı", apaçık bir el becerisiyle(!) sürdürmeye çalışmaktadır... Sonuçta vazgeçer ve uykusunu sürdürmeyi tercih eder, çünkü genç kız omzuna yaslanıp uyuklamaya başlamıştır bile...

Sahne pek basit bir gag olmakla birlikte psikanalistlerin iştahlarını alabildiğince kabartacaktır: ellene ellene bir çamur ve

pislik tomarına dönüşen kâğıt tomarı, bir figürandan beklenecek bütün "pratik" var oluşunu, buna bağlı olan her türlü işlevselliğini yitirir. Diyebiliriz ki "kısmi" bir nesne olma niteliği de silinip gitmiştir. Bu bir "yıkmadır". "tahrip etmedir" –"değiştirme" değil; çünkü değiştirme ya da dönüştürme pratike edilir maddeyi başka bir pratike edilir madde tipine dönüştürüyorsanız vardır. Daha karmaşık bir gagı Jerry Lewis'in adını şimdi hatırlayamadığım bir filminden getirebiliriz: evin uşağı olan Lewis salon şöminesinin üzerine tırmanarak hanımının bir portresini silmeye çabalamaktadır. Elindeki bez bir anda kadının dudaklarında kırmızı bir ruj izi bırakıverir. Komik etki burada doğrudan değildir ve bizi belli bir şekilde usavurmaya çağırır: portrenin kendisindeki "kırmızılık" anlaşılan yeterli, yani "iyi" değildi; dolayısıyla "gerçek" bir dudak boyasıyla tamir edilmesi gerekmektedir; öyleyse tabloya eklenen dudak boyası tabloda eksik olan bir şeyi, "yeterli erotizmi" tamamlamak içindir. Kadının alay edilesi koketliği "gerçek" olduğunu varsaymaya itildiğimiz dudak boyasının figüran rolünü yitirdiği oldukça karmaşık bir güzergâhta dışa vurulur. Dudak boyası figüran niteliğini yitirirken aynı zamanda resimsel temsilin (portrenin) maddi desteği, dayanağı olarak yeni bir işlev kazanır.

Evet, kartlar çamura dönüşüp kayboluyorlar; dudak boyası portrenin "kırmızılığına" dönüşüyor – ama unutmayalım ki hâlâ görülebiliyorlar; dolayısıyla figüran olmayı sürdürüyorlar. Yitip giden esas şey figüran ile "figüre" ettiği olay ya da "temsil" arasındaki ilişkinin ta kendisi. Bu aynı zamanda nesnenin artık "pratike edilebilir", dolayısıyla kurmaca hikâyeyi yeniden harekete geçirebilir olmayı da bırakmasıdır. Nitekim örnek olarak verdiğim gaglardan ilki eski kadraja bir yeniden dönüşle, ikincisiyse ekranı karartarak sonlanıyor. Çok özel bir figüran tipi burlesque komedilerin en çekici, neredeyse vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmişti: "projektil" objeler olarak suratlarda parçalanan pastalar... Belki bugün eskinin sinema seyircileri hakkında "bunlara da mı gülüyorlardı" dedirtecek bu imajlar belki de Lumière'lerin de çekmekten hoşlandığı özel bir gag-imaj tipinden kaynaklanıyorlar – fışkıran su, kar

ve boran olduğu kadar kuştüylerinin dağıldığı ve ekranı hareketli bir dokuya dönüştüren yastık kavgaları... Pasta meselesinde, her durumda sanıldığından daha derin birtakım temalar saklı olmalı ve bu hususta psikanalistlerin iştahı daha da kabarabilir. Çünkü her şeyden önce seyirci bu pastaların yemek için olmadıklarını iyi biliyor ve pastaları suratlarına yiyip kahkahalarla gülen kişilerin biraz "sapkın" bir görünümleri var (genellikle Blake Edwards komedilerinde olduğu gibi). Bu sapkınlık psikanalizin dilinde bebeğin anal safhasına, yani kakasıyla oynamaktan aldığı hazza ilişkin tutuluyor. Keaton'un da kâğıtlarla oynarken "kakasıyla oynadığını" söylemek çok büyük bir abartı olmaz herhalde. Üstelik Lewis'in filminde anlaşıldığı kadarıyla (dudakların kırmızısı) oral safhada devreye sokuluyor.

Keaton örneğinde gag zorunlu bir "süreğenlik" ve "ısrar" da içermek zorunda; bunun nedeni yalnızca kâğıt topunun "kakanın" yerini almasının yeterli olmaması – adam üstelik bu uğraşısından bir de haz almalı... Burlesque sinemanın esaslarından birini oluşturan gagların temel bir özelliğinin "süre" olduğunu hatırlamak gerekiyor. Keyfin ve hazzın kaynağında yatan bu "süre" ve "tekrar" unsurları yine de farklı tezahürlerde karşımıza çıkıyorlar. Birinciler zamanı gererek, çekip uzatarak belli bir gerilim ve heyecan dayatan – kahramanın vücudunun katastrofik bir mekânda veya ortamda "tehlikede" olduğu ve uzun süre öyle tutulduğu gaglar. Bunu özellikle Harold Lloyd ve Buster Keaton filmlerinde bolca bulabilirsiniz. İkinci tipten gaglar ise bir "çözüm anına" dayanıyorlar – bir tür deşarj... Keaton'un filminde sanki filmin kahramanı yanındaki kızın boş bir anından faydalanarak (göremez, çünkü uyuyor) "sapkın" anal hazzını elindeki kâğıt tomarından alıyordu.

Tabii ki "kakanın yerine kâğıt tomarının geçtiğini" söyleyemeyiz: çünkü kâğıt tomarı orada kaka olarak veya onun bir "sembolü" olarak değil bizzat kendisi olarak durur; Freud'un bu konuda söyleyecekleri de aslında aynı kapıya çıkıyordu: her şeyden önce çocuk kakasıyla büyüklerden kaynaklanan infial nedeniyle oynayamayacak, giderek yerine başka şeyleri –kum, çamur, toprak vesaire– koyacaktır.

Demek ki maddenin biçimle pek de soyut olmayan bir kavgası var. Madde Aristocu çözümlemede biçimin denetlediği, içerdiği, şekilsiz bir potansiyeldir; "şey ne ile yapılmışsa, işte odur" – biçimsiz odun masa için, akışkan çikolata pasta için, vesaire... Gilles Deleuze de Francis Bacon resimlerinde etin iskelete, yani biçime bir isyanını, ondan kopup dağılmasını, damlamasını görüyor.

"Suyun" ya da "ateşin" kadraj tutmadığını söylediğimizde "tutmayanın" aslında klasik kadrajlama, çerçeveleme usülleri olduğunu söylüyorduk galiba. Yoksa sinema ta başlarından itibaren akışkanların dinamizmine, karlanmalara, amorf maddenin hareketlerine çok duyarlı oldu (söylediğimiz gibi daha Lumiere filmlerinde bile)... Deneysel sinema anlaşıldığı kadarıyla gazı, hatta molekülleri düzeyine kadar ilerleyerek filme çekmeye çabalıyordu. Öyle ki bazı sinematografik anlayışlar formları işlemeyi bir tarafa bırakarak "maddeyi" ön plana çıkarmayı tercih ediyorlar: Tarkovski ve Kurosava'da su ve yağmur, Antonioni'de uçsuz bucaksız çöl, Pasolini'de yıkıntı...

Şimdiye kadar tartıştıklarımızı özetlersek, "figüran" ne bir roldür, ne de bir aksiyon; figüran her şey olabilir, hatta son tahlilde amorf madde bile. Sjörström'ün *Rüzgâr* filminde (sessiz sinema dönemine ait) rüzgâr, uğultusuyla filmin kahramanlarını ve manzaralarını sürekli olarak ziyaret eder ve sürekli değişen güçleriyle belirir. Ona elbette "başaktör" filan demeyeceğiz bu yüzden – ama maddi bir figüranlığın en ilerletilmiş düzeyinde yer aldığı da açıktır.

Figüran "figüre ettiği" (temsil ettiği değil) ikinci bir imaja bağlanır – bazen onunla iç içe eriyerek yok olur ve anlatının sürekliliğinde sert bir kesinti, kopma yaratır; bazen da figüran ve figüre ettiği şey arasında beliren tayin edilmemiş, karar verilemez alanda, açıklıkta ya da uçurumda var oluşa gelir.

80. Figüran Üzerine 2: Ve eğer Pasolini'nin *Decameron*'undaki gibi filmin kahramanlarından biri bir lağım çukuruna düşerek oradan tümüyle bokla kaplanmış halde çıkıyorsa, etki "sakınan" bir gülmeyle karışık bir tiksinti olur – ancak komiğin

ve tiksintinin bu birleşiminin bir amacı var gibidir: dışkının bir zamanlar Freud tarafından da onaylanmış sembolik "eşdeğerleri" vardır = para, mücevher ve ceset... Böyle bir imaj sonuçta bunların hepsinin "aynı şey" anlamına geldiklerini vurgulamak için kullanılır. Ancak Widerberg'in *Joe Hill* filminde bu sembolik eşdeğerlik sisteminin de ötesine geçilir: mahkûm elindeki bok kovasını gardiyanların yüzüne doğru boşaltır – tabii ki gardiyanların yerinde kamera, yani ekran, yani seyirciler vardır. *Decameron* ile *Salo*'dan Widerberg'e, klasik sinemanın da en az Freudcu "sansür" işlevi kadar büyük bir kesinlikle sansürlemekten geri kalmadığı bir sıçrama gerçekleşmiş olmalıdır. En azından çok iyi bir Freud okuru olduğunu bildiğimiz Pasolini açısından durum açıktır: Freud'un anal safhanın "doğru çözümü" olarak ileri sürdüğü "kakasını tutma", yani "kaka üzerinde hâkimiyet", bir grup hazzın "sapkınlaştırılması" suretiyle hiç değilse sinematografik olarak gerçekleştirilmiş haldedir. *Joe Hill*'de ise bokun görülebilir olması kurmaca hikâyenin gidişatının ve "gerçekliğinin" garantisidir. Widerberg bize demektedir ki, madem görülebiliyor, sizden hiçbir gerçeği saklamıyorum işte...

Widerberg'in sahnesini ele alarak genişletelim: sanki seyircinin suratına bok fırlatılıyor – ama açıkçası suratına bok fırlatılmadığını (salt görsel-işitsel bir ortam düzleminde de olsa) seyirci biliyor. Realite bokun gardiyanların suratına fırlatılmış olduğu biçiminde algılanıyor hâlâ. Böyle bir varsayım ilk bakışta psikanalizci film kritiklerinin kolayca kabul edip geçecekleri bir formüle dayanıyor: seyircinin bokun kendi suratına fırlatılmadığı konusundaki –filmin hikâyesinin ve anlatısının bir gereği ve etkisi olarak– tam bilincine. Bu bilinçlenme sayesinde düşünebiliyoruz ki fırlatılan bok "hedefine", mahkümu her an taciz eden gardiyanların suratına sıvanmıştır... Sinema düşünürü Baudry'nin Widerberg'in filmine getirdiği yorum bu...

Baudry "pis imajlar" çağını bir müjde gibi alıyor –klasik burjuva sinemasının "güzel", "temiz", "peri masalı gibi" gibi imajlarının kirletilmesi olarak neo-realizm: yoksulluğun, savaşın ve fakirliğin getirdiği yıkımın, felaketin ardında bıraktığı izle-

rin dünyası ancak "pis imajlarla" işleyebilirdi. Gerçekten de 20. yüzyıl fotoğraf ve sinema sanatları (bunu sonradan Pop Art'ın diğer dalları, mesela "kokuşmuşluk" resmi devralacaktır) belli bir andan itibaren "kirin estetiğini" yaratmayı başarabilmişlerdi. Anlıyoruz ki belli bir andan itibaren realite pislikten başka bir şey değildir – kan (Peckinpah), hastalık (Lars von Trier), yoksulluk ve çaresizliktir (Rossellini)...

Ancak Widerberg'in ve Baudry'nin ona ilişkin yorumunun ötesine de geçebilir ve şunu sorabiliriz: bokun kendi suratına değil "öznel kamerayla" çekilmiş bir sahnede gardiyanların suratına sıvandığı konusunda seyircide uyanan bilinç acaba o kadar masum mudur? Seyirci kendi masumiyetini söküp almak konusundaki doğal eğilimini (bunu ben yapmadım, yalnızca şahit oluyorum) aslında bir "bastırma" şeklinde yaşıyor olmasın? Açıkçası Widerberg'in hayal meyal hatırladığım filmi (ki oldukça kötüydü) bu karmaşık ilişkiler düzlemine pek sıçrayamıyor. Ancak seyirci olmak "seyirci kalmak" ile sembolik de olsa bir eşdeğerlik ilişkisi içindedir. Yani o dışkı yığınını suratına yiyen seyirci de olabilirdi...

Baudry'nin formülü de bu "boktan" boyut hakkında pek bir şey anlatmıyor: bize diyor ki, hakikat işte orada, boku bile saklamıyoruz sizden – işte orada, ekrana yapışmış... Peki ama bir film seyircisini gardiyanların mahkûmlara çektirdiği eziyetleri yalnızca ekranda seyredip, bu duruma yalnızca ekranda katlanıyor olmakla suçlayamaz mıydı? Gardiyan=Seyirci eşdeğerliği yalnızca film retoriğinin bir parçası olarak değil, "siz de en az o gardiyanlar kadar boktansınız"ın terennümü olamaz mıydı?

Mesele, "projektil imajlarla" ilgili görünüyor... Bunlar en basitinden ya sizin de birlikte hareket ettiğiniz ya da aniden, geri plandan ön plana, size doğru fırlayan ve sonuçta ekranı kaplayan imajlar... Amerikan klasik sineması (mesela Cecil B. DeMille), Fransız erken dönem sineması (Abel Gance'ın *Napoleon*'unda bir top mermisine –sözde– bindirilmiş kamera) bu tür imajları bolca kullanıyordu... Günümüzde Gore, Punk, Grunch filmler, ama esas olarak Video işleri bu tür unsurları

bolca kullanabilecek teknolojik rahatlığa eriştiler... Bu imajlar bir yok oluşla, bir patlayıp sönüşle, bir infilakla sona erdiklerinden, burlesque gaglardan pek farklı olmayan bir şekilde kurmaca hikâyeyi aniden durdururlar – bir bitiş söz konusudur ve hikâye başka bir yerden veya noktadan yeniden başlatılmazsa ölüm kadar kesin bir sonu mühürlemiş olurlar...

81. Simmel'in Yabancısı:[8] Simmel'in metninden[9] anlaşılması gereken tuhaf bir durum var galiba: o da bir yabancıya kimsenin "yabancı olamayacağıdır...". Bir paradoks gibidir bu durum ama en çok bir yabancıyı rahat rahat kişisel ya da kolektif sorunlarınıza dahil (hatta Simmel'in hatırlattığı gibi) ve ortak kılarsınız... Tuhaftır bu, geçen yıl Western konusunda tartışırken farkettiğimiz gibi o film türünün iyi örneklerinde beliren bir durumdur... Dışarıdan gelene duyulan o tuhaf güven hissi... İçini ona dökebilmek ve onun yargıçlığına (hakemliğine) başvurmak... Bu açıdan Yabancı "asgari bir insan" gibidir... Bizimle birlikte insandır, ama yine de asgaridir...

