

Paradoksal Sanat Sinema

Metin Gönen

versus



sinema
1

Metin Gönen

1961 yılında İstanbul'da doğdu. İngiltere, İsviçre ve Fransa ağırlıklı olarak yurtdışında yirmi yıl yaşadı. Alain Badiou, Jacques Ranciere ve Alain Brossat'nın döneminde 8. Paris Üniversitesi'nde Felsefe ve Sinema Bölümlerinde okudu, birlikte araştırma çalışmaları yaptı; üniversitede felsefe ve sinema dersleri verdi, "sinema ve düşünce" atölyeleri düzenledi.

2007 yılının başında İstanbul'a yerleşen yazar, İstanbul Kültür Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak bir dönem ders verdikten sonra, şu an Plato Film Okulu öğretim üyesi olarak, "sinema dili" ve "film estetiği" (fotoğraf, montaj, ışık, ses, senaryo, sinematografik anlatım ve düşünce) dersleri vermektedir.

Sekans, Gazetem-net, SineMasal, Doğu-Batı, Felsefelogos... gibi dergilerde araştırmaları yayınlanmakta olan yazar, aynı zamanda Karşı Sanat Film gösterimi ve Düşünen Sinema-Seminerleri, Sinema Kolektifi, Beksav Sinema Yapım-Yönetim Atölyesi... gibi sinema pratiği ve felsefe ilişkili çalışmalarını sürdürmektedir.

Yazarın diğer kitapları Versus Yayınları'ndan hazırlanmaktadır:

Western ve Amerika, Bir Ulus-Uygarlık Kurgusu
Duyulur Paylaşım, Estetik ve Politika (Jacques Ranciere-Metin Gönen, ortak kitap)
Hollywood Sineması

Versus Kitap (62)

Paradoksal Sanat Sinema
Metin Gönen

Yayına Hazırlayan
Özgür Deniz

Kapak Tasarımı
Bülent Arslan

Sayfa Düzeni
Bülent Arslan

Baskı
Can Matbaacılık
0212 613 10 77

ISBN: 978-9944-989-69-5

VERSUS KİTAP Mart 2008
© Her hakkı mahfuzdur.

Albay Faik Sözdener Sk.
Benson İş Merkezi No:21/2
Kadıköy / İstanbul 34710
Tel: 0 216 418 27 02 (pbx) Faks: 0 216 414 34 42

www.versuskitap.com
versuskitap@versuskitap.com

Paradoksal Sanat Sinema

Metin Gönen

versus

içindekiler

Yazarın Notu 1

Önsöz 5

Giriş 9

Birinci Bölüm
Bir Sinemadan Ötekine: Klasizm/Modernizm İkilemi?
Bazin, Deleuze, Epstein ve Godard 17
Bazin: Montaj'dan Plan-Sekans'a Sinema 17
Deleuze : Hareket-imaj'dan Zaman-imaj Sinemasına 24
Epstein ve Fotojenik Sinema 30
Godard : İkon-imaj ve Hollywood'un İhaneti 33

İkinci Bölüm
Çağların ötesindeki sinema 37
Sinema, bir paradoksal sanat 37
Jacques Rancière ve "Aykırı Öykünce" 41
Jacques Rancière, Alain Badiou ve "Saf-olmayan Sinema" 46

Üçüncü Bölüm
Bir Düşünce Biçimi Olarak Sinema 51
Stagecoach: Bir film Nasıl Düşünmektedir? 51
Faure, Godard ve Düşünen Sinema 61
Çılgın Pierrot ve Düşünen Sinema 75
Teknik, Sinema ve Düşünce 89
Walter Benjamin, Sinema ve Mekanik Yeniden-üretim 92
Platon'dan Kant'a Sanat ve Teknik 96

Sonuç 105

Mehmet'e,
ölümsüz gülüşleriyle yüreklerde ve
düşüncenin sonsuzluğunda yaşayan
tüm Dünya çocuklarına...

Yazarın Notu

"Sinema ismi, sadece belli bir imaj üretimi biçimini ifade etmiyor. Bir sanat, kendi maddi-aygıtsal varlığının ifadesel kullanımından daha başka bir şeydir. Bir sanat, aynı zamanda, sanat fikridir."
Jacques Rancière (La fable cinématographique, s. 32)

Bu özgün çalışmada, klasik/modern/post-modern biçimindeki klişenin ötesinde, sinema sanatının paradoksal yapısının görünebilirlik ve düşünülebilirlik koşullarını oluşturmayı amaçladım. Bir yandan André Bazin ve Gilles Deleuze'ün, diğer yandan da Jean Epstein ve J. L. Godard'ın *aynı* sinema sanatıyla ilgili teorilerindeki klasik/modern ikilemi içindeki karşıtlıkları vurgulayarak; bu çelişkilerin, aslında sinemanın paradoksal bir sanat olmasından kaynaklandığını göstermeye çalıştım. Bu bağlamda, Jacques Rancière'in *Fable cinématographique* (Sinematografik Öykünce) adlı yapıtından yola çıkarak, sinemanın, aynı zamanda hem John Ford'un *Stagecoache* filminde oldugu gibi Aristotelesçi bir "klasik" anlatı rasyonelliği taşıyan, hem de *Pierrot le fou* filminde olduğu gibi Godard tarzı "modern" bir duyulur ikon-imaj gücüne sahip paradoksal bir yapı olduğunu temellendirmek istedim.

Sinemanın bu paradoksal yapısının, sadece Walter

Benjamin'in sinemayı mekanik bir "yeniden-üretim" (*reproduction*) sanatı olarak değerlendirmesini geçersiz kıldığına dikkat çekmekle kalmadım. Aynı zamanda, sinemanın bu bir yanda Griffithçi klasik hikâye anlatma mantığından; diğer yanda da Epstein tarzı fikirlerin ışıkla doğrudan pelikül üzerine yazmanın ayrıksı modern gücünden oluşan paradoksal yapısını, Arthur Danto'nun savunduğu "sanatın tarihselliğinin sonu" şeklindeki Hegel türevi tartışmalara da bir yanıt olduğunu düşünüyorum. Çünkü bu çalışmayı, Tarih'in sanat yapmadığını ve herhangi bir gelecek sözü vermediğini; tersine, Homeros'un destanlarında, dramatik şiirin bir halk yaratması gibi, radikal sanatsal operasyonların bir tarihsellik ve gelecek perspektifi oluşturduğu hipotezinden yola çıkarak yapmayı denedim.

Özde paradoksal bir sanat olan sinemanın, sinematografik-fikirler yaratan bir ilişkilendirme operasyonları sanatı, bir duyumsanır (estetik) düşünce biçimi olduğunu göstermeye çalıştım.

Okuyucunun duyumsama ve düşünce kapasitesine sunulan "Paradoksal Sanat Sinema" kitabı, Yörükhan Ünal'ın Önsöz'ünde belirttiği gibi, doğru/yanlış ikileminin boş kafaları dolduran sığlığından öte, öncelikle bilinçlerde ateş yakan Odysseus tarzı bir düşünce-serüveni. Daha da önemlisi, bu kendi kendisinin dışına çekincesizce çıkan bilincin ve düşüncenin serüvenlerini tanıyabilecek, değerlendirebilecek olanın da, yine düşünebilen bir başka insanın (okuyucu) bilincinin ve düşüncesinin olması. Çünkü bir insan bilincinin, insan bilinci olabilmesi; bir düşüncenin düşünce olarak değerlendirilebilmesi için, bir başka insan bilincinden ve düşüncesinden geçmesi gerekiyor. Ancak bir insan bilinci bir başka insan bilincinin çabalarını insanca değerlendirip, düşünerek selamlayabiliyor. Böyle bir kapasite diğer canlı varlıklarda

yok: Düşünce-serüveni insana özgü. Sadece düşünen-insan Odysseusçu öznel bir yolculuk yapabiliyor...

Metin Gönen
Istanbul , 2008

Önsöz

Sinemaya ilişkin "teorik" metinlerde yüzeyi aşan bir derinlik ve berrak bir anlatım arayanlar, bu kitabı ellerinde tuttukları için şimdiden şanslı sayabilirler kendilerini. Metin Gönen'in bu özenli çalışması, sinema literatürümüze yapılmış önemli bir katkıdır. Bu, konusunu aynı zamanda hem "teori" sözcüğünün kökenindeki anlama (*theoria* / tanrısal bakış) hakkını verecek şekilde enine boyuna ve yüksek soyutlama düzeyinde ele alabilmesi, hem de bu zorlu işin üstesinden gelirken yalın ve anlaşılabilir kalmayı başarabilmesi nedeniyle böyledir. Bu aslında sadece Gönen'in konusuna tutkuyla bağlı olmasından ve bunun sağladığı entelektüel dürüstlükten kaynaklanır.

Söz konusu dürüstlük, yazarın belirli bir teorik yaklaşımın reçetelere dayalı sunum ve uygulamalarını ortaya koyup, işin kolayına kaçmaması nedeniyledir. Ne yazık ki Türkiye'de mevcut sinema teorisi literatürünün ekseriyeti, bu kolaycılığı ortaya koyar. Çoğunlukla bizdeki tek "teorik" çalışma yöntemi, belirli bir teorik çerçeveyi alıp (örneğin ve çoğunlukla "göstergebilim"), belirli filmlere uygulamaktır. Burada teoriye

bir katkıda bulunmaktan, dolayısıyla tartışmacı bir eğilimden söz edilemez; burada doğrudan doğruya *öğretici* bir "uygulama" söz konusudur. Zaten bu tür bir metni bitirdiğimizde, metnin bizden herhangi bir teorik katılım beklemediğini fark ederiz. O sadece belirli bir teoriyi önsel olarak kabul etmiş (hatmetmiş) ve onun sayısız uygulamalarından birini meydana getirmiştir. Bundan öte bir amacı yoktur; bu anlamda metin kapalıdır; tartışmaz, tartışmaya ihtiyaç duymaz. Bu açıdan okuyucu olarak yazara ait metinde kendi varlığımızı bulmakta zorlanırız. Yazar aslında bizimle paylaşmak, bize bir şey anlatırken aynı zamanda bizden bir şey öğrenmek istemez. Bu açıdan bu bakış açısı özgün ve yaratıcı değil, ezbercidir.

Gönen'in çalışması daha baştan bu kısırdöngüyü aşar. Çünkü soru sorar ve yanıt verir. Dolayısıyla soruları hemen yanıtların yanı başında buluruz. Bu açıdan yazar, çalışmasını sorulara önceden verilmiş yanıtlar üzerine temellendirmediğini ortaya koyar. Sorular "yapıttan önce" değil, yapıtın içindedir. Bu, başlı başına tartışmaya davet edici bir tutumdur. Ki bu çalışmayı "teorik" olarak adlandırmaya izin veren de bence öncelikle budur.

Türkçe yazan bir araştırmacının felsefe birikimini sinema gibi özel bir alana taşıması ve bu alanda önceden beri süren tartışmaları Türkiyeli okuyucuya sunması özellikle önemlidir. Ama bence asıl önemli olan, Gönen'in her cümlesinin karşı çıkılabilir bir "önerme" sunmasıdır. Bu da metni söyledikleri kadar, söylemedikleriyle de, yani yarattığı yeni tartışmalarla da "zengin" kılar. O halde "kapalı" bir metin değildir bu; tartışmak zenginleşmek isteyen bir düşünce serüvenidir. Yani tam da ihtiyaç duyduğumuz şeyin ta kendisi. Çalışma, *Stagecoach* gibi klasik ve popüler bir sinema yapıtının aynı zamanda "modern" olduğunu söyleyecek kadar iddialı önermelerle doludur. Yani teorik düşüncenin belkemiğini oluşturan temel

özelliklere sahiptir: belirli bir sözü olma ve bunu cüretkarca ortaya koyma. Yani düşün geleneğimizde eksik olan iki temel öğe. Kişisel olarak Metin Gönen'in çalışmasına öncelikle bu açıdan baktığımı belirtmeliyim.