"Gariban" ise yabana atılacak bir tema değil... "Garib" ve çoğulu "gariban" asırlar boyu bu coğrafyada çok geniş bir insan kitlesini anlatan kelimelerdi... Bu kelime bugün bizi daha çok yoksulluğa, dışlanmışlığa, "ötekiliğe" çekiyor ama geleneksel kültürlerin bugün "misafirperverlik" gibi yavşamış bir kelimeyle çarpıtmaya alıştığımız çok özel bir "yabancı-tanışıklığının" da hesaba katılması gerekir... Her bakımdan sosyolojinin en acımasız, en sert, en tarafgir, en vahşi "bilim" olduğunu hissetmek gerekiyor... Bu ise sosyoloji için en büyük açılımdır...

Simmel metinleri genel olarak bu "vahşeti" içerirler... Bütün tespitler (para, meta ilişkileri, toplumsal tip ve karakterler) son derecede sert ve keskindirler ve herhalde Simmel'in dönemindeki kent ve kır manzaralarının çok gerçek yorumlarıdırlar... Günümüzde sosyoloji insanı kaybetmeye, onu rakamlaştırma-

8 *Kısadevre* 2, 1 Nisan 2001.

9 G. Simmel "The Stranger", *On individuality and social forms: selected writings*, der. ve önsöz, Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, [1971], s. 143-49, ["Yabancı", *Bireysellik ve Kültür*, haz. ve çev. Tuncay Birkan, Metis, 2009, s. 149-155].

ya ya da "kanaat sahibi" ve "soru sorulacak" birimler haline getirmeye başladığında Simmel devrini gerçekten özlüyoruz...

Peki, bugün sosyal bilimler "toplumsal tipler" yaratabilirler mi, onları anlayabilirler mi? Yoksa tipler nesnel olarak mı ortadan kalktılar? Şu anda sorulması gereken sorular bu türdendir... Artık roman sanatı bile toplumsal tipler üretemiyor (oysa eskiden Dostoyevski'nin Budala'sı, Dickens'ın "yoksul"u, Gogol'ün "memur"u vardı... Marx "proletarya"yı, Weber Protestan kafalı "burjuva"yı tasvir ediyordu... Sinema toplumsal tipler üretmeyi romandan ve sosyolojiden daha uzun bir süre sürdürdü... Bugün ise vazgeçti...

Sorulması gereken şudur... Yabancı gibi, Yoksul gibi, Göçmen gibi, Burjuva gibi vesaire... afektif ve görülebilir (dolayısıyla görselleştirilebilir) toplumsal tipler modern-postmodern toplumda ortadan kalkarak amorf kitle toplumunda yitip gittikleri için mi onların sosyolojisini, siyasetini ve filmini yapamıyoruz artık, yoksa sosyoloji, siyaset ve sinema onları artık yakalayamıyor, kapsayamıyor, ifade edemiyor mu... Ben ikinci bakış açısına yatkınım...

Kanaatlerden İmajlara'yı bu "toplumsal tipler" meselesi üstüne kurdum... Gerçekten sonsuz bir literatür var... Ama aynı zamanda "düşünülmemişliğin" eseri olarak hiçbir şey de yok... Mesela bir düşünün toplumsal tiplerimizi ve onlara tekabül edebilecek kısa formülleri:

Taraftar... Kimdir nedir? Bunun bir "kimlik" olduğunu kabul etmemizi isteyenler var... Oysa kimlik kapalı bir şeydir, tanımlanır ve tanımlandığı yerde durur-kalır... Oysa varoluş sürekli hareket halindedir ve "kimlik" kavramıyla kavranamayan bir açıklığı, belirsizliği vardır... Taraftar hem bireydir hem de değildir... Çoğu zaman gevşektir ve tırsar... Kalabalık olgusundan destek bulduğu anda ise canavarlaşabilir... Ya da tam aksine kalabalığa karşı çıkar... Çoğullukların davranışlarını hesaba katmadan hiçbir toplumsal tipi ayırdetme şansınız olamaz...

Mesela: "Müslüman"... Yalnızca bir dine aidiyet söz konusu değildir... Toplumsal-varoluşşal tip olarak Müslüman'ın formülü şudur: her şeyin çözümünün çok kolay olduğuna inanan

adam (kadın değil – ve bunun nedenini hemen göreceğiz...) Müslüman, herhangi bir fıkıh alimiyle ya da ümmetten bir köylüyle konuştuğunuzda hemen farkedebileceğiniz gibi kendi dinini üstünlüğünü basitliğinde, yalınlığında arar... Mesela karısının kızının iffeti gibi "derin" bir mesele mi vardır? İslam buna çok kolay bir çözüm bulmuştur zaten: kapatırsın olur biter... Faiz günah mıdır? Çözüm çok basittir: bir senet yaparsın burada o olayın adına faiz denmez, metinde "faiz" sözcüğü geçirilmez, olur biter...

Ama ne yazık ki mesele bununla bitmez ve Müslüman adını verdiğimiz "toplumsal tip" sürekli bir "varoluşsal kriz" içine düşer... Karısını kızını kapatmıştır, ama ya sokakta onlara birisi değerse... O halde hemen "en basit" çözüm bulunur: İran'da olduğu gibi kamu araçlarında, otobüslerde ve sokaklarda "haremlik-selamlık"... Bir fıkıh ya da ilahiyat âliminin hep övündüğü "İslamın en iyi din olduğu çünkü çok yalın ve basit olduğu" bu yüzeysel "kolay çözümler" mantığı içinde eriyip gider... Ne kolaydır Müslümanlık! Sonuçta bir "Bismillahirrahmanirrahim" demen yetecektir...

Etrafımızda bu türden bir projede "insan" olarak görebileceğimiz çok sayıda "toplumsal tip" var... Onlar "şu ya da bu" kişiler değiller... Öyle olsaydılar gazeteler ve televizyon toplumsal tipler inşa etmek işini başarabilirlerdi... Kişi değiller... Ama olaylar ve olay oluştururlar... Büyük "beat" sosyolog Charles Wright Mills ellili yıllarda iki "modern" toplumsal tipi keşfettiğinde ("iktidar seçkini" ve "beyaz yakalı") bu meyanda yürüttüğü tartışma bu toplumsal tipler aracılığıyla bütün bir dünyayı çözümlemeye kadar varabilmişti... Çünkü toplumsal tipler analitik toplumsal işlevlere bağlanırlar... Michel Foucault 19. yüzyılda belirginleşen bir toplumsal tipi ortaya çıkarmıştı: tehlikeli birey... Bütün hukuk ve psikiyatri, bütün ceza sistemi bu bireye değgin örgütlenmişti: suç işlemiş olmasa bile buna yatkın olan tipler kimler... Bu aranıyordu... Freud bir psikolojik-toplumsal tip olarak "nevrozlu"yu icat etti...

Toplumsal tipler genel olarak "tümü kapsayıcı" olabilirler... Bu onların "tip" olma karakterini ortadan kaldırmaz... Günü-

müzde herkes bir şeylere "yabancıdır"... Birilerince "yabancı" olarak görülür... O zaman "yabancılığın" ana formülünü sosyolojik olarak üretemezsiniz sosyoloji yapamazsınız, yabancıyı da anlayamazsınız... Simmel bu konuda bize çok şeyler anlatan ve hatırlatan bir formül üretmişti... Başka formüller de üretilebilir... Mesela "yabancılaşma" sürecinin ürünü olarak yabancı... Bir düşmanlığın nesnesi olarak yabancı... Korkulur kişi olarak yabancı...

Toplumsal tipler afektif varoluşlardır... Anlaşılmayabilirler ama hissedilirler... Simmel bu yüzden bir toplumsal tipin mutlaka toplum tarafından yaratılacağına dikkat çeker: onlar hissedilmeden varolmazlar... "Yoksulluk" olsa bile "yoksul" diye bir tip olmayabilir... Varolması için toplumun "yoksulları" keşfetmesi, bu sorun için birilerini hedef seçerek tavırlar alması, mesela 16. yüzyıl İngilteresi'nde olduğu gibi "Poor Laws" çıkarması, 19. yüzyılda olduğu gibi anti-alkolizm, vesaire... Ve benzeri kuruluşlar oluşturması gerekir... Yoksulluk bir nesne haline geldikçe etrafında bir "toplumsal tip" oluşacaktır...

Şimdi benim iddiam: toplumsal tipleri "görsel işitsel" olarak tespit etmek onları teorik olarak hedef edinmekten daha kolay, daha verimlidir... Bu "belgeselliktir"... Belgesi olmayanların belgesi olmak yazı aracılığıyla olmaz, görsel-işitsel ortamda olur... Sosyoloji zamanla "toplumsal tiplerini", bu esaslı tutamaklarını kaybetti... Edebiyat ve sinema da kaybetme yoluna girdiler... Biraz Üçüncü Dünya sineması dayanıyor gibi: Güney, Kiarostami, Sokurov (Rusya'da artık bir Üçüncü Dünya ülkesi bugünlerde)... Sosyoloji artık insanların ne olduğuna bakmıyor; onlara ne olduklarını –çoğu zaman pek de nazik olmayan bir şekilde– sormakla yetiniyor... Çevrelerinde, dünyalarında ne olup bittiğine bile bakmadan onların "toplumsal bakımdan kurulu" (*socially constructed*) dünyalarında ne olup bittiğine bakmayı –bir tür kanaatler haberdarlığını– yeterli görüyor...

İşte tam bu noktada sosyoloji ile "belgesel" arasında esaslı bir bağ kurulabilir... "Sözlü tarih" denen bir pratik var... Bunu antropologlar iki yüz yıldır zaten yapıyorlardı... Ama tek bir "toplumsal tip" üretemediler... Çünkü hep toplumsal yapıların, ya-

ni durağanlıkların nasıl olduğuna bakmaya çalıştılar... Oysa hayat harekettir... Ve bu hareketlerin tespiti esas olarak "görsel" duyuların dünyasından etkilenen bir varlık olarak insana görsel-işitsel ortamlarla daha rahat iletiliyor... Bu bir gözlemden bile ötede bir şey: her yeni kuşak bir öncekinden daha çok "görsel-işitsel" düşünüyor ve varoluyor... Biz de eskiden daha çok okurduk, şimdi daha çok seyrediyoruz...

Benim iddiam, bir belgesel kurgusunun bir tür "düşünme" olduğu... Nasıl bir sosyolog araştırma materyalini yontuyorsa, ışığı, görüntüyü, imajı, hareketi ve zamanı yontarak bir filmci de "düşünür"...

"Hayatı olduğu gibi yakalamak" gibi bir Vertov ideomu bence hâlâ "belgesel" için esastır... Ama bence Vertov'un söyleyeceklerinin daha çoğu bir filmciden çok sosyologlara hitap ediyor... Görsel olarak bir dünya kurup onu araştırmak... Ve bu dünya mümkün olduğunca az "anlatısal", "dramatik" olmalı... Mümkün olduğunca "olduğu gibi" olmalı...

82. Sinema ve Jest: Modern insan jestlerini yitirerek sinematik dünyaya açılmıştı. Bu açılış süreci, Alman sosyolog Norbert Elias'ın deyişine göre "uygarlık süreci"nin bir görünümü olarak da ele alınabilir – insanlar-arası karşılıklı bağımlılık tarzlarının gevşediği, kentlerin artık kalabalıklarıyla ve gitgide "aklileşen" yaşam biçimleriyle tanımlandıkları, "herhangi mekânların" toplumsal yaşantının yeni uğrakları haline geldikleri, günlük yaşamın rutinleştiği bir süreç... Yitirilen şey elbette hareketler değildi; çünkü burada "jest" terimiyle kastettiğimiz, geleneksel adı verilen toplumlarda hayatın, coğrafyanın ve zamanın örgütleniş tarzının dolaysız dışavurumları olarak ayinsel hareketler diye sınırlandırılabilir. Modern insan çok daha "hareketli"dir – üstelik hareketleri mekanik (makineler), kinetik (tren, otomobil, uçak gibi hızlı ulaşım araçları), akustik (telgraf, telefon gibi haberleşme araçları) tarafından genişletilmiş, hızlandırılmış ve dinamik uzantılara sahip kılınmıştır. Fotoğrafın, sonra da sinematografinin, radyonun, televizyonun ve bilgisayarın icadını da, saf halleriyle, bu uzantılar arasında say-

mak gerekir. Endüstriyel tasarım, sonuçta "ergonomi" adı verilen bilimini bu zaten "uzantılandırılmış" insana göre uygulayacaktır.

Jestlerin yitirilişini birkaç boyutta birden ele almak gerekir: bir jest her zaman bir abartıdır ya da bir abartılı, ivmelenmiş ya da duraklatılmış hareket unsurunu içinde taşır. Tiyatroyu en eski sanatlardan biri haline getiren şey, ilkel adı verilen toplumlardaki ayinsel var oluşudur. Bir jest, ikinci olarak, herhangi bir yerde, mekânda, herhangi bir anda, zamanda yapılan bir hareket değildir – toplumsal açıdan belirlenmiş, ayrıcalıklı bir ana (tören, bayram, geçiş ayini, içtima), ayrıcalıklı bir mekâna (kilise, cami, kışla, hapishane vesaire) ta baştan "adanmıştır". Üçüncü olarak bir jest her zaman ilişkileri o ana ve mekâna ilişkin olarak kodlanmış bir toplum içinde, bireysel ya da kolektif olarak gerçekleştirilir. Bir bilgiye, eğitime, kararlaştırılmış bir toplumsallaşma koduna, ayrıcalıklı bir pratiğe dayanır. Son olarak bir jest, ilk anından son anına kadar kodlanmıştır ve bu kod kendi başına bir dil oluşturur. Bir şaman ayin trans anları içeriyor olmasına rağmen sonuçta zamanda ve mekânda bir dans gibi belirlenmiş tempolara, safhalara sahiptir. Klasik bir sanat olarak tiyatroyu, klasik baleyi ve dansı belirleyen ne varsa hepsi jestin bir dil olarak kodlanmış karakterine bağlanırlar.

Jestlerin kesinkes belirlenmiş ve anlatılmış olduğu bir edebiyata "klasik" diyoruz. Jestlerin kaydedilecekleri mekânı ve zaman kesitini ayrıntılarla betimlemeyi edebi faaliyetinin merkezine alan Balzac, iç-düşünmeyi, bilinç akışını bir tür edebi dansa dönüştürmeyi başaran Tolstoy... Modern edebiyat ise "jestlere" dayanmaz – onlarla karşılaştığı anda hareketleri anlarına bölecek, yavaşlatıp hızlandıracak, zorunlu safhalarını es geçecek, ayinsel olarak belirlenmiş olan anlarını farklı, dışarıdan anlam birimlerine gönderecektir – Virginia Woolf, Proust, Joyce ve Kafka. Eğer her konuda "klasik" ile "modern" arasında bir ayrım yapmamız gerekliyse, en azından edebiyatta "jestlerle" kurulan bir anlatıdan, jestlerin yitirildiği bir dünyaya ait "herhangi mekânların" üretilmesine geçişi klasik ile modern arasındaki fark olarak değerlendirebiliriz.