Elinizde tuttuğunuz kitap, bir yandan sinema tarihinin temel tartışmalarını gözden geçirirken, bir yandan da bunları yeni önermelerin temelleri haline getirir. En önemli savı, sinema teorisinde birbirini dışlayan iki farklı temel kuramsal bakış açısını yeni bir paradigmaya oturtabileceğimizi ve bu noktada ikisinin de doğru yanları olduğunu görebileceğimizi söylemektir. Bunun nedeni ise, kitaba da adını veren sinemanın 'paradoksal' doğasıdır. Sinemayı paradoksal yapısı temelinde açıklama girişiminde bulunmak, ister istemez 'yeni' bir bakış açısı doğurur. Sinema teorisi alanındaki iki güçlü tartışma cephesini yeni bir gözle görmemizi sağlar. Kitaptaki şu sav, "*Nasıl ki, gerçekte "modern" olarak nitelendirilen hiçbir film, asgari bir anlatısal (narratif) sürekliliğe sahip olmadan, sadece ikon-imaj'ların ayrıksı gücünden oluşmuyorsa; aynı şekilde hiçbir "klasik" film, olayların rasyonel akışına (agencement) alternatif an'lar şeklinde heterojen ikon-imaj'lara sahip olmadan, sadece tek düze bir anlatısal (narratif) zincir oluşturmaz*" Gönen'in sinemanın paradoksal yapısını iyi anladığı anlamına gelir. Yani bir filmin yönetmeni, yapıtını her iki bakış açısından birine doğru ne kadar eğmeye çalışırsa çalışsın, sınır çizgisini aşıp, 'mutlak' biçimde öbür tarafa geçemez. Sinemanın doğası, buna izin vermez. Metin Gönen bunu inceden inceye açıklarken Jacques Rancière ve Alain Badiou'nun görüşlerinden yararlanır ve onları geliştirir.

Yörükhan Ünal
D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Sinema-TV Anabilim Dalı

Giriş

"Sanat, özgürlüğün çocuğudur; kurallarının, Tin'in (Geist) içkin zorunluluğu tarafından belirlenmesini ister, maddenin ihtiyaçları tarafından değil."[1]
Friedrich von Schiller
(İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar, 1796)

Batı uygarlığının "Büyük Anlatılar"ın (*Grands recits*) güdümünde ve belirli bir amaca doğru (*telos*) yol alınış olduğu; ama artık günümüzde bu yönlendirici Anlatılar'ın tükendiği şeklinde bir "son" bulma enflasyonunun yaşandığı bilinmektedir. Tarihin, İnsanın, Politikanın, Sanatın son bulduğu konusundaki revaçta olan bu muğlâk tartışmalar özünde iki farklı "son" fikri içermektedir. Bir yandan Lyotardcı tarzda, gerçekleştirilmesi gereken bir amaçlılıktan vazgeçme anlamında, yorgun bir son bulma düşüncesi bulunmaktadır.[2] Diğer yanda Fukuyamavari biçimde, bir amaçlılığın gerçekleştirilmiş olmasıyla varılan, Hegel türevi, lirik bir sona erme tezi bulunmak-

1- "Die Kunst ist eine Tochter des Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen," Friedrich von Schiller, "*Brife über die ästhetische Erziehnung des Menschen*", Aubier, 1943, Paris, s. 89.

2- Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Edition de Minuit, Paris, 1979.

tadır. [3] Lyotardcı son bulma fikri, "Tarihin, insanın özünü ve aklın rasyonelliğini gerçekleştirme amacına doğru ilerlemekte olduğu inancından bir vazgeçmedir (*renoncement*). Çünkü Lyotard'a göre Tarihin içkin bir amaçlılık içerdiğine olan bu çılgın inanç, aslında bir illüzyondur: Batı uygarlığını, Fransız Devriminin şiddetiyle, normal rotasından çıkarmış; onu özgürlük, eşitlik fikirlerinin tehlikeli kızıl sularına göndermiştir. Bu nedenle, aklı başında bir tutumla, her türlü ateşli Tarihsel amaçlılık fikirlerinden arınmış bir ekonomik, kültürel ve kurumsal gelişmenin realizmine geri dönmek gereklidir.

Lyotardcı son bulma fikrinin bu realist-nihilist versiyonuna karşı, Fukuyamavari son-bulma fikri Hegel türevi bir lirizm taşır. Çünkü buradaki Tarihin sonu fikri, bir vazgeçme değil; tersine, insanlığın hedeflediği amaçlılığın gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Liberal demokrasi, insanın hem maddi arzularının ve insanlık özünün hem de aklın rasyonelliğinin gerçekleştiği bir tür evrensel homojen Devlet ile özdeş haline gelmiş; böylece Tarih son-bulmuştur. (Burada, Amerikalı Fukuyamaların Tom amcanın kulübesinden pek dışarı çıkmadığını ve Dünyanın sadece Amerika'dan oluştuğunu sandıklarını söylemek kolaycılık olurdu tabii ki.) Buradaki asıl sorun, elbette ki, ne bu şekilde aklın ve insanın özünün gerçekleştiğini düşünen "son bulma" hikâyelerinin kavramsal yetersizliğidir; ne de bu çizilen lirik tablo karşısındaki günümüz dünyasının yaşadığı trajedinin gerçekliğidir. Buradaki sorunsallık, her şeyden önce, bu son bulma tartışmalarının temelinde, yine bu başlangıç (*epilogue*), gelişme (*developpement*) ve sonuç (*prologue*) şeklindeki bir klasik anlatı yapısına sahip "Büyük Anlatılar"ın bulunmasıdır. Yani bu "Büyük Anlatılar"ın

3- Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Penguin Boks, London, 1992

şematik yapısı günümüzdeki her türlü ve her alandaki "son" tartışmasının kolaycı modelini oluşturmasıdır. İşte bu tarzdaki "Büyük Anlatılar" şeması, sanatın tarihselliği tartışmaları için de standart bir model oluşturmaktadır.

Bu modele göre, Arthur Danto, Giorgio Vasari'nin Rönesans'taki resim sanatının "Büyük Anlatı"sını, öykünme (*mimesis*) açısından bir teknik mükemmelliğe ulaşma süreci olarak belirlemektedir.[4] Yani Arthur Danto'ya göre Vasari, figüratif resmin amaçlılığını, model olarak aldığı objenin en uygun biçimde benzerliğini üretmek yolundaki amaca ilerlemek olduğunu belirten bir "Büyük Anlatı"yı üretmiştir. Aynı şekilde, karşıt bir hareket olarak, Clement Greenberg de, modern resmin amaçlılığını, bu kez öykündüğü modelleri terk edip, kendi içkin koşullarının (*medium*) saflığına geri dönme amacının "Büyük Anlatı"sı olarak nitelemiştir.[5] Vasari'nin tersine, Greenberg'e göre resim sanatı, öykünme, figür, optik illüzyon (*trompe-l'oeil*) gibi kendisine ait olmayan öğelerden kurtulup, Manet'den Pollock'a doğru ilerleyen bir soyut izlenimciliğe varma amaçlılığını taşımaktadır. Yani resim sanatı, bu kez renklerin kendi maddiliğine, fırça darbelerinin saf gücüne ve iki boyutlu alanın katışıksız yalınlığına geri dönme amacını gütmektedir. Bu nedenle Donto, öykünmeden soyutlamaya doğru yaşanan bu teleolojik amaçlılık sürecinde, resim sanatının kendi kendisinin bilincine doğrudan ulaştığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla bir *nirvana* tarzı aydınlanma olarak gelinen bu öz-bilinç (*self-conscious*) aşaması, resim sanatının

4-Arthur Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Washington, 1997. Fransızca çev. "*L'art contemporain et la cloture de l'histoire*", Seuil, 2000, s. 85.

5- Clement Greenberg, *Modernist Painting (1960), in The Collected Essays and Critism, vol. 4: Modernism wiht a Vengeance, 1957-1969, University of Chicago Press, 1993.*

amacına ulaşmasının, yani tarihselliğinin de sonudur.[6] Bu nedenle günümüzde yaşanan odur ki, hiçbir teleolojik "Büyük Anlatı"nın ve dışsal estetik ölçünün kalmadığı sanat ortamında, sonsuz bir değişim ve genişleme içinde her şeyi bir sanat eseri olarak sunmak mümkün olmaktadır (post-modernizm).

Burada, "sanatı New York'un resim galerilerinden izleyen Danto'nun pek sinemaya gitmediği belli", denebilir ve ardından da "eğer Danto, Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*, *Sinema tarih(ler)i* adlı filmini izleseydi, Tarihin sanat yapmadığını, ama belli sanat yapıtlarının tarihsellikler yaratığını görürdü", diye eklenebilirdi.

Oysa Danto, bu Hegelci yaklaşımda, aslında Hegel'in kendisini deforme etmektedir. Bilindiği gibi, iki yüzyıl önce Hegel tarafından ifade edilen sanatın tarihselliğinin sonu, Danto'nun verdiği anlamdan farklıdır. Danto, sanatın, kendi kendisinin bilincine (*self-conscious*) vararak, bir tür kendisiyle "upuygunluk" (*adequacy*) nedeniyle son bulduğunu vurgulamaktadır. Oysa Hegel'e göre sanat, üstlendiği işleve "uygunsuz" (*unangemessen*, *inadequate*) bir aşamaya gelmesi sonucu aşılmaktadır. Hegel, sanatın işlevini kendi kendisinin bilincine varmak olarak değil; tersine Tin'in *(Geist)* kendi bilincine varmasını sağlamak olarak belirlemektedir. Yani Hegel'e göre sanatın kendisi, içkin bir amaçlılık taşımak yerine, Tin'in kendi biçimlerinden (araçlarından) birisini oluşturmaktadır. Oysa Tin, kendisinin dışına çıkarak, uygun duyulur (*sinnlich*) biçimler aracılığıyla mutlaklığa doğru ilerleme sürecinde, sanatın tüm olanaklarını tüketmiştir. Yani sanat, sembolik (Mısır piramitleri mimarisi), klasik (eski Yunan heykelciliği) ve romantik (resim, müzik, şiir) dönemlerden geçerek, tarihsel ömrünü tamamladığı için, yerini din ve felsefe gibi başka yük-

6- Arthur Danto, "*L'art contemporain et la cloture de l'histoire*", s. 45.

sek biçimlere bırakmak zorundadır. Sembolik sanat, Mısır piramitlerinde olduğu gibi, özdeksel biçimin Tinsel içeriğe göre devasa boyutlarda olduğu bir dışsal "uygunsuzluk" örneğidir. Klasik sanat, Yunan heykelciliğinde olduğu gibi Tin'in kendi dışındaki bir özdeksel biçimle tam bir upuygunluk içinde olduğu tek dönemdir. Romantik sanat, resim, müzik ve şiirde olduğu gibi duyulur biçimin Tinsel içerikten artan oranda giderek azade olduğu bir ilgisizlik aşamasıdır. İşte bu anlamda sanat, romantik şiirle birlikte son sınırına kadar ilerlemiş ve tarihsel görevini tamamlamıştır; dolayısıyla artık geçmişe aittir. Oysa Tin, kendine uygun biçimler bulmak için yoluna devam etmektedir. Nitekim sanatın bu tarihselliğinin ardından gelen felsefe, Tin'in kendisini gerçekleştirdiği uygun bir dışsal biçimdir. Bu demektir ki, Tin'in terk ettiği sanat alanında, yine eskisi gibi sanatsal eserler üretilmeye devam edilecektir; ama bundan böyle, Tinsellikten yoksun "sıradan" (*prossaisch, prosaïque*) içerikler, ilgisiz ve uygunsuz bir biçimde gerçekleşecektir.[7]

Oysa buradaki asıl sorun, Danto'nun deforme edilmiş bir Hegelcilikle sanat alanında eğlenmesi değildir. Hegel türevi Dantocu yaklaşımların asıl sorunsallığı şudur: Resim sanatındaki figüratif rejimden soyut rejime geçişin standart "Büyük Anlatı"sı, günümüzde genel olarak tüm sanatların evrimini ve tarihselliğini belirleyen bir standart şema oluşturmaktadır. Yani tekil bir sanat olan resmin kendi özgün evrimi içindeki gelişimi, tüm sanatların tarihselliğine örnek oluşturan genel bir model haline gelmiştir. İşte bu standart modele göre, her sanat, kendi radikal (kökensel) erkine kavuşmak için tüm dış etkenlerin bağımlılığından kurtulma yönünde bir süreç yaşamaktadır. Yani Danto'nun görünüşte sunduğu sözde Hegelci

7- Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Giriş ve I. Bölümün sonu; *Phänomenologie des Geistes*.

tarihselliğin altında, aslında bir başka düşünce yatmaktadır: Sanat değişmez bir töze (*substance*) sahiptir ve bunun bilincine ancak kendi özdeksel varlığına (*medium*) geri dönmekle ulaşabilmektedir. İşte özerkliğe doğru giden bu öz-bilinç yolu, her sanatın kendi gücünü bir içkin düşünce olarak kendi özgün koşullarının özdekselliğinde sergilediği kaçınılmaz bir gelişmedir adeta. Özde bu süreç, sanatların, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde yapılandırdığı klasik öykünme sisteminden kurtulma yolundaki özgürleşme çabasıdır aslında. Bilindiği gibi, eski Yunanca'da *poiesis* sadece belirli bir sanat olan dramatik şiiri (tragedya) irdelemez. *Poiesis*, genel olarak, belli bir teknik bilgi (*techne*) aracılığıyla kendi dışındaki bir amaçlılık (*telos*) doğrultusunda yapılan bir "üretim" demektir. Bu anlamda *poiesis*, Hannah Arrent'in altını çizdiği gibi, kendi kendisinin amaçlılığını içkin olarak taşıyan eylem anlamına gelen *praxis*'in karşıtıdır. İşte bu genel olarak "üretim" (*poiesis*) anlamına gelen *Poetika* adlı eserinde, Aristoteles, doğrudan bir yararlılık amacı taşımayan özel bir üretim olarak destan, tragedya, komedi, resim (ve daha sonra gelecek olan roman, sinema) gibi kurmaca sanatların kurgulama mekanizmasını inceleyip belirlemiştir. Bu bağlamda, Aristotelesçi klasik öykünme sisteminde, sanatların dışında olan aşkın kavram, her sanatın temsilini gerçekleştirdiği konunun içeriğine uygun olası-biçimi vermektedir. Oysa bu Aristotelesçi klasik sistemden kurtulmak için, resim sanatı, iki boyutlu yüzeyin içkin gücünü ve renklerin saflığını fethetmek uğruna, tarihsel olayları, önemli kişilikleri ve çıplak kadın modellerini sergilemekten vazgeçmiştir. Aynı şekilde edebiyat, dilin yalın gücünü kullanabilmek için, iletişim görevini yerine getirme zorunluluğundan kurtulmuştur. Ve sanatların dışsal klasik normlara (kavramlara) bağımlılığını reddederek, kendi kendisinin maddi gücü ve yasalarıyla özgürce var olmayı istediği bu oto-

noını (özerklik) masalına "ınodernizım" denilmiştir. (Otonomi –*autonomos*–, eski Yunanca'da yasalarını –*nomos*- kendisi koyan –*auto*– anlamına gelmekte ve yasaların dışardan kabul edilmesini ifade eden dışsal-ilişkili –*heteronomos*- teriminin karşıtı olarak kullanılmaktadır.)

İşte bu anlamdaki ınodernizının *otonomi hikâyesi*, sinema sanatı alanındaki teorik yaklaşımları da belirlemektedir. Kitabın birinci bölümde göreceğimiz gibi, Bazin ve Deleuze, sinemanın bir tür çocukluk dönemi olan klasizinden çıkarak kendi içsel gücüne kavuştuğu ınodernizme doğru bir süreç yaşadığını savunmaktadır. Buna karşın, yine aynı bölümde açınlayacağınız gibi, Epstein ve Godard bu konuda farklı düşünmektedir. Çünkü Bazin ve Deleuze'un ınodernizm teleolojisinin tersine, Eipstein ve Godard'a göre sinema doğrudan ınodern bir sanat olarak doğmuştur; fakat Hollywood'un ihanetiyle geriye dönerek yeniden Aristotelesçi klasik bir sanat olarak şekillenmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, işte bu çelişkili durumu doğrudan ele alacağız. Bunun aslında sinemanın paradoksal bir sanat olmasından ileri geldiğini ve sinemanın özünde "saf olamayan" (impure) bir Aristotelesçi-klasik-ınodern sanat olduğu hipotezini Jacques Ranciere'in ve Alain Badiou'nun yaklaşımlarıyla temellendirmeye çalışacağız.

Üçüncü bölümde, bir yandan, John Ford'un *Stagecoach* adlı *klasik* filminin ilk sekansını inceleyerek; sinemanın paradoksal bir yapıya sahip olmasının temelinde, onun teknik yapısına ve klasik popüler hikâye anlatma mekanizmasına rağmen, sinema-fikirler üreterek düşünen *modern* bir Aristotelesçi kurmaca sanatı olmasının yattığını vurgulayacağız. Diğer yandan da, "Elie Faure, Godard ve Düşünen" sinema çalışmasıyla, Faure'un *Pierrot le fou* filmiyle ilişkisi içinde (özde John Ford'un *Stagecoach* ile gerçekleştirdigi sinematografik düşün-

cesine benzer bir şekilde) nasıl düşündüğünü inceleyeceğiz.

Çalışmamızın bu sonuçları üzerinde, "Platondan Kant'a Sanat ve Teknik" arasındaki ayrımlaşmayı ele alacağız. Yani sinemanın, günümüzde bir genel kanı (*doxa*) haline gelen Walter Benjamin'in sinemanın mekanik bir yeniden-üretim (*reproduction*) sanatı olduğu şeklindeki hipotezinin tersine; sinemanın bir sanat olmasının, onun teknik doğasından kaynaklanmak yerine, sinemanın duyumsanır düşünceler üreten bir ilişkilendirme operasyonları sanatı, yani bir duyulur-düşünme biçimi olduğunu göstermeye çalışacağız.

Böylece Politika'nın, Tarih'in sonu şeklindeki Fukuyamavari ve sanatın tarihselliğinin sonu konusunda Dantocu tezlere şunu hatırlatmaya çalışacağız: Tarih ne sanat yapmaktadır, ne de her hangi bir politik gelecek sözü vermektedir.

Tersine "tarihsellikleri" ve gelecek beklentilerini yaratan, zorunlu üretim-tüketim çarkının dışındaki politik öznelliklerin ve sanatsal operasyonların radikalliğidir.

1

Bir Sinemadan Ötekine Klasizm/Modernizm İkilemi mi? Bazin, Deleuze, Epstein ve Godard

"Eğer düşüncenin varlığı, ön koşul olarak,
bir düşünce-imajını zorunlu kılıyorsa; o zaman sormalı:
Düşünce-imajı ile sinematografik-imaj arasındaki karşılaşma
hangi biçimde gerçekleşiyor?"
Gilles Deleuze
(Images-Mouvement, Cinéma et Pensée, 2725s)

André Bazin: Montaj'dan Plan-sekans'a Sinema

Belli bir amaçlılığa (*telos*) doğru yönelen modernizmin Büyük Anlatı'sı, sinema sanatına yaklaşımı da geniş ölçüde belirlemektedir. Sinemanın Greenberg'i olan Andre Bazin'in yedinci sanatın doğasını kavramaya çalışan teorik yazıları bu çerçevededir. Bazin, sinemayı bu modernizmin ifade ettiği özerklik süreci doğrultusunda iki farklı çağa bölerek değerlendirir.[8] Bazin'e göre, önce sinemanın çocukluk yılları olan "montaj dönemi" vardır. Daha sonra, sinemanın kendi sanatsal gücünün olgunluğuna kavuştuğu alan-derinliği (*profondeur de*

8- André Bazin, *Evolution de langage cinematographique*, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris, 1985, s. 63-81.

champ) ve plan-sekans (*plan-séquence*) dönemi gelir. En yaygın kullanımıyla plan (çekim), kameranın bir kez çalıştırılması ve durdurulması sonucu elde edilen bütünlüklü çekim birimidir. Sahne (*scène*), birçok farklı plandan oluşan, ama planların ardışıklığında belli bir zaman ve mekân süreklilıği içeren filim bölümüdür. Sekans (*séquence*), farklı planlardan ve sahnelerden oluşan, ama eksiltiler (*ellipse*) içerdiği için sahne gibi zamansal ve mekânsal süreklilik içermeyen bir filim bölümüdür. Sekansın içerdiği bütünlük, daha çok bir anlatı-bloğu olma anlamındadır. Plan-sekans, tek bir uzun plandan oluşur; dolayısıyla zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü içeren bir filimsel bloktur. Alan-derinliği, özel objektif kullanımıyla kameranın net olarak çektiği arka mekânları ifade eder. Anlatı tekniğinde, imajların ön ve arka mekânlarında aynı anda gerçekleşmekte olan eylemlerin bütünlüğünü sağlar. Bu nedenle André Bazin, plan-sekans ve alan-derinliği tekniklerini, gerçeği bir blok bütünlüğüyle filime alınaya izin verdikleri için, estetik seçim olarak yüceltmektedir. Bazin'e göre sinemanın ilk yılları sessizdir, ama sözden yoksun değildir. Sinema, bu dönemde konuşmamaktadır, ama dilsiz değildir. Tersine sinema, sessiz filimlerin açık ifadelerle "söz" söylemesini sağlayan özgün bir dile (*langage*) sahiptir. İşte sinemada anlamlar yaratan bu yapay dilin adı montajdır. Çünkü montaj, gerçekliği düzenleyerek, ona kavranılır bir biçim verir; yani dünyayı, ona açık bir anlam verecek tarzda (yeniden) yapılandırır. Bu açıdan Bazin, montajın sessiz filimlerin "söz" söylеme ihtiyacından zorunlu olarak doğan bir yapay dil olduğunu belirtir.

Bazin'e göre, imajların içkin olarak sahip olmadığı anlamları onlara dışardan dayatan bu montaj pratiği, sinemanın ilk yıllarını oluşturmaktadır. Oysa bu dönem sinemanın Aristotelesçi klasik öykünme rejimine denk düşer. Çünkü Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde belirttiği doğrultuda, temsili eylemler, montaj





sayesinde açık anlamlar oluşturan bir neden/sonuç ilişkisinin dramatik yoğunluğu içinde ve belli bir amaca doğru düzenlenmektedir. Nitekim Bazin'e göre, Eisenstein ve Vertov'un simgelediği Sovyet ekolü, Griffith'in başlattığı Hollywood estetiği, Abel Gance'ın öncülüğünü yaptığı Fransız avantgard akımı, Fritz Lang'ın içinde olduğu Alman dışavurumculuğu hep birlikte sinemanın bu klasik montaj dönemini ifade etmektedir. Oysa ilk bakışta çelişkili bir durumdur bu. Vertov ve Eisenstein, kendi yazılarında, Sovyet montaj ekolünün, Griffith'in karakterlerin psikolojisi üzerine kurulu klasik anlatı sinemasının tam tersi olduğunu ısrarla vurgulamaktadırlar. Ama Bazin için burada çelişkili bir durum yoktur; çünkü sinemanın bu naif yılları, farklı estetik eğilimler içerse de, genel olarak bir montaj dönemidir ve onun bir sanat olarak özgün doğasını yansıtmaktan uzaktır. Nitekim Gance, gittikçe kısalan planları ardı ardına getirerek bir hız illüzyonu yaratır (ivmeli montaj).[9] Griffith, farklı sekansların ardışık kompozisyonuyla, iki değişik olayın aynı anda yaşanmakta olduğu izlenimi verir (paralel montaj).[10] Eisenstein, bir imajın gücünü, aynı olaya ve mekâna ait olmayan bir başka imajı onun ardı sıra getirerek yaratır (çarpıcı montaj).[11] Ama Bazin'e göre bütün bu farklı ekollerin montaj pratiklerinde ortak olan bir nitelik vardır: Yabancı bir eleman ortaya çıkar ve şeylerin doğal düzenini bozarak, onlara dışarıdan gerçeğe aykırı olan anlamlar dayatır. İşte Bazin "Bu ortak özellik montajın tanımını oluşturur" der: "İmajların kendisinin nesnel olarak içermediği başka anlamlar yaratmak".[12]

9- André Bazin, *L'evolution du langage cinematographique*, *Qu'est-ce que le cinema?*, s. 65.

10- *a.g.e.*, s. 64.

11- *a.g.e.*, s. 65.

12- "Ce trait commun qui est la définition même du montag: la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement", *a.g.e.*, s. 65.

Yani montaj, gerçekte imajların nesnel olarak sahip olmadıkları anlamları, gerçekliğe apriori (önsel) bir biçimde yüklemektedir: "Anlam, imajda değil; montajın seyircinin bilincine gönderdiği gölgededir."[13] Oysa montajın bu yapay müdahalesi, dikkatleri gerçekliğin kendisine değil, fakat yönetmenin bu gerçekle ilgili ne düşündüğüne yöneltmektedir.[14] İşte bu anlamda montaj yasaklanmalıdır (*Montage interdit*) der Bazin.[15] Zira sinemanın özü, gerçekliği parçalayıp yeniden yapılandırarak, seyirciye yapay anlamlar sunmak değildir. Tersine sinema, bir sanat olarak, gerçekliğin global niteliğini olduğu gibi yansıtmalıdır; çünkü gerçeklik içkin bir muğlaklık taşımaktadır. Sinema, gerçekliğin bu ilk ve saf yapısını, bir Tanrı esini şeklinde, özüne dokunmadan açımlamalıdır. Yani sinema, gerçekliğin izlerini, onlara apriori anlamlar yüklemeden bir araya getirmeli ve anlamlar, bu elemanların bütünlüğünden aposteriori (sonsal) olarak çıkmalıdır. İşte Bazin'e göre sinemanın, bir modern sanat olarak sahip olduğu özerk güç budur yani gerçekliğin ontolojik muğlaklığını bozmadan global bir biçimde açımlayabilmek: "Dünyayı parçalamadan ifade etmek; doğal bütünlüklerini bozmadan, varlıkların ve şeylerin gizli anlamlarını açımlamak."[16]

Nitekim Bazin'e göre, sinemanın kendi özgün sanatsal gücünü bulduğu bu olgunluğa ulaşması Orson Welles'in alan-derinliği uygulaması ve İtalya'da doğan Yeni gerçekçilik filmlerindeki plan-sekans pratiğiyle gerçekleşir. Gerçi Bazin, sinemanın ilk yıllarında bile, gerçekliğin dokunulmaz kutsal

13- "Le sens n'est pas dans l'image, il est l'ombre projetée par le montage, sur le plan de conscience du spectateur", *a.g.e.*, s. 65-66.