Sinematografinin jestlerin yitiriliş süreciyle çok yakın bir bağı olmalıdır. Yeni icatlarıyla, kamerayla Lumière kardeşlerin çektiği ilk filmler, herhangi anların yakalanmasına, bir trenin gara girişine, bahçesini sulayan bir adamın ıslanmasına, bir öpücüğe gönderiyorlar. Öte taraftan, sinematografinin bir geleceği olduğuna pek inanç duymamış bir adam olan Edison'un jestlerden örülen bir dünyayı, bir dansı, önceden kurulmuş bir sahnede gerçekleştirilen jestler dizisini gösterdiği bir aygıt keşfettiğini de hatırlamak gerek. Sinemanın ilk anlarından itibaren beliren iki gelişme çizgisini tam da bu noktada ayırt edebiliyoruz: herhangi anların önem kazandığı Lumière belgeseli ve senaryolu, jestlerin organize edildiği, aktörlerle çekilen ve bugün hangi anlamda zafer kazanmış olduğunu artık tanımlayamaz hale geldiğimiz "esas sinema"...

Sinematograf, hareketi ve gösterdiği nesnelerin süresini kaydeden cihazdır. Jestler de zaman içinde gerçekleştirildiklerine, belli mekânlara adandıklarına göre kaydedilebilirler. Oysa sinematografi, daha ilk anlarından itibaren, jestlerden çok herhangi anları yakalamak üzere sokaklara, meydanlara çıkacak, evlere, birtakım tarihsel olayların gerçekleştiği mekânlara gidecektir. Ama kaydedilen şey, ayrıcalıklı anların kodlandıkları yerler ve jestler olmayı böylece zaten bırakmıştır. Filmik süreklilik içinde jestler de herhangi anların içeriklerinden biri haline indirgenir. Sinematografinin ilk seyircilerinin, salonlarda gösterilebilen Lumière filmlerine Edison'un yalnızca tek bir kişi tarafından seyredilebilen danslı ve ayinli filmlerine göre daha fazla rağbet etmelerinin nedeni yalnızca Lumière'lerin kitlesel gösterim yapabilmeleri değil, aynı zamanda her icat gibi sinematografinin de ilk anlarında uyandırdığı psikolojik kompleks, hareketlerin ve jestlerin suni algısının büyüsü olmalıdır: işte, orada, gerçekleşmiş olduğuna emin olduğunuz bir hareket...

Ama bu büyü, sinematografiden önce fotoğrafta zaten hissedilmişti. Nesneleri bir ressamın "temsil" ettiğini bildiğimiz resim ve öteki "plastik" sanatlardan farklı olarak fotoğraf yepyeni bir imaj türünü getirmişti: fotoğraf gerçekliğin bir "iziydi" ve kendini bizzat imaja nakşetmesiydi. Zamanla kazandı-

ğı iki özelliği, yani çok sayıda üretilebilir olması ve "tanıklık" edebilmesi fotoğrafı 19. yüzyıldan beridir modern yaşamın temel "imaj" türlerinden biri haline getirdi. Bu, imajlara ilişkin geçmiştekinden çok farklı, görülmedik bir ontoloji, antropoloji ve psikolojidir: öncelikle imajın ontolojisi değişir – analojik, simgesel bağlantılarından ve "gerçeğe benzerlik" isteminden koparak zaten yapabildiğine, gerçeğin kaydı, yazısı olmaya girişir. Dilin yalnızca haber verebildiği, anlattığı olayları önce tasdik eder, ardından da oluşturmaya başlar. Kitleselliğe açılan basının dünyasına ait olması pek gecikmez. Hatırlarsak, daguerrotype'ler ve kartpostallar dünyasında gerçeklik kazanan şey, olguların fotoğrafik cihaz aracılığıyla kesinleştirilmeleridir. Fotoğrafının basın ve "haberler" dünyasındaki evriminin, onun "sanatsal" kullanımının tarihinden tam anlamıyla farklı bir kolektif psikolojide gerçekleşmesinin nedeni işte onun bu "izler" kaydetme niteliğidir. O bir tanıklıktır; yalanlar yazının dünyasında her zaman mümkünken işte orada, bir fotoğraf, bir olayın vuku bulduğuna tanıklık etmektedir. Bu yüzden fotoğraflara günümüzde sanal, dijital olanakların dahil olması, fotoğrafın tanıklık niteliğinin sona ermesi tehlikesini içeriyor: eskiden bir gazete yazılarıyla yalan söyleyebiliyordu, şimdi artık fotoğraflarda da yalan söylenebiliyor.

Sorun fotoğrafın yaşamdan ancak hareketsiz bir kesit, bir an kaydedebilmesinden gelmektedir. Bu başlangıçta herhangi bir an olamıyordu, çünkü pozlama süresinin uzunluğu yüzünden hareketli varlıklar resimde beliremiyorlardı. İz bırakanlar yalnızca doğa ya da kentin, köyün binalarıydı, insanlar değil... İlk daguerrotype'lerden itibaren, natürmort resim sanatından devralındı; evin şu ya da bu köşesinde itinayla düzenleşmiş bir sahne kaydedilebiliyordu.

83. Sinema ve " Söz Edimi": İşte bir gündelik "hayat" konuşması: naber; iyidir; senden naber; işte, öyle; yuvarlanıp gidiyoruz... Bütün bir filmi bu tür konuşmalarla örmek hayatın imajı için bulunmuş ilk varoluşçu çözümdü: Marguerite Duras, Robbe-Grillet ve yeni roman, Truffaut ve özellikle Jean-Luc Go-

dard'ın "ballade"/gezinti filmleri... Bu arada not etmek gerekir, bu hali İranlı film yönetmenleri bile yakalamış olduklarına göre salt Batılı/Avrupalı bir momentum ile karşı karşıya değiliz... Sorun konuşmayı, montaj ve "zaman-imaj" gibi büyük sinema-düşüncelerini baltalayan "konuşmayı" sinemanın dışına atmak ya da bir üst dil olarak yeniden dahil etmek macerasıdır aslında.

84. Sinema ve Peirce'in Fenomenolojik Kategorileri: Günlük hayatın sineması üstüne şöyle bir gözlem bilmem acaba faydalı olur muydu? Deleuze'ün andığı Peirce'in üç temel düşünce kategorisi vardı: birincillik, ikincillik ve üçüncüllük. Birincillik kendi başına durana aittir. Yaprak yeşil, ışık yeşil, ova yeşil. Bu bir oradalıktır ve orada şey yeşildir başka bir şey değildir... (haber kipi)

İkincillik bir başkanın yerine durmadadır. Mesela trafik ışığı "yeşil" yanıyordur ve bir şey gösteriyordur... (emir kipi)...

Üçüncüllük ise ikincilliği kural haline getiren işlemdir: yeşil yandığında geçilir, işte bu bir kuraldır. Gelecekte de öyle olacağının ya da öyle olması gerektiğinin ikincil işareti burada artık kurumlaşmış, sosyalleşmiştir: trafik sembolizasyon sistemi...

Oysa sinema sadece üçüncüllük düzleminde işleyemedi (Eisenstein bunun için çok uğraşmış olsa da). Birincillik en zor anlaşılan kavram... Ve sinema sadece yeşille iş görmeye çabalamıştır. Tıpkı sarıyla Van Gogh'un iş gördüğü gibi. Buna Deleuze ve Guattari "kaçış çizgileri" adını veriyorlardı. Günlük hayatı çekerken zorunlu olarak trafik ışığının "emrettiğinden" apayrı bir "birincillik" halinde kalırsınız. En azından montaj aşamasında orada sadece "yeşillik" vardır ve hiçbir şeyi imlemek ya da sembolize etmek zorunda değildir... Antonioni çölleri üstüne istediğiniz kadar "sembolik mantık" işletin, istediğiniz hermenötiği uygulayın, sonuçta o sapsarı bir çölden başka bir şey değildir...

85. İmajlar Arasında:[10] Vertov (ya da Eisenstein) imajlarıyla Tarkovski veya Sokurov'unkiler arasında deneysel Sovyetler Birliği'nin tüm tarihi yatar: Moskovalı Arafı, İkinci Dünya Savaşı, Stalinizm ve Jdanovizm, Kruşçev Vakası ve de Brejnev Dönemi... Bu bir şekilde yakın tarihin mümkün bir okumasıdır; yazımıysa oldukça zor, çünkü çoğu insanın henüz hayatta oluşu tarih yazımını bir kolektif hafızanın parçası yapmaktadır. İlk imaj, oluşturmacı ve kurucuydu, bir Devrimin, Büyük Ekim Devriminin sürdürülmesini amaçlıyordu; ikincisiyse endişeliydi, Çehovcu sıkıntının ve Foucaultcu disiplin toplumlarının yenilenişiydi. *Città Aperta*'nın (Açık Şehir Roma) aslında pek o kadar da "açık" olmadığı yeni gerçekçilikte de durum aynıydı, *Pax Romana* kendine biçtiği müreffeh hedefi korumayı becerememiş, sefalet, suç ve gayesizlik almış yürümüştü. Konstrüktivist sinemanın radikal umutlarının karşısına Bazin çıkıp, daha az montajla gerçekliğe bir ilave [*supplement*] nakşedildiğini söyleyecektir; bireysel veya kolektif eylem savaş sonrası toplumda sakatlanmıştır, tanıklık etmek zorunda kalırız, olup bitenler karşısında düşteymiş gibi davranmaya meylederiz. Sinema üzerine Deleuzecü perspektif bunu şöyle ele alır: bu iki tarihsel imaj ya da an arasında kayıp bir felsefi imaj vardır ve bu bir nevi geçiştir, hareketten zamana doğru; hareket artık eylem olarak değil, mühletin, Bergsoncu "süre"nin üzerine kendisini yeniden yazdığı, kendi kendisinin imkânsızlığı, krizi olarak tarif edilir.

Böylesi bir namevcut imajın tamamen felsefi ve kavramsal oluşu Deleuze'ün tezidir, buna itiraz edecek olan Godard ise yazmadan önce film yapmak gerektiğine inanır. Taraflarından bir kısmının ölmüş olduğu bu tartışmayı bir kenara bırakarak kendimizi Deleuze'ün zaman-imajının ötesine yönlendirelim; bu, sanki videografidir.

Bonitzer ve Godard, bilinçdışının körlüğü dâhilinde de olsa, yaptıkları filmleri vicdani bir sinematografi perspektifiyle tek-

---

10 Ulus Baker, *Between the Images* ("B-zone: Becoming Europe And Beyond" içerisinde, ed. Anselm Franke, Actar/Kunst-Werke, Berlin, 2006, s. 298–305). çev. Can Gündüz.

rar tekrar analiz etmekten geri durmayanlardan sonra –Eisenstein ya da Epstein gibiler– sinemada yapıp ettiklerinin farkında olan *cogitolar* olarak, *hors-champ* yani alan-dışınmın mühendisliğini yapacaklardır. Artık biliyoruz ki, Vertov ile Sokurov arasında Sovyetler Birliği'nin tüm bir tarihi, bunun da ötesinde tüm bir Kainat, bir alan-dışı olarak uzanmaktadır.

Birşeyi yapabilme kudreti, yapılamazı yapmak –yazılamazı yazmak, gösterilemezi göstermek– değil, daha ziyade, Maurice Blanchot durumundaki gibi, mutlak olarak yazılmaksızın sunulamayacak olanı yazmaktır. Bu, ölüm yazısıdır; ölümü yazmanın imkânsızlığıdır; yani, ampirik veya görülür deneyimin bir parçası olarak söylenebilir olmayan birşeydir. Bu, Blanchot'nun, *nouveau roman*'ın –Duras ve Robbe-Grillet– sinematografik-edebi deneyine koşut olarak modern edebiyatı yeniden tanımlama mücadelesiydi.

Blanchot'nun *parler, c'est pas voir*, "konuşmak görmek değildir" şiarının karşısına Foucault: *voir, c'est pas parler*, "görmek konuşmak değildir"i koyar... Bu, Blanchot'nun Kantçı "yüksek konuşma yetisi" arayışının esasen "tersine çevrilişi"dir. Ancak, Blanchot'nun arayışı Kartezyen, yani Kant-öncesi anda kalır: tersini talep etmez. "Görmenin üst yetisi nedir" sorusunun ise "konuşmanın üst yetisi nedir" sorusuyla birlikte sorulması gerekiyor.

Öyleyse, meseleye Blanchot gibi, yalnızca görülebilir olmayan şeylerin söyleneceği ampirik olmayan bir konuşma düzlemi –ve tersinin– arayışıyla yaklaşmak mümkün müdür? Blanchot, olağan konuşma yapılarının *Aufhebung*'unu arayarak edebiyata çalıştı: bizde, şimdi bir "yüksek görme yetisi"nin koşullarını ve olanaklarını bulmaya çalışıyoruz; bu, aynı zamanda, görülebilirlikler yaratma yetisidir, görünmez olanı görülebilir kılmak...

Kant'tan beri, her fikrin mekânsal-zamansal bir belirlenime sahip olması gerektiği bir dünyada yaşıyoruz; yani, bir fikir yoktur ki, kendisine yapılar veya kurumlar kazandırılmaksızın mevcudiyet bulabilsin. Bu, modernliğimizin tam tanımıdır. Bir fikrin mekânsal-zamansal belirlenimi o fikrin imajıdır ve güzel

fikri kadar, yüce fikrinden de muzdarip olan hayal gücü yetisine bel bağlar. Nietzsche, Cizvit Tarikatının veya modern devlet organizasyonlarının sanat eserleri olarak değerlendirilebileceğini söylerken herhangi bir aşırı yüceltme söz konusu değildir. Modernlikte fikir, kurumları olmaksızın veya Kantçı tabirle, mekânsal-zamansal belirlenimleri olmaksızın hiçbirşeydir.

Hollywood, Thalberg, Griffith, Chaplin gibilerin, Amerikan Rüyası ve muhaliflerinin fikirlerinin mekânsal-zamansal belirlenim kazandığı bir kurumdur: çevresine ve coğrafi-tarihsel bütünlüğüne kavuşan "gerçekçiliktir". Benzer biçimde Lenin sinemayı tüm yeni sanatın efendisi ilan ettiği zaman "gerçekçilik", temsilin varsayılan bir gerçeklikle kurduğu ilişki olmaya meyletti, burjuva sinemasına karşı proleterya sineması, oluş halinde bir gerçeklik, henüz eksik olan...

İkinci projenin başlayacağı nokta şimdiden belli oldu –sinema tarihinin kökeninde yatan ve yukarıda epey tartıştığımız tema (belki de Godard bunu o tarihin içindeki "biricik" bir tartışma olarak tespit etmekte haklıdır). Ne de olsa, Godard'ın sinemanın bir tarihini yapmaya kalkışmış olmasından, sinema tarihinin işinin bittiği, misyonunu tamamlayarak nihayete erdiği sonucu çıkabilirdi. Çünkü, Hegelci bakış açısından bir şeyin tarihi, Minerva'nın baykuşu meselinin de söylediği gibi, ancak o şey tükendikten sonra yapılabilir. Godard, film-filozofu ve arkadaşı Serge Daney ile bir görüşmelerinde sinemanın gerçekten de bir "son" ile karşı karşıya olduğunu teslim etmekle beraber, bunun bir tamamlanmadan ziyade, bir tür görece başarısızlık olarak anlaşılması gerektiğini salık verecektir. Godard'a göre, bir şeyin tarihi (ya da, daha ziyade, "öyküsü") o şey henüz canlıyken, sürdürülüp geliştirilebilme olanaklarına hâlâ sahipken anlatılabilir sanki; o yüzden, öyle "son"lar veya "ölüm"ler ilan edip duran –yazarın ölümü, tarihin sonu ve benzeri– konumlarla işimiz olmaz.

Vertov ile Eisenstein arasındaki polemiğin, sinemanın "özü"ne ilişkin gerçek dertlerin öne sürüldüğü hakiki ("sağlıklı" bir tartışma diyordu Godard) bir tartışma olduğuna inanıyoruz, çünkü sinemanın ne olduğuna, ne olması gerektiğine ve ne

olacağına (daha da önemlisi, "ne olabileceğine") dairdi. Geriye dönük olarak, Vertov ile Eisenstein'ın, her ikisinin de konumlarında bir parça naiflik bulunduğunu söyleyebiliriz, ne de olsa sinematografinin mutlak güçlerine canı gönülden inanıyor gibidirler. Onlar için bu, varoluşa, ruhlara ve gönüllere hitap edebilen, varlığı yok edebildiği gibi yeniden icat etmeye de muktedir, üstelik dili de içerebildiği için en yüksek edebi sanatların ötesine erişebilecek yepyeni bir ortamdı [*medium*][11].

Burada şunu sormak gerekir: sinematografinin "mutlak" gücüne böyle bir güveni esirgemeyen Dziga Vertov, peki neden o yıllarda sinema sanatınca hâlihazırda kurulmuş olan tüm bir "dramatik" ve "kurgusal" alanı önlemeye çalışmıştı? Bu nokta, yalnızca bu tartışmalardaki Vertovcu bakış açısının anlaşılmasında değil, sinemanın özünün kavranılmasında da esastır. Bu soruya verilecek mümkün bir cevap, bunu takip eden yeniden tanımlamaların, farklı evrim patikalarının ve özellikle de neden her sinematografik yeniliğin yalnızca iki görünüm altında –avangart pozisyonlardan *estetik* biçimde ve büyük endüstriden *teknolojik* biçimde– ortaya çıkıyor olduğunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Eğer avangart, eskinin, gelenekselin ve rutinleşmiş olanın yapıcı yıkımı demekse, Vertov'un pozisyonu da oradadır.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, sinematografi, icat edildiğinde Lumière kardeşlerin elinde bir "belgeleme" işlevi üstlendi. Vertov, sinematografinin gelişiminin tam da bu kanadına aittir. Montaj fikri doğduğunda (Méliès) ise film kurgusu ve dramatik anlatım filme kolaylıkla, neredeyse doğallıkla dahil olarak kurgusal sinemayı oluşturdular. Böylece, bir tarafta öyküler anlatan, hayaller kuran ve teorik olarak yaratıcılıkta sınır tanımayan kurmaca sinema yer alıyordu, diğer taraftaysa "gerçeklik" tabir edilen şeyin katı kısıtlamaları altında işlemek du-

---

11 Ulus Baker, 30 Mayıs, 2002 tarihinde ODTÜ-GİSAM'da verdiği *Modern Görsel Sanatlar (Modern Visual Arts)* dersinin e-posta grubuna öğrencilerin dönem içi proje tartışmalarına ilişkin yolladığı bir yazıda İngilizce metindekine benzer bu cümleyi Türkçe şöyle kuruyor: "Düşünün ki yepyeni bir medyum, ki ruh bile çağırır, varlığı kaybeder ve yeniden icat eder, dili de içerebildiği için en yüksek edebi sanatların ötesine geçebilir – tabii ki onları içerebildiği için..." – ç.n.

rumunda olan "belgesel" sinema. Aslında, ilk bakışta, Eisenstein her iki tarafı (veya kanadı) da reddetmemiş olduğu için Sine-Göz'lerle karşıtlığında haklı gibidir. Ancak, Vertov'un bunun farkında olmadığını düşünecek kadar naif değiliz; bu yüzden, sinemada kurgusal-dramatik her unsura mutlak bir biçimde ve ömür boyu düzenli olarak karşı çıkmış olan Vertov gibi birinin ne derdi olduğunu sormamız gerekir.

Bu derdi sanırım Vertov'un hem Eisenstein, hem Esfir Şub, hem de Sovyet Sanat Komiserliği –ve eninde sonunda onun film yapamaz halde bırakılmasına ön ayak olan "sosyalist gerçekçilik" doktrincileri– tarafından nasıl ve hangi noktalardan eleştirildiğini kavrarsak farkedebiliriz. Bu konu, elde bulunan belgeler açısından, biraz "gizli" bir tarihtir; bu bakımdan çoğunlukla, planlanıp yapılamayan, yapılıp yasaklanan, özellikle de rejim tarafından zorla yaptırılan filmlerle örneklenmiştir. Dolayısıyla, bu filmlerin satır aralarını (Vertov'un deyişiyle "imaj-aralıklarını") okumak gerekir.

Vertov, Anglo-Sakson dünyasındaki kaynaklarda, ya sinematografinin avangart kurucusu ya da Sovyet rejimine çalışan sıradan bir propagandacı olarak görülür: sinematografik cihazla sergilediği marifetlerini –montaj ve kamera tekniklerini– Sovyet rejiminin amaçlarına feda etmiştir. Çok yeteneklidir ama sonuçta bir ideolojiye teslim olmuştur vesaire... Bu görüş, resmi tarih düzeyinde bile kolayca çürütülebilecek kadar hatalıdır. Zira Vertov, 1930 yılından itibaren film yapması Sovyet rejimi tarafından yasaklanan bir filmcidir; Devlet Film Arşivi'nde kızağa alınmış ve sürekli olarak filmler toplamak konusunda sorumlu kılınmıştır. Vertov, "propaganda" (ajit-prop ve benzerleri) fikrini icat edenlerden biridir ama kendisi bunun çok ötesinde bir şey yapmıştır. Vertov'un, sanıldığı gibi kendini sinemada hali hazırda bulunan bir "gerçekçilikle" sınırlamak yerine, yeni doğmuş bir sinematografik aracın muktedir olduğu "şiirsel" değerlere erişmeye çabalayan biri olduğuna inanıyorum. Esfir Şub'un o dönemki hiddetli eleştirileri de bu yüzden oldukça geçersizdir. Eisenstein ile Şub, iki ortak önyargıya sahiptiler: "belgesel" film veya *newsreel*, kurgu teknikleri ba-

rındırmamalıdır ve kurgu yalnızca kurgusal filmlerin işi olmalıdır. Deleuze bu önyargıya en iyi cevabı veriyor: Vertov, sinematografik deneyim ve fikirlerinden ötürü insan zihninin (veya beyninin) nasıl işlediğini belki de şimdiye dek en iyi kavramış biri olarak, işin imajların kurgulanmasından ibaret olarak işlemeyeceğini, esas önemli şeyin imajlar arasındaki bağlantının toplamı ya da "kümesi" olduğunu keşfetmişti ve filmlerini bu ilke uyarınca oluşturuyordu. Bu ilke, imajların kendileriyle değil, karmaşık bir ilişkiler kümesince kurulan bir mekânda yer alan imajlar arasındaki "aralıklarla" [*intervals*] kuruluyordu. Vertov, bu mekânı "aralıklar" doktrininde tarifler. Örneğin, *Chelovek s Kinoapparatom* (Kameralı Adam) filminde kameraman, Vertov'un erkek kardeşi Mikhail Kaufman –Virilio'nun modern "dromolojik" dünyanın işleyişine ilişkin tespitindeki tabirle– bir "sürat kişiliği" (her yerde beliren, her yerden çıkıveren bir yaratık, bir modern işçi) iken, montajın başındaki, eşi Yelizaveta Svilova'ydı: yani "yavaşlatmanın", bir imajlar akışından tüm bir filmi kuracak olan uygun "aralıkları" çekip çıkarabilme çabasının uzmanı.

Sine-Göz'ün bize gösterdiği üzere, Vertov için film yapmak basitçe bir görme eyleminden çok daha fazlası, montaj tekniklerinin yoğun, ritmik ve şiirsel kullanımlarını gerektiren bir aralıklar ve ilişkiler oluşturma eylemidir. Böylece, Vertov filmleri ilk bakışta insan beyninin görsel dünya aracılığıyla işletilmesinin bir terennümü (*articulation*) olarak beliriyorlar. Eisenstein'ın tartışmadaki konumu hâlâ gayet serttir: film, "göz" aracılığıyla (Sine-Göz) değil, "düşünce" (bir film cogitosu) aracılığıyla yapılır. Bu, yalnızca sinematografinin evriminin değil, belki de bütün uygarlık tarihinin tekil, biricik bir anıdır. Düşünün, deniyor ki tek katlanılabilir "şiddet" olarak sanat eseri artık "beyinlere vuracak" ve onları düşünme (Sine-Göz yerine Sine-Yumruk) mecburiyeti içine sokacak. Üstelik bu yumruk, sinema sayesinde tek tek bireylere değil, ortalama seyirci olan bir "kitle"nin beynine inecek. Peki ama, sinemada gözün güçlerini tam tamına fethetmeden yumruk atmayı becerebilir miyiz? Ve "Sine-Yumruk" bugün artık klip estetiğinin ve reklamların

temel anlatım biçimi haline geldiyse bunun baş sorumlusu Eisenstein değil, bunu –televizüel, video ve benzeri tekniklerle– "gösteri toplumları"na, kapitalist tüketim ve imajlar toplumuna uygulayan tiplerdir diye düşünüyorum.

Ne var ki Deleuze, aslında Bergson-Vertov ikilisi üstüne düşünerek başladığı sinematografik süreç içinde, sinemanın uzun vadede muktedir olduğu ve sinematografi sanatının dönüştürülmesinde belirleyici etken olarak devreye giren başka bir imajlar rejiminden bahsediyor: Buna, yine Bergson'un ardından, "zaman-imaj" diyecektir. Bunu sağlamak için bir "film" çekmeniz gerekmez, "zaman-ötesi" bağları (aralıkları) kurmanız yeterlidir. Bir Eisenstein imajı ve onunla birlikte (ardışık olarak ya da daha sofistike bir tarzda, grafik birliktelik içinde, farklı ritmlerle) bir Vertov imajı, hatta diğerlerini alırsınız –Godard, muhteşem belgeseli *Histoire(s) du cinéma*'yı işte böyle kurar– ta ki ekran doyana kadar. Ancak Deleuze, Sinema kitabının "çerçeveleme"ye (kadraj) ilişkin bölümünde ekranın doymasının (tok bir beden) karmaşık bir mesele olduğuna yeterince dikkat çekiyor. Söz gelimi, ekranda bir imaj –etkileyici bir yüz, diyelim– "aşırı dozda" görünürse, kurgu masası başında belli bir noktadan sonra o yüzü göstermekten "kaçınmak" isteyeceksiniz elbette. Bu "aşırı dozdan" kaçınmanın en kolay çözümü "tekrar"dır – o yüz, o nesne, o imaj, belli aralıklarla, yani başka imajlar ve sesler tarafından kesintiye uğratılarak, belli bir ritm uyarınca tekrarlanır. Sinema ve videoda, bu türden bir imaj aşırı dozundan kaçınmak için, gerek kurgusal filmlerde, gerekse belgesellerde kullanılan daha pek çok karmaşık kurgu tekniği vardır elbette.

Deleuze'ün *Sinema* kitabındaki tartışmasından takip ettiğimiz haliyle Vertov, sadece bu tekrar ve fark mantığıyla bile (farkları ayırt etmeksizin tekrar sağlanamaz) o kadar çok iş becermiştir ki, bu erken Sovyet sinemacı bize tüm sinemanın ve hatta öngördüğü gelişmiş tekniklerle daha da ötesinin –günümüzdeki (dijital) video ve çoklu ortam imajların– bir genel toplamını sunuyor gibidir. Niçin? Çünkü bir görüntüler organizasyonunu beynin bir topografyası haline getirmek kolay bir

fikir değildir. "Düşünmek" dediğimiz şeyin, "fikirlerin düzeni" ile "şeylerin düzeni"nin birbirine uygun hale getirilmesinden başka bir şey olmadığını Spinoza zaten açık etmişti. Farzedelim ki beyin diyalektik bir tarzda –yani bir Hegelcinin arzulayacağı gibi– işlemiyor. O halde, diyalektik olmayan bir işleyiş şöyle tanımlanır: her uyaran orada topografik bir ünite oluşturuyor ve diğer bütün topografik unsurlarla (hafızayla, algılarla, fikirlerle) kendine özgü oldukça karmaşık bir bağ içinde. Bu durumu Eisenstein de farketmişti – ama şu şekilde: bir film topolojik bir üniteler toplamıdır ama bu diyalektik olarak, yani bir düşünceden daha üst bir düşünceye, bir tutku düzleminden (pathos) daha üst bir tutku düzlemine ve bir diğerine sıçrayarak genişler. Eisensteinci diyalektik düzlemindeki bir bakış tarzı bile sinemada "film" adını verdiğimiz o bütünlüğü bir *automaton spiritualis* (Spinoza'nın deyişiyle "otomat ruh") olarak kavramayı başarabiliyor. Ne var ki, Eisenstein'ın fikrinin verdiği şey ancak bir girizgâh olabilir: Eisenstein bir filmin bir "bütün" olduğunun, yani üzerine düşünülmesi için seyirciye "verilmiş" bir şey olduğunun farkındadır. Diğer bir deyişle, bir "düşünce" olarak film, bir de seyirci tarafından "düşünülmesi" gereken şeydir. Başka bir deyişle biz, yani seyirci, "düşünmeye" başlamadan önce film zaten bir Cogito'dur, tabii yalnızca potansiyel olarak. Bir film "düşünür". Yine pekâlâ diyebiliriz ki bir kitap, okunmadan önce de hali hazırda "düşünür", ama bunu hissetmek ya da algılamak için aynı şekilde söyleyemeyiz. Bu tür bir paradoksu, ancak Gabriel Tarde'ın zihinler-arası makine fikrini çağırarak çözebiliriz: onun "nedir bir kitap" sorusu yerine, bugün biz "nedir bir film" diye soruyoruz. Bir kitap için, onu "okuyoruz", dolayısıyla onu "düşünüyoruz" demek aslında abestir. Daha çok o kitabın "düşündüğünü" söylememiz gerekir ve her türlü hermenötik burada çakar. Aynı şey bir film, bir bilimsel makale ya da bir roman için de geçerli...