14- *a.g.e.*, s. 75.

15- André Bazin, *Montage interdit*, *Qu'est-ce que le cinema?*, s. 48-63.

16- "Exprimer sans morceler le monde, révéler le sens caché des êtres et des choses sans briser l'unité naturelle", André Bazin *L'évolution du langage cinématographique*, s. 78.

niteliğine saygılı yönetmenlerin bulunduğunu vurgulamaktadır. Erich Von Stroheim, Friedriche Wilhelm Murnau ve Robert Flaherty sinemanın sessizliğine rağmen, montajı yine de bir anlam yaratma dili olarak kullanmamışlardır.[17] Ama Bazin, sinemanın montaj dönemi olarak değerlendirdiği klasik çağından, kendi sanatsal olgunluğuna ulaştığı modernizme geçmesinin 1940'lı yıllarda gerçekleştiğini belirtir. Bu dönemde bir yandan Orson Welles, *Citizen Kane* (1941) filmiyle alan-derinliğini yaratarak sinemanın anlatısal montajdan (*montage narratif*) kurtulmasını sağlamıştır. Öte yandan Roberto Rossellini, *Paisa* (1946) ve *Allemania Anno Zero* (*Germany, Year Zero*, 1948) filmlerindeki plan-sekans kullanımıyla, sinemanın gerçekliğin zamansal ve mekânsal sürekliliğini kaydedebilmesine olanak tanımıştır. Bu açıdan Bazin, montaj sinması gibi, Welles'in alan-derinliği ve Rossellini'nin plan-sekans sinemalarının da belli anlamlar yarattığını belirtir. Ama bu anlamlar birincisinde yani *klasik* dönemde aprioridir; fakat ikincisinde, yani *modern* rejimde aposterioridir. Birincisinde, montaj, gerçekliği parçalayıp yeniden düzenlemesiyle yarattığı açık anlamları seyirciye dayatır. İkincisinde, plan-sekans ve alan-derinliği tekniklerinin bütünlük çekimleriyle, bu kez seyircinin kendisi beyaz perdedeki muğlâk gerçeğe belli anlamlar vermektedir. Böylece sinema, bu modern dönemde, gerçekliğin içkin belirsizliğini ve gizemini global bir biçimde açımlanmasını sağlarken, aynı pratikle kendi sanatsal özgünlüğünü de gerçekleştirmektedir. "Çünkü alan derinliği, imajın yapısına belirsizliği yeniden yerleştirmektedir."[18] İşte bu nedenle Bazin, sinemanın doğasını bir *gerçekçi sanat* olarak tanımlamaktadır. Bu anlamda Bazin, Rossellini'nin filmlerinin

17- *a.g.e.*, s. 65.

18- "La profondeur de champ réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image", *a.g.e.*, s. 76.

yanı sıra, Vittorio de Sica'nın *Ladri de Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*, 1947), Luchiano Visconti'nin *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor, 1948) filmleriyle İtalyan yeni gerçekçiliğini coşkuyla karşılamaktadır: "Stil farklılıklarına rağmen, Yeni Gerçekçilik, Welles'te olduğu gibi, gerçeğin muğlâk yapısını filme yeniden kazandırmaktadır."[19]

Gilles Deleuze: Hareket-İmaj'dan Zaman-İmaj Sinemasına

Sanatların Aristotelesçi klasik öyküneme (*mimesis*) sisteminin bağımlılığını kırıp, kendi içkin güçlerini açığa çıkardığı süreci ifade eden bu modernizm Büyük Anlatısı, Gilles Deleuze'ün de sinemaya yaklaşımını belirler. Deleuze'ün sinemanın modernizmini ele aldığı *L'image-temps* adlı kitabına İtalyan yeni gerçekçiliğiyle başlaması ve Bazin'in bu konudaki derin görüşünü selamlaması bir rastlantı değildir. Zira Deleuze, *L'image-mouvement* (*Hareket-imaj*) ve *L'image-temps* (*Zaman-imaj*) adlı iki kitabında Bazin'in klasik/modern modelini miras alır ve bu ikileimi, kendi felsefi kavramlarının temelinde yeniden inşa eder.[20] Deleuze'e göre hareket-imaj sinemanın klasik öyküneme dönemidir; çünkü bu rejimdeki imajlar, organik montaj sayesinde algılama-tanıma-eylem (*perception-reconnaissance-action*) dizgesi içersinde belli bir amaçlılığa yönelik sıralanmaktadır. Deleuze bu mekanizmayı *sensori-moteur* (algılanın-devinim) rejimi olarak niteler. Skolâstik döneme ait bir terim olan "sensorium", genel olarak, bir duyunun organı anlamına gelmekte ve günümüzde de aynı şekilde kullanılmaktadır. Daha özel bir şekilde, tüm duyu organlarından gelen algıların

19- "Comme chez Welles et en dépit des opposition des styles, le néo-réalisme tende à rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel", *a.g.e.*, s. 77.

20- Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983; *Cinema II. L'image-temps*, Les Editions du Minuit, Paris, 1985.

(*sensations*) zihinsel bir tasarım oluşturacak şekilde toplandığı tek bir organ anlamına gelmektedir. Aristoteles'e göre bu merkez organ kalptir; Hipokrat ve Platon'a göre de beyindir. Bu doğrultuda, "sensoriuın", günümüzde duyu organlarını bağlayan sinir sistemini ifade etmek için de kullanılmaktadır. "Motrice" (*moteur*) terimiyse, algıyla ilgili olana karşıt bir şekilde, devinimi ifade etmektedir. Deleuze'e göre, klasik sinema rejiminde, her algıyı (*perception*) hemen ardından bir tepki-devinim (*réaction motrice*) izlemektedir. İşte klasik hareket-imaj sinemasında, bu algı ve tepki-devinim arasındaki (*intervalle*) organizasyonu bir beyin işlevi gören montaj sağlamaktadır. Yani Bazin gibi Deleuze'e göre de montaj, klasik sinemanın yapılandırıcı temel öğesidir. Çünkü montaj, algı ve tepki-devinim imajlarını *sensori-moteur* şemasına uyumlu bir ardışıklık (*agencement*) içinde birleştirerek, bir değişken-bütünlük (*tout changeant*) oluşturur. Hareket-imaj sinemasında, montajın oluşturduğu bu değişken bütünlük, aslında bir "zaman imajı" yaratmayı hedeflemektedir. "Montaj, hareket-imaj'lar üzerine bir bütünlüğü, yani "zamanın imajı"nı açımlamak için gerçekleştirilen operasyondur."[21] Ama bu "zamanın imajı", modern sinemadaki gibi doğrudan bir 'zaman-imaj' değildir. Çünkü montaj, klasik sinemanın algı ve tepki-devinim imajlarını arka arkaya getirerek, bu ardışıklığın oluşturduğu devingen bütünlüğe doğrudan bağımlı olan dolaylı bir "zamanın imajı"nı yaratabilmektedir ancak. Deleuze bunu "Montaj, dolaylı bir zamanın imajı'nı yaratan 'hareket-imaj' ardışıklığının kompozisyonudur" diye ifade eder.[22] İşte sine-

21- "Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvements pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps". G. Deleuze. *Cinéma I. L'image-mouvement*. s. 46.

22- "Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvements comme constituant une image indirecte du temps", *a.g.e.*, s. 47.

imanın ilk dönemini oluşturan klasik hareket-imaj rejiminin niteliği budur Deleuze'e göre: Dolaylı bir "zamanın imajı"nı yaratan montaj sineması olmak.

Deleuze de, Bazin gibi, klasik sinemayı bir montaj sineması olarak değerlendirmeyi çelişkili görmez. Farklılık sadece montajın değişik kompozisyonlarla bir dolaylı "zaman imajı" oluşturmasındadır. Bu nedenle Deleuze, Bazin'i takip ederek farklı montaj ekollerini inceler.[23] Organik montaj (*montage organique*), Griffith'in temsil ettiği Amerikan ekolünün buluşudur: Burada montaj, hareket-imaj'ı canlı bir organizma gibi yapılandırır.[24] Diyalektik montaj, Eisenstein'ın başını çektiği Sovyet ekolünün yaratımıdır: Griffith, montajın diyalektik niteliğini görememiştir. Eisenstein, Griffth montajının organik yapısına diyalektiği uygular: Tek olan ikiye bölünür, böylece organik bütünlük ve ayrıksı dokunaklılık yeni bir birliktelik (ünite) oluşturur.[25] Niceliksel montaj (*montage quantitatif*), Abel Gance'ın temsil ettiği Fransız ekolünün özelliğidir: Bir anlamda Descartes'ı andıran biçimde, hareketin niceliği ve onu ölçebilme ilişkisi önemlidir.[26] Yoğun montaj (*montage intensif*), Alman dışavurumculuğunun göstergesidir: Fransız ekolünün "daha çok hareket" şeklindeki sloganına "daha çok ışık!" şeklinde bir yanıttır; hareket, ışığın adına zincirlerinden kurtulur ve aydınlığın sonsuz gücü var olmak için karanlığın sonsuz gücüne karşı koyar.[27] Sonuç olarak, Bazin gibi, Deleuze'e göre de sinemanın ilk yıllarının tüm farklı ekollerine rağmen, klasik sinemanın ortak bir özelliği vardır: Montaj.

23- *a.g.e.*, s. 46-82.

24- *a.g.e.*, s. 47.

25- "l'Un qui devient deux et redonne une nouvelle unité, reunissant le tout organique et l'intervalle pathetique", a.g.e., s. 59.

26- *a.g.e.*, s. 61.

27- *a.g.e.*, s. 73.

Bu, organik, diyalektik, niceliksel ve yoğun montaj pratiklerinin uygulamada birbirinden farklı olmaları bir şey değiştirmemektedir. Çünkü hepsinin klasik sinemanın *sensori-moteur* dizgesi içinde ortak bir işlevi vardır: Sinematografik imajları bir bütünlükle ilişkilendirerek, hem tekil hareket-imaj'ın kendisinde hem de filmin devingen bütünlüğünde bir dolaylı "zamanın imajı"nı yaratmak.[28]

Oysa modern zaman-imaj sinemasında, bu devingen bütünlük ve *sensori-moteur* şeması ortadan kalkmaktadır. Çünkü zaman-imaj sinemasında, önemli olan imajların birbiriyle nasıl bir ilişki içine girdiği değil, tersine birbiriyle ilişkisi olmayan iki imaj arasında (*intervalle*) ne olup bittiğidir. İşte bu anlamda zaman-imaj, sinemanın klasik rejimi olan hareket-imaj'dan koparak modernizme geçişini ifade etmektedir. Çünkü zaman-imaj rejiminde, bütünden ayrıksı olan saf optik-ses durumları (*situation optique-sonore pure*) hareket-imaj rejiminin globalleştiren ardışıklığından ayrılarak kendi yaşamlarını yaşarlar. Zaman-imaj sinemasında, algı ve tepki-devinim'den oluşan *sensori-moteur* dizgesi belirleyici değildir bundan böyle: "Modern sinemada, algılanım-devinim şeması uygulanmaz artık."[29] Sinemanın bu zaman-imaj şeklindeki modern rejiminde, algılama, mekanik bir biçimde doğrudan tanımaya ve eyleme yol açmaz. Zaman-imaj sinemasında, Dünya ve insan arasındaki bağlantı kopmuştur artık. Bu algılanım-devinim kopuşunun kaynağı insanla dünya arasındaki ilişkinin kesilmesinde yatmaktadır.[30]

Dolayısıyla modern zaman-imaj sinemasında anlamlar belirsizdir; davranışlar nedensiz ve amaçsızdır. Bunun ne-

28- *a.g.e.*, s. 82.

29- "Le schème 'sensorie-moteur' ne s'exerce plus dans le cinéma moderne", G. Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, s. 58.