Burada hermenötikçi filozofların düştükleri hataya düşmemek gerekir. Onlar bir kitabın, bir filmin "düşünsel" olduğunu söylerlerken aslında varsaydıkları, o kitabın, o filmin ardında bizimkine benzer bir bilincin bulunduğudur. Böylece bir ki-

tap ya da film (veya herhangi bir kültürel üretim) bir "öznenin" –"yazarın"– kendini niyetli ve bilinçli, ifade edişi olarak kavranmış olur. Hermenötikçi filozofların kavramakta zorlandıkları şey, birinin Proust okurken aslında Proust'un kendisini değil, onun yazmış olduğu, vesile olduğu bir metni "anlamak" durumunda olduğudur. Yapısalcılar bu varsayımı ilk kez, ama yetersizce aşmış olan ilk farkındalıktı: bir film seyrediyorum ve bende bir düşünceler, fikirler, duygulanımlar zincirlemesi yaratıyor. Bu kişiden kişiye değişebilir, ama önemli olan bunu illaki yaratıyor olması. Dolayısıyla, bu türden diğer pek çok göreli zincirlemenin, kişiden kişiye değişmenin farkına vardığımda, filmin (ya da kitap veya herhangi başka bir şeyin) içinde ona içkin bir "değişke"nin [*variation*] daha farkına varmak zorunda kalıyorum; bu, yazarın ya da filmcinin "anlatmak istediği şey"dir. Gerçekte olup biten ise, bedenimin ve zihnimin bir film seyretmesinden, bir kitap okumasından ibarettir sadece. Yazarla bir ilişki geliştirebilir, romanın, filmin ve resmin derinliklerine daha fazla dalabilirim. Ama geriye kalan, indirgenemez bir şey vardır: yazarla tanışmış olmamdan bağımsız, bir kitabın, bir filmin veya bir resmin içinde "korunan" ve eserin bir "şey" olarak sahip olduğu maddiliğin içindeki "düşünme" unsurudur bu.

Bu durum çok daha ileri götürülebilir: Cezanne diyordu ki "resmettiğim manzara benden önce algılıyordu"... Burada, "düşünmek" ile "algılamak" arasındaki farkın (hatta karşıtlığın), bu kavramların günlük kullanımlarındaki gevşeklikten kaynaklandığını not düşebiliriz. Örneğin, aktif ve pasif algılar olabildiği gibi, aktif ve pasif fikirler de vardır. Bu yüzden bir "manzara" ile, işte Cezanne'ın yaptığı bir "manzara resmi" ne algılıyor, bunları aynı başlık altında kavrayamıyoruz. Bir filmin – potansiyel olarak– düşünüyor olması bize çocukça geliyor ya da sadece bir mecaz olarak alıyoruz bunu; çünkü biz yalnızca insanların düşündüğü fikrine alışmışız. Oysa insan yapımı eserler, bizde bir düşünceler, fikirler, algılar zinciri (Kant'ın "yüce"sindeki gibi duygulanımlar ve duygular da dahil olmak üzere) yaratıyorlarsa, aynı şekilde, mantığımızla uyum içinde

olan ve olmayan (sırasıyla, Kant'ın matematik ve dinamik "yüceleri") bir takım doğa olayları da "düşünüyorlar" demektir. *İlyada* ve *Odessa*'da içerilmiş olan Homeros'tur, tersi değil.

Bu noktada bazı düşünsel konumlar rahatlıkla netleştirilebilir: örneğin bir Varoluşçu diyecektir ki, algılayabildiğimiz her şey insandır; her şey öznedir veya bilinçli bir özne olarak tanımlanan insanoğlu tarafından üretilmiştir ve ona aittir. Buradan yola çıkıldığında, bir eser düşünmez, yalnızca Ego, yani "Ben" düşünüyor, hayal ediyor, algılıyorumdur.

Böylesi bir "iletişim" ideolojisi karşısında düşüncelerimizi nesnel imajlar ve medya alanına müdahaleye zorlamak durumundayız Kantçı bir belirlenim öneriyoruz: Her şey eleştirilmelidir (Kant'a göre) ve bunu yapıp yapabilecek yegâne akıldır. Aklın kendi kendisine kural koyması türünden bir sonuca varmaya pek yatkın değilsek, belki imaj ve kelimeleri, "kurumlar" ve "binalar" olarak ele alabiliriz. "Eleştirel" olmak fikirlerin yalnızca gerekçelendirilmesinden ibaret değildir; özellikle imaj yapımında, biraz da (azıcık da olsa) yüceltme ve eğip bükme olanaklarının farkında olmakla büyük hüner sahibi olunur. Bizde imajlar ve fikirler olduğunu düşünürüz. Spinoza diyordu ki: "bizdeki doğru bir fikir, doğru olduğunu zorunlu olarak bize bildirir." Paradoksa bakın, Godard *non pas une image juste, juste une image* (doğru bir imaj değil, sadece bir imaj) derken, yine aynı sebeple Spinozacıdır. Ne de olsa, "İnsanların kendileri hakkında ne düşündükleri", çoğu belgeselci önyargının aksine, doğruyu ihtiva etmez. Doğru, daha ziyade, kendilerini eleştirel kanaatler havuzuna nakşeden fikirlerin birbirleriyle iletişime sokularak gelişebilmelerinin sağlanmasına bağlıdır. Bizi kültür-çevremiz içerisinde bombardımana uğratan "iletişimsel imajların" –reklamlar, şovlar ve sözüm ona "haberler" (genel olarak, televizüel mevcudiyet)– esaslı bir tahliyesi, bizi "kendilerinde" kalabilen eleştirel imajlar yaratma zaruriyetine yöneltecektir.

Ulus Baker anısına[1]

ANGELA MELİTOPOULOS

1994 yılında, video projem *Drama'yı Geçerken* [*Passing Drama*] için DAAD'dan[2] aldığım bir burs beni Ankara'nın kıyısında konumlanmış Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin geniş kampüsü içerisinde yer alan, yeni kurulmuş bir medya araştırma laboratuvarı olan GİSAM'a[3] getirdi. Video sanatına ilgi duyan öğrenciler için bir video semineri verdim. Ulus Baker'le burada tanıştım. Bavulum VHS kaset doluydu ama bunların pek azı video sanat işiydi. Daha ziyade, Paris'te kaydedilmiş görüşme ve ders kasetleriydi beraberimde getirdiklerim. Bunlar bana, Yunan asıllı büyük ebeveynlerimin Karadeniz'den Yunanistan'a ve oradan da Almanya'ya zorunlu göçlerinin tarihiyle ilgili Türkiye'de yürüttüğüm araştırma projem için gerekliydiler. Oldum olası gittiğim her yerde valizimde videokasetler ve bir video kamera bulunur. Ta o zamanlardan, video teknolojisini bir teknik-hafıza-sanat [*mnemotechnics*] aracı olarak kullanageliyorum: alışık olmadığım diyarlara hemen ısınıp iletişim kurabilmenin, coğrafyanın dayattığı yerleşik fikirleri ve o yerlere yönelik yabancılaşmayı devre dışı bırakmanın bir yolu. Videoda-

1 Çev. Can Gündüz.

2 Alman Akademik Değişim Servisi (Deutsche Akademische Austausch Dienst).

3 Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi.

ki "işitsel", bir nakaratın zaman-mekânı ya da bir çemberin içi gibi işleyerek, bir yankı kurabilmemi sağlıyordu. Oradan başlayıp keşiflerim için açılabileceğim sabit bir nokta yaratıyordu. Birlikte seyahat ettiğim bu kasetler, 1991 yılının soğuk bir kışında, Paris'te çeşitli arkadaşlarla birlikte kaydedilmişti: Maurizio Lazzarato, François Pain, Raffaele Ventura ve diğer pekçok sanatçı, yazar, yönetmen, aktör, editör, kameraman ve gazeteci. Kendimize *Canal Dechaine*[4] adını vererek Körfez Savaşı sırasında Fransız hükümetinin kitle iletişim araçlarına uyguladığı sansüre karşı bir mücadele kampanyasına giriştik. Yazarlarla, editörlerle görüşmeler yaptık, Felix Guattari, Ilan Halevi, Immanuel Wallerstein ve Serge Daney gibi düşünürlerle konuştuk. Kasetlerden birinde 1993 yılında, Paris'teki *FEMIS*[5] sinema okulunda kaydedilmiş olan sinema ve direniş üzerine Gilles Deleuze'ün verdiği bir ders de bulunuyordu.

Ankara yolculuklarıma dönüp baktığım zaman Ulus'la yaptığımız hararetli tartışmaları hatırlıyorum. İşte o VHS kasetleriyle başlayan tartışmalar, on iki yıl sonrasında *Timescapes* [*Zaman Manzaraları*] adlı bir doğrusal-olmayan video kurgu projesiyle sonuçlanacaklardı. Bu medya sanat projesi, hepsi Ulus'un öğrencileri olan bir grup yetenekli Türk videocusu ile uzaktan bağlantılı olarak geliştirildi. *Timescapes*, 1994 yılının kışında Ulus'la karşılaşmamın başlangıç noktasını teşkil eden narin ve çocuksu bir soruyu yeniden gündeme getiriyordu: Seyahat eden birisi olmaksızın, fikirler nasıl göç ederler?

Video seminerim esnasında, öğrenciler, sabah saat 10.00'da beni Ulus'a takdim etti. Ulus, seminerin verileceği mekânda bekliyor ve Gilles Deleuze kasedini izlemek için sabırsızlanıyordu. Ertesi gün, mimarlık ve sosyoloji bölümlerinden bir hoca grubu da katıldı. Deleuze kasetini izlemek üzere yaklaşık yirmi kişi kendiliğinden biraraya gelmişti. Pek az öğrenci alınmıştı içeriye. Deleuze'ün beni kendimden geçiren sesi, şiirsel-

---

4 Fransızca "zincir" anlamına gelen chaine sözcüğünün önününe getirilen de olumsuzluk eki ile sözcük "zincirsiz" halini alır. Dolayısıyla, bu sansür karşıtı mücadeleye Türkçede "Zincire Vurulamayan Kanal" diyebiliriz – ç.n.

5 *Ecole national supérieure des metiers de l'image et du son*

felsefi bir sıvı gibi dostane yollarla sızar içinize. Sesi, film tarihine atıfta bulunuyordu. Seminerin bir yerinde, Dostoyevski'nin romanındaki budala karakterinde karşılık bulan belirli bir unutma ve hatırlama halini açıkladığını anımsıyorum. Göç üzerine olan araştırmamdan ötürü ilgilendiriyordu bu beni. Deleuze kararlı bir biçimde birkaç kez yinelediği "peki ama sinemada bir fikri olmak ne demektir?" sorusunu, ardından şu hikâyeyle cevaplıyordu:

> "Adamın biri, yanmakta olan apartmanından dışarı fırlarken, durup düşünür: *sevdiğim kız –Tanya... Başı belâda, yardım istiyor... Yardımıma ihtiyacı var... Yoksa ölecek...* Ve kahramanımız sokağa iner aceleyle... VE aniden, köşe başında bir arkadaşla ya da ezilmiş bir köpekle karşılaşır... VE .... Her şeyi toptan unutuverir; ama her şeyi –Tanya'nın ölmekte olduğunu, onu beklediğini, yardımına ihtiyacı olduğunu... Sonra, başka bir arkadaşıyla karşılaşır, onunla çay içmeye gider... VE aniden, yine... *Beni bekliyor Tanya... Gitmeliyim...* VEsaire..."
>
> Bu da nedir? Bütün bunlar ne anlama geliyor?
>
> Dostoyevski kahramanları hep bir aciliyet haline yakalanmış durumdadırlar... Hep ölüm kalım sorunlarıyla karşı karşıya kalırlar. Ama bilirler ki, daha da acil olan bir sorun vardır... Ama bu sorun nedir? İşte onu bilmezler...
>
> Her şey, sanki bir yangın çıkmış, her şey yanmaktayken, kaçıp dışarı çıkmak yerine kendime şunları demem gibidir: *Hayır! Hayır! Burada daha da acil bir şey var... Onu öğrenene kadar yerimden kımıldatmayın beni...*
>
> Ama bu BUDALA'dır... budala... bu, Budala'nın formülüdür..."[6]

Ertesi gün, tebeşirle tahtaya, aynadan okunan yazı olarak ters gözükecek şekilde şu soruyu yazdım: "Nedir bu?" [*"What is it?"*]. Ve tahtanın önünde, Yunanların Anadolu'daki unutul-

---

6 Alıntının başında yazarın eklediği bir cümle dışında, Ulus Baker çevirisine sadık kalınmıştır. "Yaratma Eylemi Nedir?" başlıklı bu Gilles Deleuze semineri ses kaydı çözümlemesi, yine Ulus Baker çevirisiyle 2003 yılında Norgunk Yayıncılık'tan çıkan *İki Konferans* kitabı içerisinde yer almıştır – ç.n.

muş tarihi üzerine Ulus'la bir görüşme yaptım. Tekinin camı düşmüş olan kırık gözlüklerinden bana bakarak: "Göç..." dedi, Hendrix model saçlarına henüz ak düşmemişti: "Göç problemi hareketin sonudur. Geriye dönüş yoktur, geçişli değildir: Bir şeyleri yeni bir kültüre ya da medeniyete getirirsin ama bir şeyler geri götürmeyi başaramazsın. Geçişsizdir."

Geriye dönüşe dair bu başarısızlığı ve bunu izleyen bireysel unutma-hatırlama kiplerininin yol açtığı kolektif bir afaziyi neye bağlayabiliriz? Ulus'un "Birşeyler getirirsin ama birşeyler geri götürmeyi başaramazsın" satırını, *Dramayı Geçerken* filmimin ses kurgusunda filme ördüm. Ayrıca, "Malatya" gibi yerlere ait sesleri de, endüstriyel örgü makinelerinin gürültüsünü kesintiye uğratmak için kullandım. Bu yer adları, aile tarihimin parçalı hikâyesinin hafıza noktalarıydı. Bu adları çok iyi tanıyordum: büyükannem onları bağırırdı ve büyükbabam da tekrar ederdi. "Her nasılsa" der Walter Benjamin, "ad, dilin son terennümü olmakla kalmaz, onun doğru çağrılışıdır da." "Malatya" adı onu dinlemenin farklı yollarını ve ses maddenin moleküler yapısını düşünmeme sebep oldu. Ulus'ta, göçü kavrayabilmeye yönelik süregiden başarısızlığı açıklarken "Malatya"dan dem vururdu:

> "Göç konusunda uzman değilim. Göç fikri üzerine konuşmak istiyorum. Çeşitli zaman ve yerlerde belirdiği çeşitli biçimlere karşın, göçte iki unsur daima ilişki halindedir: Ya siz o yere yabancısınızdır ya da o yer size yabancıdır. Göç ve yabancı fikrini tam olarak bu bağlantı oluşturur. Geçmişte yabancı bir yere geldiğinde yabancı olarak teşhis edilemezdi, çünkü yerin kendisi yabancı idi. Bugün yabancı bir yer kalmadığını biliyoruz. Sosyoloji bilimine Şikago Okulu olarak bilinen katkıyı sunan ABD'deki ilk sosyolojik çalışmaların göçmenler üzerine literatür vasıtasıyla gerçekleştiğini belirtmekte fayda var. Bu, toplumsal ayırım sürecini analiz etmeye çalışan bir laboratuvardı. Temel problem bir yabancının, bir göçmenin öznelliğini belirlemekti. Bir tarihçi için göçü ele almanın iki yolu vardır ve bu epistemolojik bir problemdir. Söz gelimi, bir yerin,

bir devletin ya da bir kentin tarihini yazabilirsiniz. Bu yerleşiklerin tarihidir ve bu bakış açısından göçü kavrayamazsınız. Tarihte bir yer olarak yerini alan Malatya'yı ele alabilirsiniz ama tarihine dair yazıları bulamayabilirsiniz. Diğer yandan, göç halindeki kabile ve aşiretlerin bakış açısından baktığınızda, Malatya göçlerindeki bir nokta olarak belirir. Öyleyse, anlatılması gereken iki anlatı vardır: biri yerleşiklerin, diğeriyse oradan geçip duran hareketlerin bakış açısından. Bu ikisi göz önünde bulundurulmalı. İki kutup arasındaki bağlantının kavranılmasını zor kılan budur. Göç tarihinde herşey bu ikilinin kavranılamamasından muzdariptir: yer, topraklar ve göçün kendisinin hikâyesi.