30- *a.g.e.*, s. 220.

deni, İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı çöküntüdür. Savaş, insanın eyleme olan inancını yıkmıştır. İşte bu durum, klasik sinemanın temeli olan eylem-imaj'ı (*image-action*) krize sokmuştur. Sinemanın kalbi bundan böyle eylem-imaj'larla birlikte atmamaktadır: "Sinemanın ruhu burada değildir artık."[31] Yani bundan böyle, olayların içinde davranan aktörler yoktur. Film kahramanlarının yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden, tanık (*voyant*) konumundaki kişilikler almıştır: "Duyumsal-devinimsel kopuş, insanı, katlanamayacağı bir şeyle karşılaşmış bir tanık haline getirir."[32] Bu nedenle filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkisi rastlantısaldır. Çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere (*balade*) bırakmıştır. Gezinti, estetik bir figür (*forme-balade*) olarak, Aristotelesçi klasik anlatının mantıklı akışının zincirlerini kırarak özgürleşmiş ve böylece klasik eylem sinemasının yerini bu "seyre dalına" sineması (*cinéma de voyant*) almıştır. Bu yeni sinemada, zamanın kendi kendisini doğrudan temsil etmesi olan zaman-imaj, klasik sinemadaki temsili eylemlerin hikâye anlatımını ifade eden eylem-imaj'ın yerini almaktadır. Sonuç olarak temsili eylemin hikâye anlatımı, yerini zamanın kendi kendisini doğrudan temsil etmesi olan zaman-imaj'a bırakmaktadır. İşte bu anlamda Deleuze, sinemayı bir saf-zaman sanatı alarak tanımlamaktadır: "Sinema bir saf zaman sanatıdır." (Le cinéma est un art du temps pure).

Bazin gibi, Deleuze'e göre de sinemanın bu modernizmini somut olarak gerçekleştiren yine Roberto Rossellini ve Orson Welles gibi iki plan-sekans yönetmenidir. Rossellini'nin filmlerinde, saf optik-ses durumları, algılamanın ardından tanı-

31- "L'âme du cinema ne passe plus là", *Cinema I. L'image-mouvement*, s. 278.

32- "La rupture sensori-motrice fait l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolerable dans le monde", *a.g.e.*, s. 220-221.

inanın ve eylemin geldiği klasik anlatı zincirini kırınakıadır. Welles'in filmlerinde zaman-imaj, güncel imajların (*image-actuelle*) ardışıklığı yerine, doğrudan kendi sanallığının imajlarıyla (*image virtuelle*) bir kompozisyon oluşturur. Yani zaman, hikâyeden ve mekândan kurtularak kendi kendisini doğrudan, arı bir biçimde sunar. Nitekim Deleuze, kitabının ikinci cildindeki Renoir, Fellini ve Visconti'nin filmlerini incelediği "*les cristeaux du temps*" ("zaman kristalleri") bölümünde, zaman-imaj'ın bu en mükemmel biçimine kristal-imaj (*image-cristal*) adını vermektedir.[33] Çünkü zamanın bu kendi kendisini temellendirip var edişini, kristal-imaj göstermektedir. Kristal-imaj, zamanın kendi güncelliğiyle olan kronolojik ilişkisini koparark, onun kendi sanallığıyla (*virtualite*) bağlantıya girişini görünür kılmaktadır. Kristal-imaj, zamanın kendisi değildir, fakat kronolojik olamayan zamanın kristalde görünüşüdür.[34] İşte sinema bu şekilde zamanın kendisini saf bir biçimde sunarak, kendi sanatsal özgünlüğünün otonom (özerk) gücüne ulaşmaktadır. Aristotelesçi temsili eylem-sineması, yerini tanıkların (*temoin*) dünyayı seyre daldığı bir gezinti-sinemasına (*cinema de balade*) bırakmaktadır. Gerçi Deleuze, sinema sanatının modernizmini ifade eden bu zaman-imaj'ın, sinemanın doğasında bir hayalet gibi her zaman var olduğunu belirtmektedir. Ama bu ontolojik hayaletin görünen canlı bir vücuda sahip olabilmesi için, sinemanın, Aristotelesçi klasik öykünme sisteminden kurtulması, yani hareket-imaj'dan zaman-imaj'a geçmesi gerekmiştir.[35]

33- *Cinema II. L'image-temps, Les cristeaux du temps*, s. 92–111.

34- "L'image-cristal n'etait pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpetuelle fondation du temps, le temps non chronologique", *a.g.e.*, s. 109.

35- "L'image-temps directe est le fantome qui a toujours hante le cinema, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme", *a.g.e.*, s. 59.

Jean Epstein: Fotojenik Sinema

Oysa Deleuze'ün ve Bazin'in sinema sanatını bu şekilde klasizinden modernizme doğru bir otonomi elde etme süreci olarak ele almaları sorunsal bir yaklaşımdır. Eğer Bazin'in yücelttiği "plan-sekans" ve "alan derinliği" tekniğiyle, bu kez sinema sanatının kendisini bir bütünlüklü bakışla ele alırsak, Bazin'in ve Deleuze'un yaklaşımlarının da sinemayı keyfi bir biçimde parçaladığını görürüz. Yani Bazin'in, "montaj, gerçekliğin muğlak yapısına dışarıdan apriori (önsel) anlamlar yüklemektedir" demesi gibi, özünde Bazin'in ve Deleuze'ün klasizim/modernizm ayrımları da sinema sanatının kompleks yapısına dışarıdan dayatılan apriori sınıflandırmalardır. Bilindiği gibi, bu sınıflandırmaları belirleyen aprioriler, Bazin'in yaklaşımının ardındaki görüngübilimsel ve dinsel düşüncelerdir. Bazin, bir yandan Henri Bergson, Edmund Husserl ve özellikle Jean-Paul Sarte gibi filozoflardan etkilenmiş; diğer yandan da *Esprit* adlı Hıristiyan eğilimli felsefe dergisinin kurucusu Emmanuel Mounier'in düşüncelerine yakınlık duymuştur. Deleuze'ün yaklaşımının temelindeki de Bergsoncu hareket ve zaman kuramlarıdır. Deleuze *Cinema I. L'image-mouvement* adlı kitabına doğrudan Bergson'un hareket tezini incelediği bir bölümle başlamaktadır. Aynı kitabın dördüncü bölümü yine Bergson'un incelendiği "hareket-imaj"la ilgilidir. Aynı şekilde *Cinema II. L'image-temps* kitabında da, Deleuze, Bergson'a iki bölüm ayırmaktadır.[36]

Nitekim sinemanın ilk yıllarındaki bir yönetmen-filozof olan Jean Epstein, Bazin ve Deleuze'den farklı düşünmektedir. Çünkü Epstein'a göre sinema öykünmeci klasik dönemden modern döneme doğru bir evrim yaşamamıştır. Tersine, sinema, doğrudan modern bir sanat olarak doğmuştur. Her

36- Bkn. Henri Bergson, *Matiere et memoire*; *L'evolution creatrice*.

şeyden önce, kamera, "dürüst bir sanatçı" (*artiste entièrement honnête*) olarak, Aristotelesçi öykünmeci bir hileye başvurmamaktadır: Yaşamı olduğu gibi kaydetmektedir.[37] Ama bu, ilerde göreceğimiz gibi, Walter Benjamin'in belirttiği tarzda mekanik bir yeniden-üretim (*reproduction*) değildir. Epstein sinema konusunda, mekanik yeniden-üretim diyen Benjamin'den çok, "Ben bir sinema-gözüm, dünyayı size sadece bir makinenin görebileceği şekilde gösteren tek mekanik gözüm," diyen Vertov gibi düşünmektedir.[38] Çünkü Epstein, Vertov gibi, kameranın, görünüşlerin gizli derinliklerini açımlayarak, gerçekliği insan gözünün göremediği bir biçimde kaydettiğini vurgulamaktadır: "Şu andan itibaren, sinematograf, başka hiçbir düşünce aracının yapamadığı tarzda, görünüşlerinin köklerindeki açımlanmamış gizli gerçekliğin üzerinde muzaffer olmaya izin vermektedir."[39] Bu anlamda Epstein'a göre, kamera, varlığın-kendinde-oluşu'nu (*l'être en-soi*), bir titreşim (vibrasyon), bir tınlaşım (rezonans) olarak kaydetmektedir. Yani kamera, varlığı, daha onun Aristotelesçi öykünme tarafından bir obje, bir olay, bir kişi olarak tanımlanmadan (tipleştirilmeden) ve anlatılmadan önceki ilk halini (orijin) filme almaktadır. Ama kameranın kaydettiği bu frekanslardan oluşan duyulur-madde, aynı zamanda Eisenstein'ın belirttiği anlamda düşünceye eşit olan bir tür kütlesiz-maddedir (*im-*

37- Jean Epstein, *Bonjours cinema* (1921), in *Ecrits sur cinema I. 1921–1947*, Jean Epstein, Ed. Cinema club/Seghers, Paris, 1974, s. 92.

38- "Je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Desormais je serai libere de l'immobilite humaine. Je suis en perpetuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je glisse sous elles, j'entre en elles." Diziga Vertov, *Manifeste de Kinoks*, 1923.

39- "Des maintenant, le cinematographe permet, comme aucun autre moyen de penser, des victoires sur cette réalité secrete où toutes les apparences ont leur racines non encore vues", Jean Epstein, *Photogénie de l'imponderable* (1935), *Ecrits sur cinéma I. 1921–1947*, Cinema club/Saghers, Paris, 1974, s. 249.

matérielle) adeta. Çünkü Eisenstein'ın 1930 yılında, Paris'teki Sorbonne Üniversitesi'nde verdiği ünlü konferansında belirttiği gibi, sinema sanat olarak, soyut düşünceleri görünür imajlarla (hikâye anlatımına başvurmaksızın) doğrudan filme çekme görevini başarmıştır.[40] İşte kütlesiz fikirsel ışığın doğrudan maddi pelikülün üzerine yazıldığı bu hareketli imaj, bir yandan, Platon'dan beri süre gelen aldatıcı-görüntü (*apparence trompeuse*) ve tözsel-gerçeklik (*réalité substantielle*) arasındaki ebedi karşıtlığa bir son vermektedir. Diğer yandan, bu ültraviyole frekanslardan oluşan duyulur ve düşünülür olanın birliği; kurmacanın Aristotelesçi rasyonelliğini de duyulur maddenin vibrasyonlarıyla birleştirmektedir. (Duyulur -*sensible*- doğrudan duyularla algılanan gerçeği ifade etmektedir ve sadece zekâ aracılığıyla kavranılabilenin -*intelligible*- karşıtı olarak kullanılmaktadır.) Böylece Platoncu duyulur-kopya ve düşünülür-model ayrımlarına son veren sinema; aynı zamanda, Aristotelesçi öykünme kurallarının eski hiyerarşisini yıkarak, hikâye anlatma saltanatına da son vermektedir. Bundan böyle, hikâye anlatımanın ve entrikanın (olay düğümü) rasyonelliğinin yerini, sinema sanatıyla birlikte, algılanır-imajların (*image-affecte*) seyirci öznelliğinde yarattığı duyulur-etkiler (*effet sensible*) almaktadır.

İşte bu *modern* anlamda Epstein, sinemanın bir sinema-sanat fikri olarak doğuşunu, onun "fotojenik" (*photogénique*) bir niteliğe sahip olmasına bağlar. Çünkü Epstein'a göre "fotojenik", genel kabul gördüğü anlamıyla insan yüzünün şiirsel bir ışıklanması değil; fakat sinemanın yavaşlatma, yakın çekim,

40- "Nous sommes parvenu a accomplir la plus grande tache de notre art: filmer par l'image les idees abstraites, les concretiser en quelque sorte, et cela non pas en traduisant une idee par quelque anecdote ou quelque histoire, mais en trouvant directement dans l'image ou dans les combinaisons d'images". Serguei Mikhailovitch Eisenstein, *Conférence* à la Sorbonne, 17 février 1930, in CinémAction n° 55, avril 1990, Paris, p. 21.

ışıklandırma gibi çekim teknikleriyle gerçekliğin duyulur etkilerini arttırma niteliğidir. Bu anlamda renklerin resim sanatı için ya da hacmin heykel sanatı için ayrılmazlığı neyse "fotojenik" olmanın, yani gerçekliğin duyulur niteliğini arttırarak yapılandırma özelliği de sinema sanatı için aynı şeydir: "Sinema-sanat fikri, fotojeni kavramıyla doğmuştur."[41]

J. L. Godard: İkon-İmaj ve Hollywood'un İhaneti

Nitekim sinemanın Picasso'su olan Jean Luc Godard da, Epstein'la aynı düşüncededir. Epstein gibi Godard da *Histoire(s) du cinema, Sinema tarih(ler)i*, (1989–1998) adlı anıtsal yapıtında, Deleuze'ün ve Bazin'inkinin tam tersi bir sinema tarihi yazınaktadır.[42] Godard'ın, filmin giriş bölümünde altını cizdiği gibi "sinemanın gerçekten gerçek" olan tek tarihidir bu. Bu gerçek tarih, sinemanın kendi sanatsal gücünü elde etmek amacıyla klasizminden modernizme doğru yaşadığı bir otonomi masalı süreci değildir. Çünkü Epstein gibi, Godard'a göre de sinema sanatı doğrudan bir otonom güç olarak doğmuştur. Fransa'da Epstein'ın yanı sıra Abel Gance, Sovyetler Birliği'nde Vertov ve Eisenstein sinemayı, fikirlerin doğrudan algılanır-imaj'lara (*image-affect*) dönüştüğü bir ikon sanatı olarak nitelendirmiştir. Yani sinemanın birleştirici anlatısal özelliğinin yerine, onun ayrıksı plastik (ikon) boyutu özerk bir varoluş gücü olarak öne çıkarılmıştır. İşte bu nedenle Godard, *Histoire(s) du cinema*'daki gerçek sinema tarihini

41- "Avec la notion de la photogenie naît l'idée du cinéma-art. Jean Epstein", *L'élement photogénique, Ecrits sur cinema 1. 1921–1947*, Cinema club/Saghers, Paris, 1974, s. 145.