Bir göç tarihi, diye neye denebilir?

Nedir bu?

Yabancı yerlerin peşi sıra gitmesidir. Ne de olsa, günümüz piyasa ekonomisi küreseldir –ulus devletlerin getirdiği eften püften kısıtlamaları saymazsak, ki bunlar paranın hızının içkin kuvveti tarafından parçalanırlar– ve sınır tanımamaktadır. Paranın akışı, hayatın eskiden ekonominin dışında kalan tüm alanlarını kuşatır. Herşeyi, bilimi bile. İşte bu yüzden bugün yabancı bir yer yoktur. Başka bir anlamda: her yer yabancıdır. Yer, göreli birşey haline gelir."

Ulus, bunu takip eden yıllarda, Maurizio Lazzarato'nun, *Videofelsefe* kitabının bazı kısımları da dahil olmak üzere, Gabriel Tarde ve Michael Bakhtin üzerine yazdığı makaleleri tercüme etti. Bu tercümeleri Paris'e geri götürebilmek nasip olmadı.

1998 yılında, ODTÜ Mimarlık Bölümü, Ankara'da gerçekleşen ve eş-organizatörlüğünü üstlendiği ANY[7] Konferansı bünyesinde *Dramayı Geçerken* filmimin "genişletilmiş" bir sunumuna yer verdi. Köln'de bulunan Medya Sanat Akademisi'nde hocalık yapan İngiliz müzisyen Anthony Moore ile birlikte, filmden kurgulanmış malzeme eşliğinde gerçekleştirilen bir ses-miksaj performansı sahneledim. Film hâlâ tamamlanmamış

7 1998 yılında Ankara'da gerçekleşen ANY buluşmasının o yılki teması "zaman"dı: ANY*time* [ç.n.]

haldeydi ve bu da "performans" biçiminin, genleşmeye mekân sunan bir format olarak düşünülebilmesine yol açıyordu. Performansın sonunda tepesi atmış bir kadın yanıma gelerek bana, bu yaşlı Yunan mültecilerin anlattıklarına nasıl olupta itibar edebildiğimi?! sordu. "Anlattıkları hakkında bilimsel kanıtlar yoktu!" Beni, hakkımda bir makale yazarak, filmin Türkiye'deki olası diğer gösterimlerini imkânsız hale getirmekle tehdit etti. Pek endişelenmedim, ama filmin video-makalesinin başarısına karşın, Türkiye'de yalnızca bir kez daha gösterdim. Filmin kasetleriyse, onları seminerlerinde kullanan Ulus sayesinde Türkiye'yi dolandı, Maurizio'nun pek çok makalesiyle birlikte. Buna karşın Ulus hiç Paris'e iade-i ziyaret etmedi. Seyahat etmekten nefret ederdi.

Videokaseti yeniden izlerken Ulus'un sesini dinliyorum ve düşüncelerini nasıl geliştirdiğini merak ediyorum. Sesini o kadar duru yapan neydi? Sakin, kibar, ritmik, gezip dolaşan – söylemeyi unutmuş olabileceklerine takılmayan. Bir psikanalizciyle bir müzisyenin çocuğuydu. Kıbrıs'tan Moskova'ya, Paris'ten Ankara'ya kendi göç güzergâhı Kıbrıs iç savaşından "kötü" çocukluk anılarıyla başlıyordu. Kıbrıs'a hiçbir zaman dönmedi. Bana yalnızca bir kere bahsetti Kıbrıs'ta bulunduğu zamanlardan, bir iç savaş dönemi hikayesi anlatmıştı, babasının kliniğinde yatan bir adam "Kulaklarımı kaybettim!" diye bağırıp dururmuş. Kulakları sapasağlam yerinde duran bu adamı, belki kulaklarının içinden yaralanmıştır deyip muayene eden doktorlar yine herhangi bir sorun görememişler. Şikayeti bitmek bilmiyormuş. Ulus'un babası sonradan durumu anlamış; meğer bu adam, iç savaş sırasında düşmanların kulaklarından kendisine yaptığı ve boynuna taktığı kolyeyi kaybetmişmiş! Hakikaten kulaklarını kaybetmiş yani.

Sanırım Ulus, "kötü anılar"ını benimle konuşmaktan sakınarak, göç ve hafıza tartışmasını Yunan/Türk çatışmasının dışına taşıyacak bir hikâye dinletisine dönüştürüyordu: Sovyet devrimi sırasında müzikoloji, müzik doğaçlama tekniği olarak Türk Makam kültü, halılardaki sonsuz çizgi desenleri, sosyolojiye karşı matematik, sinema ve Yunan felsefesinin barbar yönü...

2003 yılında, Güney Doğu Avrupa'da, farklı coğrafi konumlardaki imajların nasıl temellük edildiklerini [*appropriation*] (kurguda bir imajın nasıl kullanıldığını) araştırdığım *Timescapes*[8] isimli projeyi gerçekleştirdim. Diğer yandan, Ulus, medyanın sunduğu olanaklara pek itimat etmiyordu:

> U: Fikirlerin medya ile göç etmesi imkânsız. Malûmata erişebilirsin, İnternet erişimim var, işte kitapların adreslerini buluyorum orada... ama fikirler kitapların içerisinde değiller. Oluşturulmaları gerekiyor... Malûmatı kullanabilirim yinede... bu kültüre minnetarım.
>
> A: Yani, medya dolayımlı bir bulaştırma[9] [*contamination*] mümkün mü?
>
> U: Evet, ama medyaya ilişkin esas sorun, bu bulaştırmanın seni etkilemiyor oluşu. Önceden mesken tuttuğun öznellik hali bir tür bağışıklık yaratıyor bu bulaştırmaya karşı. Sonuçta aktarılan göstergedir, imajdır... fikirlerin işaretleridir; aynı zamanda fikirleri gizleyen de tam olarak bu benzeşimlerdir. Fikirlerinle göç edebilirsin. Bu göç fikridir: fikirlerle birlikte göç etmek. Toplumların *habitus* kurabilmeleri için fikirlerle birlikte seyahat etmeleri gerekir. Öğretiler, zanaat bilgileri seyahat ederler. İşçiler söz gelimi: maden bilimcilerin gizli bilgisi kuşaklar boyunca aktarılmıştır. Bazen bunun tehlikeli bir sanata dönüştüğü de olmuştur. Büyü işi: simyacının topluluklarının gücüydü bu. İş örgütleri dinseldi. Tüm dinler işleri örgütlemeye yararlar. İlahi büyü pratikleri, bir gizli bilgi...

Göçmeni bir ulak, bir sürü iş yapan kültürel bir diplomat olarak açıklamak tuhaftır. Öyleyse, 'ulağın dönüşü' önemli bir mesele olarak beliriyor. Günümüzdeki seyahat ve bilgi değiş

---

8 Ulus Baker'in de içinde bulunduğu *Timescapes* video kolektifinin işleri, 2005'te Berlin KW'de, 2007'de Barselona Fundació Antoni Tàpies'de sergilendi Kolektif, Köln'den Angela Melitopoulos, Berlin'den Hito Steyerl, atina'dan Freddy Viannelis, Belgrad'dan Dragana U. Zarevac, Ankara'dan videoA kolektifi ve Ege Berensel'den oluşuyordu.

9 Yazarın burada kullandığı "bulaştırma" sözcüğü, Gabriel Tarde'ın fikirlerin hiyerarşik ilişkiler gerektirmeden yayılabilmesinin olanaklarını tartıştığı taklit kuramına atıfta bulunarak olumlu anlamda (fikirlerin yayılması, vb.) kullanılmıştır – ç.n.

tokuşu sorunu akademik dünyaya 60'larda emek göçü düzleminde girdi. Avrupa'nın sınır kapılarından geçebilenler için, ulus devletlerin ölüm kalım meseleleri aracılığıyla inşa ettiği ve mecbur bıraktığı budala unutma rejimlerimlerinden özgürleşebilmek gitgide daha da zorlaşıyor. Eğer insanlar artık seyahat edemez, fikirler göç etmezlerse küreselleşme gitgide daha da fazla ayrıma uğrayan bir kültürel değiş tokuş sahasında gelişiyor olacak. Bu ayırımın yarattığı bir tür bağışıklık öznelliğe bulaşıyor. Bir nevi kulaklarımızı kesiyor.

Ulus şimdi Kıbrıs'ta bir yerlerde gömülü... Emin olamıyorum, oralara yabancı mıydı, yoksa o topraklar bir şekilde ona yabancı mı geliyordu. Bir sonraki projem için Kıbrıs'ı ziyaret edeceğim. Ne tuhaf [*strange*] geri dönüşler...

KAVRAM DİZİNİ

400 Darbe (Truffaut) 312

Açık Şehir Roma [Città Aperta] (Rosselini) 168, 223, 312, 334
açı-karşı açı 62
Adı Carmen (Godard) 69
afektif [duygusal] 26, 43, 140, 326, 328
Ağır Roman (Altıoklar) 160
akış 232, 282
aksiyon imaj 239, 268, 269
aktif figüranlar 317
akusmatik 94, 104, 303
alan derinliği 164-167, 270, 272
alan-dışı (off-screen, hors-champs) 36, 102, 335
algı sinemacıları 35
algı-imaj 67, 245, 313
Almanya Yıl Sıfır (Rossellini) 312, 315
anı-imaj 313
Apu [Apu'nun Dünyası] (Ray) 313, 353
aralık (Interval) 210, 339
aralık kuramı [aralıklar teorisi] 31, 92, 96, 97, 209, 214, 231
Arıza imajı 121
Arizona Dream (Kusturica) 180
Arkadaş (Güney) 145, 151, 158
ars memorativa [hatırlama zanaatı] 27, 28
Arsenal [Cephanelik] (Dovjenko) 129
art-mıknatıslanımlar [remanences] 133, 136
arzu rejimleri 162
atraksiyonlar montajı 34, 139, 264
Aufhebung (diyalektik aşma) 335
Auschwitz 171, 172, 179, 235
automaton Spiritualis [ruhsal otomatlar] 140, 216, 341
Aydınlanma 21, 185, 275
aygıt [apparatus] 22, 29, 38, 42, 43, 48, 50, 51, 53, 56, 71, 82, 87, 96, 107, 121, 122, 124, 127, 144, 148, 152, 154, 164, 176, 177, 183, 196, 197, 201, 202, 204, 205, 221, 225, 231, 233, 246, 250, 252, 265, 277, 278, 331
ayrıcalıklı anlar 137, 142-145, 263, 331
ayrıcalıklı herhangi mekânlar 24
azınlık edebiyatı (litterature mineure) 148, 154
azınlık sineması 149

Babam İş Gezisinde (Kusturica) 180, 181
bakış açısı 23, 38, 44, 100, 144, 156, 160, 165, 178, 198, 211, 213, 221, 223, 225-229, 232, 233, 252, 278, 308, 318, 326, 336, 337, 349
bastırılan (verdrangt) 195
belge fetişizmi 172
Berlin Üstünde Gökyüzü (Wenders) 313
Berlin, Metropol Senfonisi (Rutmann) 160
beyinsel etki 88
bilinçdışı aygıt 221
Binbir Geceler (Pasolini) 198
Bir Kaptan'ın İtirafı (Sokurov) 311
Bir Köy Papazının Günlüğü (R. Bresson) 104
Bisiklet Hırsızları (De Sica) 312
Boulogne Ormanının Kadınları (R. Bresson) 103
bozuk işleyiş 121
Bratya Karamazovyi [Karamazovgiller] (Dostoyevski) 117
bulunmuş nesneler 304
burjuva montajı 262
burlesque sinema 220, 320, 321, 325

Cahiers du Cinéma 60, 71, 85, 169, 272, 276
Caligari (Wiene) 88, 102, 222, 236, 237
camera obscura [karanlık oda] 17, 205, 241, 246, 251, 257
Canterbury Hikâyeleri (Pasolini) 198
Cinéma-Verite [Sinema-Gerçek] 23, 319
Cities and Clothes [Kentler ve Elbiseler] (Wenders) 239
conatus (çaba) 100
Coşku [Enthusiasm] (Vertov) 96, 237

Çağrışımlar psikolojisi 219
çerçeveleme (kadraj) 90, 226, 322, 340
Çingeneler Zamanı (Kusturica) 180, 186

Dada 20
Decameron (Pasolini) 198, 199, 322, 323
devrim sineması 88, 146, 152, 316
dijital imaj 17, 40, 65, 121, 246, 250, 255
dijital Sanat 304, 306-309, 311
disiplin toplumları 162, 235, 248, 334
dogma 95, 173
doğru imaj 72, 73, 285
doğrudan olumlu eylem 108
dokunsal (tactile) 93, 94, 102
dolaylı olumsuz eylem 108
dolaylı serbest söylem (indirect free speech) 130
Dolly Bell'i Hatırlıyor Musun? (Kusturica) 180
doxa [kam] 43
duygu-imajları 282
duygulanım [affect] 134, 136, 342, 354
duygular alanı 47
duygular sosyolojisi 42, 43, 45-47
duygular teorisi 45
duyusal-hareket bağı 163
düşünce aracılığıyla film 214
düşünce imajları 96, 201, 315
düşünceler zincirlemesi 216
düşünceli filmler 76
düşünce-montajı 135
düşünülemez 80, 158, 171, 179

Eisenstein imajı 215, 340
elan vital (yaşama çoşkusu) 68
enstantane fotoğraf 18, 143, 254, 258, 259, 279
enstantane imaj 252, 254
entelektüel-bilinç montajı 139
episteme [bilgi] 37, 43, 247
Ereignis [kapsama-kavrama-kapma] 247
Eski ve Yeni (Eisenstein) 123, 124, 140, 146, 156
eylem-imaj 163

Fahrenheit 9/11 (Moore) 168
felsefi imaj 334

figüran 316-322
fikir-imaj 92
filmik kahraman 73, 102
filmik tasvirler 174
film-obje 92
film-olay [film-fakt] 31
film-olgu 91, 92
fotogram 18, 30, 66, 141
fraktal sanat 305

gag-imaj 320
gariban 325
Gece ve Sis [Nuit et Brouillard] (Resnais) 177, 235
geniş açı 165
gerçek yalan 187, 188
gerçeküstücülük 20
görsel antropoloji 40
Görsel Düşünme 254, 255
görsel-işitsel 24, 26, 39, 40, 45-47, 58, 59, 86, 87, 94, 96, 102, 104, 197, 238, 249, 282, 285, 286, 293, 294, 315, 323, 328, 329
gösteri toplumları 340
Griffith montajı 89, 267
Groupe Dziga Vertov [Dziga Vertov Grubu] 72

haber filmi (newsreel) 123, 166
haecceitas (İşte-bu'luk) 210, 291-293
hareket-imaj 23, 24, 31, 35, 70, 97, 106, 107, 138, 142, 144, 161, 165, 167, 226, 239, 244, 264, 277, 278, 282, 284
hayat, neyse o (jizn' kak ona iest) 176
hayvan-oluş (becoming-animal) 296
heliograph [güneşin yazısı] 251
herhangi anlar 137, 142-145, 331
herhangi imaj 73
herhangi mekânlar 126, 129, 159, 160, 317, 329, 330
hic et nunc (burada ve şimdi) 119
Histoire(s) du Cinema [Sinema Tarihi/ Hikâyeleri] (Godard) 26, 33, 84, 86, 133, 134, 212, 221, 340
Hodinka 122, 123
Homo Ludens (oyun oynayan insan) 105, 126
honestas (onur) 163
hukuki edim 43

Ici et Ailleurs [Burada ve Başka Yerde] (Godard) 175
Ideenflucht (fikirler kaçışı) 180

iç monolog 140, 163
içkin (immanent) 355
içkinlik düzlemi 282
iletişim faaliyeti teorisi 43
image processing [görüntü işleme] 305
imaj pedagojisi 64, 65, 167
imaja reddiye 178
imaj-aralıkları 338
imajlar bombardımanı 65
imajlar toplumu 215, 340
imajlar-altı 229
imajlar-öncesi 282
imaj-ötesi 229
in actu (faaliyet bakımından) 308
in haec (karşımızda kılan şey bakımından) 308
in-formed [içeriden biçimlendirilmiş] 250
işaretler (signs) 98
İzlenimcilik (Impressionisme) 306

jest 73, 74, 77, 87, 125-130, 165, 221, 222, 280, 281, 289, 290, 294, 296-299, 301, 303, 329-331
jest'in yitirilişi 70
jestler nostaljisi 77
Joe Hill (Widerberg) 323

kadın imajları 110
kadrajın enformatik karakteri 218
kadrajlama (framing) 57, 90, 241, 261, 280, 322
Kameralı Adam (Vertov) 97, 160, 222, 230, 238, 339
kanaatler epistemolojisi 43
kanaatler sosyolojisi 42-44
kayıtsız kayıt 35

kayıtsız olmayan doğa 96, 219
Kırk metrekare Almanya (Başer) 160
kinoki hareketi 239
Kinopravda (kino-pravda) [gerçek-imaj] 31, 230, 268
kirli imajlar 177
kitle sanatı 152, 231
klinik bakış 68
kolaj 135, 245, 259, 304, 305, 307
kolajlama 305
Komser Şekspir (Çetin) 159
konstrûktivist sinema 334
konstrûktivizm 121, 231, 238, 315
kristal-imaj 106, 107
Kuleşov efektil 29
Kuzeyli Nanook [Nanook of the North] (Flaherty) 229, 231, 240

L'Argent [Para] (R.Bresson) 94
L'Eloge de l'amour [Aşka Övgü] (Godard) 60, 63, 84
La jetee (Marker) 31, 32

maddi-olmayan emekçi 77
Made in USA (Godard) 71
mağara metaforu 242
melodram 74, 138, 161, 221, 237, 267
memento mori [ölümü hatırla] 18, 26, 66-68, 253, 258
Metropolis (Lang) 238, 317
mimesis kuramı 127, 279
misafirperverlik 325
Missing [Kayıp] (Cavras) 85
montaj-düşünce 131, 133, 135, 136
Mouchette (R. Bresson) 101
müzikal nesne 298, 301, 303

namuslu bilinç 171
Natura naturans (yaratıcı doğa) 218
natürmort (ölü Doğa) 25, 26, 66, 102, 103, 107, 210, 258, 332
Nefes Nefese (Godard) 68, 70, 73, 78
Nesneleştirme 217
niceliksel süreç 137, 143
niteliksel sıçrama 100, 137, 143, 145
noo-şok (akıl şoku) 152

olaylaştırma [l'evenementiel] 133, 135, 305
Olympia (Riefenstahl) 176, 222
Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey [Deux ou trois choses que je sais d'elle] (Godard) 84

ölüm pornografisi 167, 253
ölüme-doğru-olma 69
özne durumu 23
öznellik 22, 23, 27, 97, 130, 163, 191, 250, 252, 351

Paisa (Rossellini) 223
panoptikon 233, 273
Para (Bresson) 94, 99, 100, 102
Parler c'est pas voir [Konuşmak görmek değildir.] 25, 168, 335
pasif figüranlar 317
patetik 137, 139, 140, 143, 147, 263
patetik anlar 137, 143
pathos (duygulanım) 96, 263, 341
performatifler yasası 115
pis imaj 323, 324
plan-sekans 89, 102, 107, 165, 166, 317
Pop Art 304, 305
Potemkin [Potyomkin] (Eisenstein) 123, 222, 236, 237, 263
projektil imaj 324
propoganda film(i) 176

Radyokulak 96
Ready-Made [Hazır Yapıt] 304
retçi tarihçi 172
ritornello [ritournelle, nakarat] 283
rizom 96, 207
Rusya'dan Ağıt (Sokurov) 99
Rüzgâr (Sjörström) 322

sabit kamera (camera-fix) 142, 229
sahte-hareketler 70
Salo ya da Sodome'un 120 Günü (Pasolini) 178
Schindler'in Listesi (Spielberg) 172
ses manzarası [paysage sonore, sound lanscapes] 303

ses-fikri 302
Ses-İmaj (sesimaj, sonimage) 90, 277
seyreltilebilirlik 171
Shoah (Lanzmann) 168, 170-172, 174, 176-178
sıradan ideolojisi 68
Sinegöz (sine-göz) [kino-glaz] 20, 72, 96, 176, 214, 227, 228, 235, 238, 239, 266
sinema-düşünceleri 333
Sinema-Hakikat (Sine-Hakikat) 169
Sinematografik Figür 105, 106
Sine-Yumruk (Kino-Bromm) 140, 214, 215, 225, 339
somutlaştırıcı ruh 119
Soytarı Pierrot (Godard) 70, 71
sözlü tarih 40, 328
Stahanovizm 120
Sure 18, 32, 64, 66, 95, 141, 230, 252, 253, 295, 298, 314, 321, 334
Sürü (Gören) 150, 151, 155, 158, 160

talkies [konuşkan film] 19
tanıklıklar sineması 170
Taylorizm 120, 135, 202
tekillikler 143, 291
tekillikler teorisi 224
tekillikler üretimi 137
tekinsiz (unheimliche) 184, 194, 195, 198, 217, 222
teknik imaj 35, 49, 50, 65, 66, 202, 205, 241, 243, 245, 249, 250, 252, 255, 257
televizüel aygıt 107, 196, 231
temsili imaj 65, 202, 243, 250, 255, 294
temsiliyet iradesi 297
Teorema (Pasolini) 201
Teorematik 164
The Kid (Chaplin) 312, 314
Tiefland [Ova] (Riefenstahl) 122, 222, 223
toplumsal bakımdan kurulu (socially constructed) 328
Toplumsal tip(ler) 43, 45, 47, 74, 115, 117, 147, 156, 158, 312, 325-328
topos (yer) 298
Totalmobilmachung [topyekûn seferberlik] 238
Tourette Sendromu 74
transandans 98
transandant 98
transandantal [aşkınsal] 95, 96, 98, 100
transandantal imaj 93, 95-98, 100, 101, 103, 104, 117
Triumpf des Willens [İradenin Zaferi] (Riefenstahl) 176

Umut (Güney) 104, 145, 150, 155, 157

Üç Arkadaş (Ün) 159
Üçüncü Sinema Manifestosu 122

Vahşetler tiyatrosu 129
Van Gogh'un Dünyası (Resnais) 239
Veritas index sui et falsi [Doğru, kendinin ve yanlışın göstergesidir] 188
Vertov imajı 215, 340
video [görüyorum] 20-27, 35, 52
Video ergo Cogito [Görüyorum o halde Düşünüyorum.] 21
video-belge 86
videografi 23, 33, 34, 35, 48, 221, 301, 334
Videografik 20, 23, 25, 32, 33, 38, 48-50, 54, 56, 65, 76, 241
Vizontele (Erdoğan) 159
Voir, c'est pas parler [Görmek konuşmak değildir.] 335

yabancı 45, 73, 81, 128, 209, 236, 306, 317, 325, 326, 328, 345, 348, 349, 352
yakın çekim (close-up) 102, 165, 166, 314, 318, 319
Yeni Dünya Düzeni 184, 210
yeni-dalga 35, 85, 86, 104, 221, 284, 312
yeni-gerçekçi(lik) 35, 284

Yeni-Roman 107, 108
Yeni-Sinema 107, 108
Yeraltı [Underground] (Kusturica) 182
Yerler ve İmajlar Metodları 28
yırtılmış bilinç 171
yitip gidiş felsefesi 100
yoksul 25-27, 41, 46, 93, 101, 103, 105, 122, 129, 137, 138, 147, 156, 160, 162, 198, 258, 263, 267, 315, 323-326, 328
Yol (Gören) 150, 151, 153, 155-158, 160
Yurttaş Kane (Welles) 161-166, 270

zaman felsefesi 107
zaman-imaj 23, 31-33, 38, 70, 96, 98, 105-107, 161, 167, 215, 226, 244, 270, 271, 277, 278, 284, 313, 333, 334, 340
Zenon paradoksları 141, 264
zen-zaman 33, 53

AD DİZİNİ

Abramoviç, M. 20
Acker, K. 77
Adorno, T. 38, 87, 89, 128, 256, 282
Agamben, G. 74, 77
Akad, Ö. L. 158, 159, 345
Akan, T. 158
Akhileus 264
Allende, S. 85
Althusser, L. 68, 176
Angelopoulos, T. 196
Antonioni, M. 69, 90 107, 144, 225, 322, 333
Aquino'lu Thomas (Thomas Aquinas) 247
Arendt, H. 83, 118, 171, 235
Aristo 108, 205, 246, 247, 251, 274, 295, 317, 322
Arnheim, R. 89, 136, 202, 262
Arslan, T. 156
Artaud, A. 79, 129, 271
Astruc, A. 81, 164

Bach, J. S. 128, 292, 298
Bacon, F. 322
Balázs, B. 136
Balzac, H. de 57, 330
Barcelo, M. 310
Barnet, B. 107
Barthes, R. 199
Baudry, J. L. 97, 323, 324
Bazin, A. 19, 37, 66, 87, 103, 165-167, 170, 203, 204, 243-245, 250, 252, 258, 271, 272, 281, 334
Beckett, S. 151
Beethoven, L. van 67, 74, 201, 297
Behramoğlu, A. 198
Bellour, R. 37
Belmondo, J. P. 73
Benjamin, W. 20, 43, 87, 89, 309, 348
Bensmaia, R. 86
Berdyayev, N. 118, 120
Bergman, Ingmar 281
Bergson, H. 17,87, 97, 134, 141, 142, 144, 195, 204, 214, 215, 218, 264, 277, 278, 282, 313, 314, 334, 340
Berio, L. 300, 301
Bernanos, G. 103, 104
Bernard, B. 185
Bernard, C. 68
Bertolucci, B. 148
Blanchot, M. 21, 25, 168, 169, 179, 272-274, 335
Bloch, E. 237, 282
Boas, F. 39

Bora, T. 186
Boulez, P. 289, 300
Brahms, J. 297
Brecht, B. 147, 184, 237, 316-318
Bregovic, G. 196, 198
Bresson, R. 15, 37, 38, 40, 78, 80, 93, 95, 97-106, 170, 224-226, 229, 273
Buffon, G. L. L. 246, 247, 249

Camus, A. 68
Cartier-Bresson, H. 40
Casares, M. 103
Cassavetes, J. 27, 161
Cayrol, J. 177
Celine, L. F. 79
Cervantes, M. de 113
Ceylan, N. B. 109, 314
Cezanne, P. 26, 103, 210, 217, 233, 258, 342
Chandler, R. 81
Chaplin, C. 30, 74, 159, 220, 312, 314, 336
Chateaubriand, F. R. de 81
Chion, M. 94
Cicero, M. T. 28
Clair, R. 262
Cocteau, J. 80
Coppola, F. F. 20, 34, 54
Corday, C. 75
Cromwell, O. 147
Crozier, M. 162

Çaykovski, P. I. 124, 125, 297
Çehov, A. 87, 311, 315, 316, 334

Daguerre, L. 252
Daney, S. 34, 79, 106, 164, 174, 211, 212, 277, 336, 346
De Sica, V. 312, 353
Dean, J. 73
Debord, G. 79, 80
Deleuze, G. 19, 23, 24, 30-33, 37, 38, 52, 64-66, 70, 78, 79, 86, 87, 89, 91-93, 96-99, 105-107, 114, 119, 128, 133, 134, 143, 144, 148, 151, 154, 159, 161, 163-165, 167, 169-171, 175, 211, 214, 215, 218, 220, 226-228, 233, 234, 237, 244, 245, 259, 261, 264, 266, 268-271, 273, 277-279, 282-285, 294, 296, 301, 311, 313, 315, 322, 333, 334, 339, 340, 346, 347
DeMille, C. B. 324
Demirkubuz, Z. 109
Derrida, J. 40, 81, 315
Descartes, R. 21, 43, 119, 142, 181, 225, 237, 246, 275, 307
Dickens, C. 326
Diderot, D. 103, 104
Didi-Huberman, G. 172
Dino, A. 239
Dostoyevski, F. 39, 63, 104, 112-119, 121, 326, 347
Dovjenko, A. 107, 112, 129, 130, 316
Dreyer, C. T. 78, 281
Duchamps, M. 20, 34, 304
Duncan, I. 125
Duns Scotus, J. 210, 291
Duras, M. 107, 169, 177, 178, 233, 273, 332, 335
Durkheim, E. 39, 105