42- Histoire(s) du cinema – *Sinema tarih(ler)i* (1989–1998), Gaumont sinema şirketi, Centre National du Cinema ve FEMIS tarafından finanse edilen film, sekiz bölümlük bir dizidir ve beş saat on dört dakika süren dört video kasetinden oluşmaktadır: *1a toutes les histoires; 1b une histoire seule; 2a seul le cinema; 2b fatale beaute; 3a la monnaie de l'absolu; 3b une vague nouvelle; 4a le contrôle de l'univers; 4b les signes parmi nous.*

ikon-imaj'ların ayrıksı (heterojen) duyulur gücüyle yazmaktadır. Oysa ikon-imaj, Aristotelesçi öykünme sistemindeki gibi, temsil ettiği objenin ya da gerçekliğin yerini alan bir "vekil" (*substitution*) değildir. Tersine Godard'a göre ikon-imaj, figürü olduğu varlığın orada hazır-bulunuşudur (*présence*). Nasıl ki, Hıristiyanlar için Tanrı'nın imajı, onun bir görüntüsü değil, fakat Tanrı'nın varlığının kendisidir. Nitekim bu nedenle Tanrı'nın ikonları önünde ibadet edilir; yoksa bu davranışın bir anlamı yoktur. Aynı şekilde sinemanın gerçek doğasını oluşturan ikon-imaj da sadece bir görüntü değil, fakat temsil ettiği gerçekliğin bıraktığı otantik izlerdir (*tracée authentique du réel*).

Yunan felsefesinde ikon (*eikon*), illüzyon anlamına gelen hayali bir görünürlük rejimini ifade etmektedir. Ama Platon, ikon yerine fantasma (*phantasma*) kullanımını tercih eder. Çünkü fantasma, açık olarak anlamı olduğu şeyin antolojik olarak değersizleşmesini ifade eder. Bu açıdan ikon, bir ilişkilendirme işaretidir. Oysa ikona dinsel ve estetik anlamı veren Bizans teolojisidir. Bu yeni yaklaşımla ikon, bir mevcut-kılma (*représentation*) operasyonudur. İşte Bizans teolojisinin ikona verdiği bu anlam, Aziz Paulus'un İsa'yı Tanrının yeryüzünde mevcuda-gelen bir imajı olarak gören düşüncesi üzerinde yükselir. Bu biçimiyle ikon, estetik kaygıdan önce kutsallığın mevcut-kılınması amacını taşır. Kutsallığın bu karizmatik varlığı ikonu yapan kişiyi ve ona bakan bir dini bütünü, putlara tapınmanın günahından korur. Çünkü ikon, Tanrının bir hakikat, bir sevgi, bir selamet olarak hazır bulunuşu, mevcuda-gelişidir. Bu nedenle ikonun mevcut-kıldığı inanç, söylemden (anlatıdan) daha dolaysız ve gerçektir.

Ama Godard'a göre, Hollywood sineması, kendi estetik yapısını, ikon-imaj'ın bu dolaysız mevcut-kılan estetik gücünü reddedip, Aristoteles'in *Poetika*'da belirlediği kurallar içinde

yeniden yapılandırınıştır. Yani Hollywood sineması, ikon-imaj'ın dolaysız mevcuda-gelen varlıksal gücü karşısında; hikâye anlatımını ve temsili eylemlerin mantıksal ardışıklığını (*agencement*) tercih etmiş; kişiliklerin, edebi türlerin klasik tipleme yöntemlerini ve özdeşleşme tekniğini yeniden güncelleştirmiştir.[43] Üstelik Hollywood'un bu geriye dönüşü; tiyatronun, resmin, edebiyatın Aristotelesçi öykünme sisteminin kurallarını terk ettiği bir dönemde olmuştur. Oysa Godard'a göre, Hollywood'un bu yönelimi, sinemanın ikon-imaj gücünden oluşan sanatsal doğasına ve yeni toplum ideallerine karşı işlenen bir tür ihanettir. Böylece sinemanın yeni bir düşünce biçimi yaratıp dünyayı değiştirme hayalleri suya düşmüştür.[44] Bu nedenle Godard, *Histoire(s) du cinéma*'da, Hollywood'un Aristotelesçi anlatısal filmlerinin içinden çıkarıp aldığı ikon-imaj'larla farklı bir sinema tarihi yazar. Bu, alıştığımız görüntülerden oluşan bir tarih değildir. Tersine yaşanması gereken, ama gerçekleşmemiş olan bir Tarih'tir.[45] Filmlerin tanınmış sembolleri haline gelen ikon-imaj figürleriyle yazılan coşkulu, ama melankolik bir karşı-tarihtir bu. Çünkü insanlığın temel konularını anlatısal-imgesel tarzda defalarca işlemelerine rağmen, kurmaca filmlerin büyük ustaları, yirminci yüzyılın trajik olaylarını gerçekten önlemekte aciz kalmışlardır.[46] Sinema,

43- Metin Gönen, *Hollywood Sineması*, Es Yayınları, Şubat 2007.

44- Histoire(s) du Cinema, chapitre un (a): "toutes les histoires." "Ça la puissance de Hollywood la puissance de Babylone une usine de rêve des usines comme ça le communisme s'est épuisé à les rever".

45- Histoire(s) du Cinema, chapitre un (a): "toutes les histoires". "Dire par exemple toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faites plutôt que les autres les autres on peut les voire à la television n'est-ce pas." Bölüm 1 (a), "Hiç gerçekleşmemiş tüm film hikâyelerini (tarihlerini) söylemek, diğerlerini televizyonda görmek mümkün değil mi?"

46- Histoire(s) du Cinema, chapitre un (a): "toutes les histoires". "Les grands realisateurs de fiction ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène."

ikon-imaj'ın içkin duyulur modern gücünden, Aristotelesçi eski öykünmenin temsili olayları adına vazgeçince, dermanını yitirmiş ve ölümünü kendi eliyle imzalamıştır.[47]

Görüldüğü gibi Godard, sinemanın Deleuze'ün ve Bazin'in anladığı tarzda naiflikten olgunluğa doğru ilerleyerek klasizinden modernizme geçtiğini kabul etmez. Sinema kendine özgü olmayan özelliklerden kurtulup, kendi içkin yapısına geri döndüğü bir özerkleşme süreci yaşamamıştır. Tersine, Epstein gibi, Godard'a göre de sinema, doğrudan otonom (özerk) bir ikon-imaj gücü olarak doğmuştur. Ama Hollywood'un bir çeşit karşı devrimiyle süreç yeniden geriye doğru işlemiştir: İkon-imaj'ın otonom duyulur gücü, hikâye anlatımının öykünmeci rasyonel işlevine bağımlılığa dönüşmüştür. İşte bu nedenle Godard, Hollywood estetik sisteminin dünyadaki belirleyici konumunu, onun günümüzde hâlâ hikâye anlatmayı bilen tek sinema tarzı olmasına bağlamaktadır. Yani Büyük İskender'in Sezar'ın ve Napolyon'un ordularıyla yapamadığını, Hitchcock klasik anlatı filmleriyle yapmış; böylece Hollywood evreni ele geçirmiştir.[48]

47- Histoire(s) du Cinema, chapitre deux (b): "fatal beauté". "Car, encore puisqu'il avait voulu imiter le mouvement de la vie il était normale il était logique que l'industrie du film se soit d'abord vendue à l'industrie de la mort ô, combien de scenarios sur un nouveau-né sur une fleur qui pousse mais combien sur des rafales de mitraillettes."

48- Metin Gönen, *Hollywood Sineması*, Es Yayınları, Şubat 2007.

2

Çağların Ötesindeki Sinema

"Sinemanın teknik doğasından sanatsal hedefine uzanan hat,
düz bir çizgi değildir: Sinematografik anlatım
bir aykırı öykünceder."
Jacques Ranciere
(La fable cinématographique, s. 19)

Sinema: Paradoksal Sanat

Görüldüğü gibi burada varılan nokta tam bir çelişki durumudur. Sinema sanatının doğasıyla ilgili gerçeklikler içeren, ama birbirlerine tamamen karşıt olan değerlendirmeler bulunmaktadır. Bir yandan Bazin ve Deleuze, sinemanın klasik dönemden modernizme doğru bir gelişim gösterdiğini temellendirmeye çalışmaktadır. Diğer yandan Epstein ve Godard sinemanın bir modern sanat olarak doğduğunu, ama geriye giderek kendini, klasik sanatların Aristotelesçi öykünme özellikleriyle yeniden şekillendirdiğini vurgulamaktadır. Oysa bu farklı yaklaşımlar, sıradan bir teori/pratik karşıtlığı değildir. Yani bu çelişkili durum, Bazin gibi bir sinema yazarının ya da Deleuze gibi bir filozofun teorik dehasıyla; Godard gibi bir sanatçının ya da Epstein gibi sanatçı-filozof'un sahip olduğu yaratıcı duyarlılığın birbirleriyle çatışması değildir. Bu çelişki, doğru/yanlış kavramlarının aydınlatacağı bir durum da değil-

dir. Burada sorun, düşüncelerin kendisinden öte, bu düşüncelerin konusu olan sinemanın kendisidir. Bu, alanlarında iz bırakmış kafaların, aynı konuda birbirleriyle çatışan farklı düşünceler geliştirmeleri, her şeyden önce sinemanın kompleks yapısından gelmektedir; çünkü sinema *paradoksal* bir sanattır. Ama bu, sözcüğün etimolojik anlamıyla, genel kabul görenden (*doxa*) farklı olan (*paradoxos*) anlamındaki mantıksal bir çatışkı değildir. Tersine bu, genel kabul görenin dışında; heterojen (başkaca) niteliklerin homojen (bağdaşık) birliği anlamında, yeni bir hakikatin kaynağı olan bir paradoksallıktır. Sinema, hem Epstein'ın ve Godard'ın belirttiği gibi "modern" ve "otonom" (özerk) bir sanat olarak doğmuştur; hem de sinema aynı zamanda Bazin ve Deleuze'un irdelediği gibi Aristotelesçi "klasik öyküneme" niteliklerine sahiptir. Bu demektir ki, sinema aynı zamanda hem "modern" bir sanat olarak duyulur plastik (ikonografik) bir güçtür; hem de Aristoteles'in *Poetika*'da belirlediği dramatik konular ve kişilik tipleneleri ve olay ardışıklığıyla bir popüler hikâye anlatıma makinesidir. İşte böyle kompleks bir "bağdaşık-ayrıksılık" yapısına sahip olduğu için sinema paradoksal bir sanattır. Yani sinema, klasik öyküneci anlatının yeni ikon-imaj gücü anlamında Aristotelesçi-modern bir sanattır.

Bu nedenle, belli dönemlerde ve belli filmlerde, sinemanın sadece Aristotelesçi anlatı mekanizmasının rasyonelliğinin ya da Godard tarzı saf duyusal ikon-imaj gücünün öne çıkarılması, onun bir paradoksal doğası olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Nasıl ki, gerçekte "modern" olarak nitelendirilen hiçbir film, asgari bir anlatısal sürekliliğe sahip olmadan, sadece ikon-imaj'ların ayrıksı gücünden oluşmuyorsa; aynı şekilde hiçbir "klasik" film, olayların rasyonel akışına alternatif an'lar şeklinde heterojen ikon-imaj'lara sahip olmadan, sadece tek düze bir anlatısal zincir oluşturmaz. Nitekim bir

yandan, sinemanın "modern" bir sanat olarak tarihini, onun Aristotelesçi klasik anlatı tarihine karşı ikon-imaj'ların ayrıksı güçleriyle yeniden yazmak isteyen Godard, sonuçta yine bir Aristotelesçi hikâye anlatmaktadır. Zira *Histoire(s) du cinéma* adlı örnek filmde, Godard, popüler filmlerdeki eylemlerin rasyonel akışına karşın bu kez aynı filmlerden tek tek seçilen ikon-imaj'ların heterojen (başkaca) ardışıklığıyla bir alternatif anlatı zinciri oluşturmaktadır. Ama diğer yandan, detaylarıyla göreceğiniz gibi, John Ford "klasik" sinemanın başyapıtı olarak nitelenen *Stagecoach* (*Posta Arabası*, 1939) filminde, bu kez ikon-imaj'ın ayrıksı modern gücüyle, olayların klasik anlatısal akışının altını dramatik olarak çizmektedir. Zira *Stagecoach* filminin açılış sekansının sonunda Ford, şaşkın yüzlerin anlamsız ifadelerinin sessizliğindeki yoğun ikonsal güçle, bir an, olayların dramatik akışını dondurur. Ama bu ayrıksı an, sekansın konusal içeriğini yadsımak ya da dramatik bütünlüğünü parçalamak yerine; paradoksal bir biçimde bu sekansın anlamının birden kavranmasını sağlar ve bu şekilde sekansın dramatik anlatısal bütünlüğünü oluşturur. İşte sinema, bu tarzda heterojen (başkaca) niteliklerin homojen (bağdaşık) birliği şeklinde, bir paradoksal sanattır.

Bu bağlamda, sinema sanatını, modernizin Büyük Anlatı'sının genel kabul gören (*doxa*) tek yönlü standart modeline göre ontolojik olarak çağlara ayırmak, onun paradoksal gerçeğini kucaklamaktan uzaktır. Çünkü sinemayı klasik/modern, montaj sineması/"plan sekans" sineması ya da hareket-imaj/zaman-imaj şeklinde bölmek, ona sadece dışarıdan ve farklı noktalardan bakmaktır. Oysa böyle bir dışsal bakışla, bir yandan, sinemanın ilk yıllarının Bazin'in ve Deleuze'ün "klasik", Epstein'ın ve Godard'ın "modern" olarak değerlendirmesi gibi, aynı tarihsel dönemleri farklı nitelendirmek gibi yapay bir zıtlığa varılır. Diğer yandan, Deleuze'ün sinemanın İncili

olarak kabul edilen iki ciltlik kitabında yaptığı gibi Bresson'un filmlerini hem birinci kitapta işlenen "klasik" hareket-imaj sinemasına hem de ikinci kitaptaki "modern" zaman-imaj sinemasına örnek olarak değerlendirme çelişkisine düşülür.

Oysa dışarıdan bir bakışla, karşıtlık gibi görünen bu durum gerçekte sinemanın ayrıksıların birliği anlamında paradoksal bir sanat oluşunun sonucudur. Bu nedenle sinema tarihini George Sadoul ve Jean Mitry gibi klasizmden modernizme doğru kronolojik bir gelişme içinde almak[49]; ya da Noël Burch ve Yusseff Ishaghpour gibi sinema tarihini modernizmle başlatmak olasıdır.[50] Yani kompleks bir yapıya sahip olan sinemanın tarihselliğini, onu salt popüler bir anlatı mekanizması olarak ya da heterojen bir ikon-imaj gücü olarak yazmak mümkündür. Ama sinema sanatı, gerçekte bu iki farklı anlatı rejiminin paradoksal birliğidir. Aynı şekilde, Deleuze'ün yaptığı gibi herhangi bir filmi alıp, onu salt hareket-imaj ya da zaman-imaj açısından incelemek mümkündür. Ama bir film, gerçekte iki farklı rejimdeki imajların heterojen-homojenliğinden oluşmaktadır. Sonuç olarak sinemanın bu kompleks yapısını kucaklamak için, onu kendisine ait olmayan elemanlardan arınma serüveni şeklindeki modernizm teleolojisi çerçevesinde değil; tersine ayrıksı elemanların aynı-anda-bulunuşu (*co-presence*) şeklinde bir heterojen birliktelik olarak değerlendirmek gereklidir. Yani klasizm/modernizm Büyük Anlatılar'ının bu "kopuş" (*rupture*) modelini ve onun istenilen her yöne çekilebilen muğlâk teleolojik yaklaşımını bir kenara

49- Georges Sadoul, *Histoire générale du cinema*, 5 cilt, birinci basım 1947–1954. Ed. Denoël, Paris; *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris 1949; Jean Mitry, *Histoire du cinéma*. 5 cilt, ed. Universitaire/J.P. Delarge, Paris, 1967–1980.

50- Noël Burch, *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Ed. Nathan, Paris, 1991; Youssef Ishaghpour, *Le cinéma*, Ed. Flammarion, Paris, 1996.

bırakmak gerekmektedir. Kısacası, şu sonu gelmek bilmeyen "son" tellâllığına bir son verilmelidir.

Jacques Rancière ve "Aykırı Öyküncе"

Nitekim günümüzdeki revaçta olan "son bulma" (fin) ya da "geriye dönme" (*retour*) şeklindeki yorgun fikirlerin dışında yaratıcı ve olumlayıcı (*affirmative*) bir düşünce oluşturan ender filozoflardan birisi olan Jacques Rancière, "*Fable cinematographique*" (Sinematografik Öykünce) adlı kitabında, işte böyle radikal bir çalışına yapmaktadır sinemayla ilgili.[51] Rancière, Michel Foucault'dan miras aldığı arşivci titizliğiyle filmler üzerinde yaptığı detaylı çalışmasında, Deleuze'ün sinema tarihini kapsayan iki ciltlik kitabına yakındır. Çünkü Rancière, bu kitabında Eisenstein'dan, Friedrich Murnau'dan yola çıkarak Fritz Lang ve Nicholas Ray'den geçip Anthony Mann'a, Jean-Luc Godard'a kadar sinemanın yüzyıllık tarihini arşınlayarak gelmektedir. Buna karşın Rancière, ne Deleuze gibi klasizm/modernizm şemasıyla bir sinema tarihi, ne de Godard gibi modernizm/klasizm modeliyle bir karşı-sinema tarihi yazmaktadır. Rancière, kitabında kronolojik bir sıra izler; ama bu alışılmış sıralama düzeni, klasizm/modernizm, ilerleme/çöküş ya da doğuş/gelişme/kopuş şeklindeki sanat tarihi anlayışının sığlığını daha çarpıcı bir biçimde göstermek içindir. Nitekim Rancière, bir yandan, Molière'in *Tartuffe* (1669) adlı tiyatro oyununu sinemaya uyarlayan Murnau'nun aynı adlı filmini (*Tartuffe*, 1926), "Dilsiz Tartuffe" (*Tartuffe muet*) başlığı altında inceleyerek sinemanın ilk yıllarından günümüze dek sürüp gelen tiyatro/sinema karşıtlığı tartışmasının anlamsızlığını vurgular.[52] Diğer yandan, Rancière, Deleuze için "modern" si-

51- Jacques Rancière, *La fable cinematographique*, Edition Seuil, 2001, Paris.

52- Jacques Rancière, *La fable cinematographique*, "Tartuffe muet" bölümü, s. 43-63

nemanın sembollerinden olan Bresson'un filmlerinin, aslında Eisenstein'in (Bazin'e göre) gerçekliğe *apriori* anlamlar yükleyen "klasik" montaj filmlerinden daha da otoriter olduğunu ortaya koyar.[53] Aynı şekilde Rancière bir yandan, Marksist Eisenstein'ın *Old and New* (*The General Line*, 1929) filminin, Hıristiyan Rossellini'nin *Roma: Citte Aperta* (*Rome: Open City*, 1946) filminden daha da mistik (*extatique*) olduğunu vurgularken[54]; diğer yandan, klasik sinemanın yönetmeni olarak değerlendirilen Fritz Lang'ın *M le Maudit*'le ("*M*", 1931) özünde nasıl da sinemanın klasik/modern şeklinde ayrılan iki çağını birden aynı filmde yansıttığını gösterir.[55]

Çünkü Rancière'e göre sinema bir aykırılık sanatıdır: *fable contrarié* (aykırı öykünce). Buradaki "fable" (öykünce), La Fontaine'in şiirsel masalları anlamında ahlakî dersler içeren bir kurmaca içerik değil; fakat Aristotelesçi olaylar düğümü rasyonelliği (*muthos*) yaratma anlamında bir anlatı biçimidir. Yani "fable" (öykünce), kişiliklerin acıları ya da mutlulukları yaşadığı temsili olayları, bir zorunluluk ve gerçeğe uygunluk (*vraisemblance*) içinde kurgulama mantığıdır.[56] İşte Rancière, Aristoteles'in *Poetika*'da kurallarını belirlediği bu sistemi, *temsili rejim* (*régime représentatif*) olarak adlandırır. Ama sinema, aynı zamanda, bu Aristotelesçi rasyonel kurmaca mantığının aykırılıklarla sürekli terslendiği bir paradoksal sanattır. Çünkü sinema aynı zamanda, öykünce'nin temsili olaylarının homojen ardışıklığını ters yüz ederek, karşıtlık oluşturan ayrıksı (heterojen) an'lardan oluşmaktadır. Bu ayrıksı an'larda, düşünce, temsili sistem'deki gibi aktif ve biçimleyici (*formative*)

53- *a.g.e.*, "La folie Einstein" bölümü, s. 31-41.

54- *a.g.e.*, "La chute des corps : physique de Rossellini" bölümü, s. 165-185.

55- *a.g.e.*, "D'une chasse à l'homme à une autre : Fritz Lang entre deux âges" bölümü, s. 65-92.

56- *a.g.e.*, "Une fable contrariée" bölümü, s. 8.

homojen bir güç olmak yerine, bu kez kendisi ampirik olanla özdeşleşen bir duyulur-güç (*puissance sensible*) haline gelmektedir. Rancière, bu kez Alınan idealist felsefesinin ve romantizmin yapılandırdığı bu heterojen sistemi de *estetik rejim* (*régime esthetique*) olarak adlandırır.[57] İşte bu ikili yapıya, yani "temsili rejim" ve "estetik rejim"e aynı anda sahip olması anlamında, sinema bir paradoksal sanatıdır: *Fable contrarié* (aykırı öykünce).[58] Bu demektir ki, temsili rejime göre sinema, Griffith'in filmlerinde olduğu gibi, Aristotelesçi homojen bir popüler hikâye anlatma sanatıdır: Cinéma *est un art du récit*. Ama aynı zamanda, Alınan idealizminin ve romantizmin belirlediği estetik rejime sahip özellikleri nedeniyle de sinema, Godard türü ikon-imaj'lardan ya da Epstein türü ultraviyole vibrasyonlardan oluşan ayrıksı bir duyulur-düşünce gücüdür.

Ancak bu, sinemanın klasik/modern ya da hareket-imaj/zaman-imaj şeklinde kesin kopuşlar içeren çağlara ayrılması anlamına gelmez. Tersine prensip olarak birbirlerine aykırı (*contrarié*) olan bu iki sanatsal rejim, gerçekte filmsel evrende birbirleriyle iç içe bulunur. Sinemadaki filmler ne mutlak olarak temsili rejim'den ne de saf bir biçimde estetik rejim'den oluşmaktadır. Hollywood sinemasının, Griffith'in filmleriyle Aristotelesçi klasik hikâye anlatımını öne çıkarması; Sovyet sinemasının, Vertov ve Eisenstein'ın filmleriyle, hikâye anlatımı yerine, fikirlerin doğrudan imajlara çevrildiği duyulur düşünce gücünü öne çıkarması, bu filmlerin birincisini "klasik" ikincilerini de "modern" yapmamaktadır. Bir film ne eski ne yenidir, sadece tek ve biriciktir.