Edison, T. 50, 82, 143, 260, 261, 331
Edwards, B. 321
Eisenstein, S. M. 19, 22, 30, 33, 34, 56, 72, 80, 88, 89, 96, 100, 105, 107, 112, 119, 120, 123, 129, 131, 135-140, 143, 143, 145-148, 152, 153, 156, 157, 175, 212-212, 224-228, 230, 262-268, 284, 294, 307, 312, 316, 333, 334-341
El Greco 136, 137, 166
Elias , N. 82, 329
Ellroy, J. 61
Epstein, J. 19, 233, 234, 335
Erbil, L. 155
Erksan, M. 109, 158, 159
Ertuğrul, M. 109, 158, 159

Fassbinder, R. W. 161
Faure, E. 79, 136
Faurisson, R. 191

Faye, J. P. 168, 248, 312, 313
Ferro, M. 201
Flaherty, R. J. 39, 229, 231, 236, 237, 239, 240, 262
Flusser, V. 33, 65, 202-204, 241-243, 245, 249, 250, 252, 255
Ford, J. 148, 156
Foucault, M. 21, 25, 30, , 64, 68, 76, 133, 135, 149, 155, 162, 163, 169, 170, 178, 179, 199, 233-236, 247-249, 259, 273, 274, 299, 327, 334, 335
Freud, S. 178, 193, 195, 236, 271, 313, 314, 321, 323, 327
Furet, F. 201

Galilei, G. 142
Gance, A. 89, 152, 324
Gavras, C. 85, 155
Gere, R. 116
Godard, J. L. 17, 19, 23, 24, 26, 33, 34, 37, 42, 46, 49, 58-60, 64, 65, 67-80, 84-86, 90, 91, 93, 116, 121, 133, 134, 135, 168-170, 174-179, 201, 206, 211, 212, 221, 222, 226, 235, 239, 244, 269, 272, 274-277, 285, 293, 313, 318, 319, 333, 334, 336, 340, 343
Goebbels, P. J. 176, 221, 223, 237
Gogol, N. V. 326
Gören, Ş. 150, 151, 158
Gorki, M. 87, 147
Griffith, D. W. 19, 33, 72, 88, 89, 135-140, 146, 147, 157, 241, 262, 267, 284, 312, 314, 318, 336
Grillet, A. R. 107, 108, 169, 273, 333, 335
Grisey, G. 301
Grotowski, J. 27
Guiton, J. F. 37
Güney, Y. 104, 109, 131, 145, 149-160, 328

Habermas, J. 43, 236
Handke, P. 186
Haydn, F. J. 289, 297
Hegel, G. W. F. 22, 40, 89, 97, 120, 133, 147, 165, 171, 193, 212, 217, 220, 224, 237, 256, 257, 266, 275, 290, 295, 296, 336, 341
Heidegger, M. 26, 69, 115, 152, 171, 179, 202, 218, 221, 225, 247, 282, 312, 315
Henri-Levy, B. 185
Herakleitos 75, 83
Hippolyte, J. 193
Hitchcock, A. 67, 81, 82, 165
Hitler, A. 176, 200, 201, 222, 223, 236, 237, 315
Holbein, H. 253
Homeros 113, 217, 279, 343
Horn, R. 20
Hugo, V. 57, 259
Huillet, D. 37
Huizinga, J. 105
Hun , E. 158
Husserl, E. 120, 250

İliç, İ. 253

Jameson, F. 34
Jdanov, A. 136, 334
Joyce, J. 152, 330
Jung, C. G. 313, 314
Jünger, E. 68, 238

Kafka, F. 17, 85, 125, 148, 154, 181, 183, 330
Kant, I. 21-23, 32, 45, 89, 95-98, 100, 104, 117, 154, 168, 220, 233, 234, 247, 250, 274, 275, 295, 302, 335, 336, 342, 343
Kaufman, M. 214, 339
Kavur, Ö. 159
Keaton, B. 220, 319, 321
Kepler, J. 142
Kiarostami, A. 313, 328
Klee, P. 294, 311
Klossowski, P. 75
Kojeve, A. 120
Koyre, A. 120
Kracauer, S. 87, 89, 222, 236, 237
Krüger, B. 311
Kuleşov, L. 72, 129, 218, 219, 316

Kurosava, A. 322
Kurtiz, T. 158

Lacan, J. 115, 116, 193, 236, 240
Ladurie, E. Le R. 48
Lang, F. 222, 317
Lanzmann, C. 131, 168, 170-173, 176, 178
Lazzarato, M. 38, 107, 346, 349
Leibniz, G. W. 21, 23, 92, 93, 116, 142, 211, 218, 223-227, 229, 233, 234, 246, 267, 270, 274, 275
Lenin, V. I. 53, 71, 72, 77, 96, 118-120, 124, 206, 235, 262, 265, 266, 336
Leonardo (da Vinci) 137, 281, 307, 308
Leroi-Gourhan, A. 58, 214, 242, 249, 279, 280, 294
Lewis, J. 320, 321
Liebknecht, K. 236
Ligeti, G. 298, 301
Lincoln, A. 67
Linnaeus, C. von 246, 249
Lloyd, H. 321
Lorca, F. G 210
Losey, J. 5
Lubitsch, E. 5, 222
Lucretius, T. 233
Lukács, G. 127, 217, 237, 242, 279, 287, 296
Lumiere (Kardeşler) 23, 24, 29, 50, 79, 82, 86, 122, 123, 143, 174, 205, 212, 229, 260, 261, 277, 278, 311, 320, 322, 331, 337
Luxemburg, R. 236

Magritte, R. 25, 135, 169, 170, 234
Bakhmalbaf, S. 109, 110
Makhmalbaf, M. 24, 111, 112, 313
Malinowski, B. 289
Mallarme, S. 84
Manchewski, M. 196
Manojlovic, M. 181
Manoviç, L. 121
Mao (Zedong) 77, 176
Marat, J. P. 75
Marey, E. J. 18, 30, 143, 259, 279
Marker, C. 31, 170, 355
Marshall, G. 120, 315
Marx, K. 43, 44, 72, 74, 77, 84, 97, 120, 148, 211, 220, 326
Mauriac, F. 80
Mayakovski, V. V. 213, 266
McLuhan, M. 37
Melies, G. 18, 29, 212, 261, 337
Melitopoulos, A. 49, 59, 293, 294
Mendeleyev, D. 285
Messiaen, O. 286, 288, 289, 300
Meyerhold, V. 136, 213, 316
Michaux, H. 5
Mieville 80
Mills, C. W. 171, 327
Milovic, M. 190
Minelli, V. 125
Mitry, J. 279
Moliere, A. M. 59
Mollet, L. 80
Monod, T. 81
Montaigne, M. de 113
Moore, M. 168, 170, 171, 178, 275, 349
Mozart, W. A. 20, 34, 54, 128, 289, 292, 297
Munk, A. 167
Murail, T. 301
Murnau, F. W. 222
Mussorgksi, M. 299
Muybridge, E. 18, 19, 30, 143, 259, 279

Nadar 258
Namık Kemal 109
Napolyon (Napoleon Bonapart) 18, 21, 234, 248, 275
Nazım Hikmet (Ran) 239
Neçayev, S. 119, 120
Negri, A. 77, 121
Newton, I. 142, 224
Niepce, J. N. 17, 205, 224, 246, 251, 255-257
Nietzsche, F. 39, 75, 76, 80, 114, 116, 119, 129, 186, 195, 220, 222, 235, 238, 249, 290, 293, 336

Nijinski, V. 124-126, 129
Novak, K. 80
Novalis 147, 234

Ozu, Y. 90, 144

Pagnol, M. 87
Pahomova, L. 128
Paik, N. J. 37, 38
Pamuk, O. 113
Panahi, C. 313
Paradjanov, S. 107
Pascal, B. 63, 105
Pasolini, P. P. 69, 77, 130, 198-201, 232, 236, 269, 322, 323
Pavelic, A. 190
Peckinpah, S. 161, 324
Peguy, C. 70
Petipa, F. M. 124, 125
Pezold, F. 20
Pindaros 175
Pinhas, R. 204
Platon [Eflatun] 21, 79, 144, 187, 210, 211, 244, 245, 259, 274, 295, 296, 297
Plotinos 211
Popper, K. 17
Porter, E. 72
Pound, E. 177
Prigogine, I. 249
Prokofiev, S. 36, 213, 294
Proust, M. 216, 330, 342
Pudovkin, V. 146, 147, 156, 316

Rabelais, F. 113, 194
Ravaisson 172, 173
Ray, S. 313
Reich, S. 301
Renoir, J. 89, 95, 104, 164, 262, 270
Resnais, A. 170, 177, 235, 239
Riefenstahl, L. 122, 176, 221-223, 237-239
Rimbaud, A. 84
Rocha, G. 145, 151, 153-155, 170
Rodin, A. 18, 30, 254, 264
Rohmer, E. 81
Rosenbach, U. 20
Rosi, F. 148, 201
Rosselini, R. 81, 234, 269, 271
Rouch, J. 170
Rousseau, J. J. 21, 234, 240
Ruiz, R. 84, 85
Ruttmann, W. 160

Saariaho, K. 301
Sanbar, E. 82
Sartre, J. P. 197, 217, 245, 266
Schopenhauer, A. 238, 283, 290-293, 297
Schubert, F. 297
Schwartz, L. 81
Şestov, L. 119
Sezar, J. 116
Shakespeare, W. 112
Simmel, G. 43, 45, 47, 74, 115, 221, 325, 326, 328
Sjörström, V. 322
Sokurov, A. 95, 98, 99, 107, 117, 118, 170, 227, 311, 328, 334, 335
Solanas, F. 122
Solovyov, V. 117, 119, 120
Sontag, S. 21, 204, 242-245
Şostakoviç, D. 213
Spartacus 93
Spielberg, S. 74, 172, 179, 201
Spinoza, B. 28, 45, 69, 75, 94, 95, 98, 100, 115-117, 119, 121, 126, 133, 134, 163, 173, 175, 188, 211, 214-216, 218, 220, 221, 237, 246, 275, 308, 341, 343
Stalin, J. V. 56, 119, 136, 140, 201, 235, 236, 268, 315, 334
Steinbeck, J. 148
Stengers, I. 249
Straub, J. M. 36, 37, 175
Svilova, Y. 214, 339

Şub [Shub] (E.) 88, 213, 214, 230, 338
Şulgin, V. 121

Tarantino, Q. 201
Tarde, G. 17, 20, 27, 55, 77, 84, 92, 224, 251, 252, 288, 341, 349, 351

Tarkovski, A. 40, 53, 93, 95, 98, 99, 105-107, 112-114, 119, 161, 224-226, 229, 322, 334
Tati, J. 70, 272
Thalberg, I. 336
Tito, J. B. 181-183, 189, 191, 194
Toland, G. 165
Tolstoy, L. N. 87, 104, 123, 136, 137, 253, 330
Toscani, O. 310
Touraine, A. 190
Toynbee, A. J. 240, 241
Trier, L. von 324
Truffaut, F. 85, 272, 312, 333
Truman, H. S. 120

Ün, M. 356

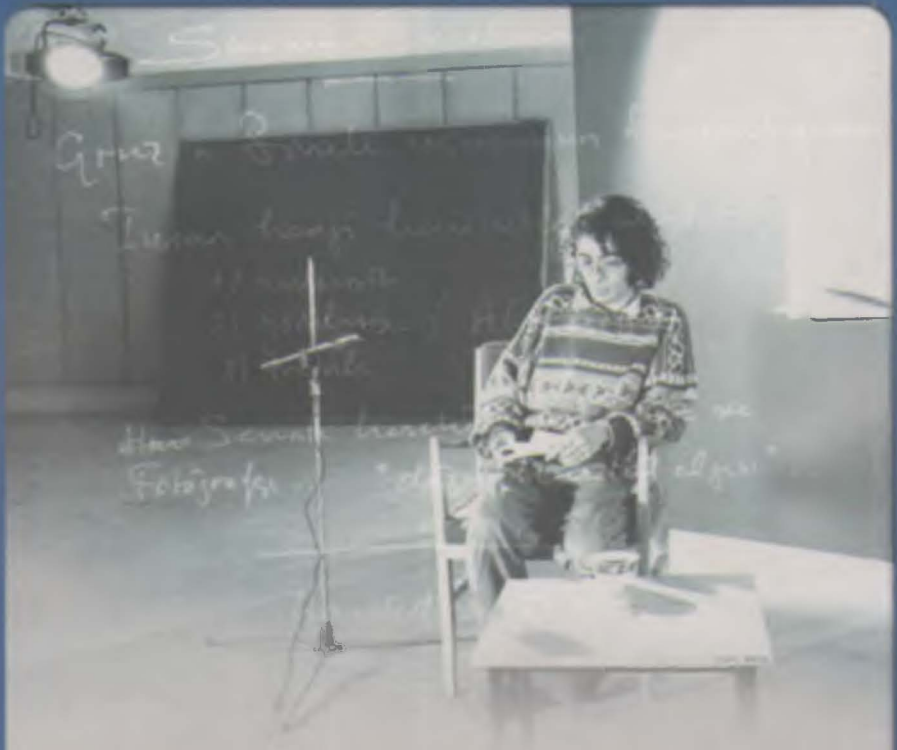
Valentino, R. 126
Valery, P. 169
Van Beveren, C. 102
Van Gogh, V. 239, 333
Vergilius, P. 279
Vermeer, J. 251
Vertov, D. 19, 20, 23, 24, 27, 30, 31, 34, 35, 41, 45, 56, 57, 72, 86, 88, 91, 92, 96, 97, 100, 101, 112, 120, 122-124, 135, 140, 148, 152, 160, 170, 175, 176, 192, 206, 207, 209, 211-215, 218-223, 226-234, 237-239, 244, 245, 265-268, 270, 311, 316, 329, 334-340
Veyne, P. 105
Villa, P. 93
Viola, B. 32, 33
Visconti, L. 269, 315
Voltaire 21
Von Papen, F. 179

Wachowski (Kardeşler) 79
Wagner, R. 80, 293
Warhol, A. 305
Weber, M. 161, 326
Welles, O. 76, 78, 79, 99, 107, 161-165, 167, 270, 271
Wenders, W. 239, 313
Widerberg, B. 323, 324
Willis, B. 80
Wilson, T. W. 120
Woolf, V. 38, 58, 87, 88, 96, 148, 152, 330

Xenakis, I. 301

Yesenin, S. A. 213
Yılmaz, A. 159

Zagdanski, S. 79, 80
Zaim, D. 109
Zanussi, K. 107
Zenon 141, 264
iek, S. 195
Zola, E. 136, 137, 177



Ulus Baker, sinemanın öykü ve enformasyon sunma yönünü değil düşünme ve tahayyül etme yetisinin yani düşünce-imajının, montaj-düşüncenin yaratım olanaklarını araştırdı. *Beyin Ekran* üç bölümden oluşuyor: Minör-düşünce: Zaman-imaj ya da Video-imaj: Godard, Bresson, Tarkovski; Montaj-düşünce: Şok-imaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann; Aralık-düşünce: Rizom-İmaj: Vertov.

Beyin Ekran, Baker'in sinema yazılarının bir montajıdır, onun deyişiyle "düşünen" bir kitaptır.

Birikim Yayınları
48

ISBN-13: 978-975-516-046-7
9 789755 160467