Bu nedenle Rancière, Hollywood sinemasının bir klasik eseri olarak değerlendirilen "*M*" filmini inceleyerek, bu yapıtın si-

57- J. Rancière, *Partage du sensible*, La fabrique editions, Paris, 2000, s. 31;
58- J. Rancière, *Fable cinématographique*, s. 19.

nemanın klasik/modern şeklinde ayrılan iki çağını birden aynı anda içerdiğini göstermektedir. Bilindiği gibi Fritz Lang, hiçbir zaman Epstein ya da Godard gibi sinemanın salt duyulur ikon-imaj'ların ayrıksı gücünden oluşan yeni bir sanat olduğunu savunmamıştır. Ama aynı Fritz Lang, sinemanın sadece temsili eylemlerin ardışıklığından oluşan bir eski hikâye anlatma mekanizması olmadığını da hiç aklından çıkarmamıştır. Çünkü Lang bilmektedir ki, bir filmde bir yanda anlatılan hikâyenin olaylarını belli bir ardışıklık içinde düzenleyen anlatı mantığı vardır; diğer yanda bu rasyonel ardışıklığı durdurup, her defasında yeniden yapılandıran bir duyulur güç olarak ikon-imaj mantığı vardır.[59] İşte Lang "M" filmiyle, sinemanın bu heterojen elemanların aykırı birliği şeklindeki kompleks yapısını ifade eden en güzel örneklerden birisini oluşturur. Film, insan avına çıkıldığı bir polisiye hikâyeyi anlatmaktadır. Senaryodaki neden sonuç ilişkisi içindeki mantıklı dramatik gelişime göre, filmdeki olaylar katilin yakalanması yönünde ilerleyen homojen bir ardışıklık oluşturur. Aristotelesçi klasik anlatı mekanizması, katilin etrafındaki çemberi gittikçe daraltmaktadır; ona hiçbir şans bırakmadan yakalanacağı yere ve ana doğru olayları yönlendirmektedir. Ama aynı anda, paradoksal bir biçimde, filmdeki ikon-imaj'ların ayrıksı gücü, polisin takibini durdurup askıya alarak, katile normal bir insan olma özgürlüğünü tanımaktadır. Ancak bu "askıya alma" (*suspension*), katilin kimliğinin ve izinin bulunduğu ana doğru gelişmekte olan olaylara, dinlenmek amacıyla basit bir ara vermek değildir. Burada söz konusu olan, Victor Hugo'nun "eylemlerin de kendi hayal anları vardır" (*l'action aussi a ses moments du rêve*) dediği gibi, ölü anların saf gücünü gösteren bir karşı anlatım

59- J. Ranciere, *Fable cinematographique*, s. 75

mantığıdır.[60] Polis, toplum, basın ve kamuoyu Aristotelesçi klasik anlatı mekanizmasının zorunlu akışı içinde katilin yakalanmasına doğru adım adım ilerlerken; bu heterojen karşı-anlatı mantığı, paradoksal bir biçimde, olay ardışıklığını durdurup katile dünyayla yeniden barışına şansı vermektedir.[61] Polis, sıkı bir anket ve takip sonucu katilin izini bulmuş, avın evine geri dönmesini beklemektedir. Oysa katilin kendisi de gece avına çıkmıştır: Bir oyuncakçı dükkânının önünde küçük bir kızla birliktedir. Ama burada, senaryonun mantığına göre beklenmedik bir durum vardır: Nedense, bu tehlikeli yabani, biraz önce karşılaştığı küçük kurbanına saldırmamaktadır. Katil ve kurbanı küçük kız, ışıklı vitrinin önünde mutlu bir şekilde yan yana durmaktadır. Katil, çocuğun hayal ettiği oyuncakları gösteren elini sevecenlikle takip etmektedir: Sanki senaryodaki katil rolünü unutmuş anın güzelliğine kendini kaptırmıştır; ışıklı vitrinin oyuncaklarını bu küçük kızla birlikte seyretmekten ve bu anı onunla paylaşmaktan hoşnuttur. Küçük kız da katilin yanında mutludur: Sanki filmdeki kurban rolünü oynamaktan sıkılmış, şimdi ilgiyle oyuncakları ve vitrini seyretmektedir.[62] İşte bu paradoksal durum, senaryodaki olayların zorunlu akışını ifade eden temsili rejimin dışında, askıya alınan ölü anın güzelliğinin ve ayrıksı gücünün duyumsandığı estetik rejimi ifade etmektedir. Estetik rejim, filmdeki katil tiplemesine ve küçük kurbanına temsili rejimin belirlediği rollerinden çıkıp, birlikte ve özgürce ışıklı vitrin önünde yaşamı seyre dalmalarına (*contemplation*) izin vermekle kalmaz; ama aynı zamanda filmdeki tüm olayların akışının anlamını da temelden değiştirir. İşte Rancière'e göre sinema, bu şekilde karşıt rejimlerin birbirini etkileyici tarzda aykırı olarak iç içe

60- *a.g.e.*, s. 72.

61- J. Rancière, *Fable cinematographique*, s. 72.

62- *a.g.e.*, s. 71.

bulunduğu paradoksal bir sanattır: "Sinematografik öykünce, aykırı bir öyküncedir."[63]

Rancière, Badiou ve "Saf-Olmayan Sinema"

Ama bu somut film analizlerinin ötesinde, sinemanın bir sanat olarak kompleks yapısını belirlemeye çalışan teorik yaklaşımıyla, Rancière aslında Deleuze'den daha çok Alain Badiou'ya (ve Bazin'e) yaklaşmaktadır.[64] Buna karşın, Rancière, ne Bazin'in ne de Badiou'un sinemayı özgün bir sanat olarak tanımlayış biçimiyle hemfikirdir. Zira Badiou, Bazin gibi, sinemanın saf-olmayan (*impure*) karına bir sanat olduğunu düşünmektedir: "*Le cinema est un art impure*" (Sinema saf-olamaya bir sanattır).[65] Badiou, Bazin'in 1950'li yılların başında yazdığı "*Pour un cinema impure*" (*Saf-olmayan bir sinema için*)[66] adlı makalesinde geliştirdiği sinemanın karına bir sanat olduğu düşüncesinden yola çıkar, ama onu daha da radikalleştirir. Nitekim Badiou'ya göre, sinemanın yedinci sanat olması, onun diğer temel sanatlardan sonra gelmesi anlamında bir kronolojik tanımlama değildir. Sinemanın yedinci sanat olması, gerçekte diğer sanatları da içine almasındandır. Yani sinema; resim, tiyatro, edebiyat, müzik, vb. gibi tüm sanatları davet edip bünyesinde barındırabilen bir karına sanattır. Ama sinemanın diğer sanatları içselleştirmesi, onları filme almak anlamında mekanik bir işlem değildir. Tersine sinema, diğer sanatları kendi yollarından çevirerek, onları sinematografik olarak kendi adına dönüştüren bir devinimdir (*mouvement*). İşte bu anlamda sinema saf-olmayan (*impure*) bir sanattır

63- "La fable cinématographique est une fable contrarie", *a.g.e*, s. 19.

64- Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthetique*, Edition Seuil, Paris, 1998,

65- *a.g.e.*, s. 128.

66- Andre Bazin, *Pour un cinema impure. Défense de l'adaptation*, in *Qu'est-ce que le cinema ?*, s. 81-107.

Badiou'ya göre. Ama paradoksal bir biçimde, bu diğer tüm sanatlardan orijinal bir karına oluşturma anlamındaki saf-olmama (*impurete*) niteliği nedeniyledir ki, sinema aynı zamanda özgün, yani saf-olmayan saflıkta (*pureté impure*) bir sanattır.

Oysa Rancière, sinemanın bu saf-olmayan-saflık tarzındaki ontolojik niteliğine Badiou'nun verdiği önemi ve anlamı vermemektedir. Zira Badiou'nun sinemayı saf-olmayan nitelikte bir saf sanat olarak nitelendirmesi, onun Bazinci modernizm teleolojisinin standart modeline (*doxa*) yeniden düşmekten kurtaramamaktadır. Çünkü sinemanın, bir saf ya da saf-olmayan sanat olup olmadığı tartışması sonuçta onun belli bir ontolojik öze sahip olduğu düşüncesini öngörmektedir. Oysa sanat, ilerde göreceğimiz gibi, salt bir özün kendini ifade etmesi (*expression*) olsaydı, sinema da sadece daha önce var olanın bir açımlaması (*illustration*) olarak kalırdı; yaratıcı bir faaliyet, yani *sanat* nitelemesini alamazdı.[67] Bu nedenle, ilerde ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi, sinema bir "ifade aracı" (*moyen d'expression*) olmak yerine, belli bir sanat fikri içeren operasyonlar sistemidir. Bu sinematografik operasyonlar, bir ontolojik özü açımlama-bezeme (*illustration*) işlevi değil; tersine, bir imajı ve bir sesi belli bir anlam ve belli bir duyarlılıkla bütünlemek, bir olay ardışıklığı düzeniyle seyircide belli beklentiler yaratmak gibi bir ilişkilendirme (*relation*) sistemidirler. İşte bu anlamda Rancière, Bresson'un *Au hasard Balthazar* (1966) filminin sadece bir eşek, iki çocuk ve bir yetişkin kişinin çekimlerinden ibaret olmadığını belirtir. Ama bunlar sadece bir yakın çekim, kamera hareketleri ya da zincirleme karartma gibi sinema teknikleri de değildir.[68] Bunlar, belli eylemleri belli bir görünürlük, algı, anlam ve duygulanı-

67- Bkn. *Sanat, Teknik ve Düşünce* bölümü.

68- J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique editions, Paris, 2003, s. 13.

ına bağlayarak sanatsal fikirler üreten bir operasyonlar sistemidir.[69] Nitekim daha filmin açılış sekansındaki jenerik ve üç çekimle (plan) birlikte, tüm biçimsel elemanlar ve dramatik işlevler arasındaki ilişkilendirmeler oluşmaktadır. Yani operasyonlar daha perde hâlâ siyahken başlamaktadır. İlk olarak Schubert'in sonatının kristal notalarının sesiyle, perdenin koyu karanlığı derin bir kontrast oluşturmaktadır. Bu zıtlık, sonatın çocuk sesleriyle kesilmesiyle ve beyaz bir çocuk elinin siyah derili eşeğin üzerine konmasıyla işitsel ve görsel olarak devam eder. Zincirlemeli karartma (*fondu enchaîné*) tekniğinin anlatımdaki sürekliliği yoğunlaştıran tarzda beklenen sonucuna ters etkiler üretmesi ve karar alan sözlerle, bu sözlere ait yüzlerin birbirlerinden ayrılması, kontrastı derinleştirerek sürdürür...[70] İşte bu operasyonlar, daha hemen filmin başında gelişecek hikâyenin ve anlatımın arasındaki tüm gerginliği yapılandırarak seyirciye sunmuştur.[71]

Gerçekte işte bu anlamda sinema saf-olmayan bir sanattır. Çünkü sinema belli bir algıyı bir anlama ve bir duygulanıma bağlayarak bir anlatı oluşturan kompleks operasyonlar sistemidir. Nitekim ikon-imaj'ın ayrıksı duyulur gücü sinemayı plastik sanatlara yaklaştırırken; bu anlatısal düzeydeki önceden-sezdirme (*anticipation*) özelliği sinemayı daha çok edebiyata yaklaştırır. Bu nedenle sinemada anlatılan hikâyelerin Balzac, Hugo tarzında önemli tarihsel olaylardan oluşması ya da James Joyce, Virginia Wolf tarzında gündelik mikro-olaylardan örülüp anlatılması bir şeyi değiştirmemektedir. Çünkü sonuç olarak, sinemada önemli olan, sinematografik operasyonların bu anlatılan hikâyeden nasıl bir algı, anlam ve duygulanım oluşturan bir anlatımı gerçekleştirdiğidir. Yani filmin

69- *a.g.e.*, s. 11.

70- J. Rancière, *Le destin des images*, s. 12

71- *a.g.e.*, s. 10.

ne tür sanatsal (plastik) fikirler üretip düşündüğüdür. Çünkü en modern bilgisayar teknolojisiyle ve akıl almaz bir masrafla yapılan yapay dekorlarda gerçekleştirilen bir film olan *Titanic*, eski bir aşk hikâyesini "klasik" bir anlatıyla alışılmış algılar ve duygulanımlar üreterek sunar. Buna karşın Abbas Kiarostaını'nin "eski" teknolojiyle, ucuz bir şekilde, depremden yıkılan köylerin doğal dekorunda gerçekleştirdiği *Through the Olive Trees* (1994) filmi, yine bilinen bir aşk hikâyesini anlatmaktadır. Ama film bu kez, aşk hikâyesini yaratıcı bir anlatıyla, beklenmedik algılar, anlam ve duygulanımlar yaratarak sunmaktadır. Yani birinci filmde, tüm modern araç gereçler sadece klasik bir aşk hikâyesinin resimlenmesi için kullanılmaktadır. İkinci yapımda ise, tüm teknik olanaksızlıklara ve yokluklara rağmen aynı nitelikteki klasik bir aşk hikâyesi aracılığıyla, film, sinematografik operasyonlarla düşünen yaratıcı "modern" bir plastik yapıt haline gelmektedir. Godard'ın deyişiyle film, "düşünen bir sanatsal biçim" (*une forme qui pense*) oluşturmaktadır. İşte bu anlamda sinema, bir teknik ya da ontolojik özü "ifade etme" ya da "iletme aracı" değil, fakat özgün operasyonlar sistemiyle sinema-fikirler üreten bir duyulur-düşünce biçimidir.

Bu doğrultuda Rancière, sinemanın, resim ve diğer sanatlar gibi belli bir ontolojik öze sahip olduğu ve bu özgünlüğünün gücüne ulaşmak için klasizinden modernizme doğru ilerlediği masalına karşı çıkar. Çünkü Rancière'e göre sinema, bir özün ifadesi ya da açılımı değil; fakat temsili rejime ve estetik rejime ait olan sinematografik düşünce operasyonlarının paradoksal birliğidir. Nitekim Badiou'da, *Circonstances 2* adlı eserinde, sanata bakışına verdiği son şekliyle, Ranciere'in bu düşüncesine yakınlaşmaktadır. Çünkü Badiou, bu kitabında, diğer sanatlar gibi sinemanın da saf-olmayan biçimleri kendi içkin yapısında saflaştırdığı (*purification*) için, yani kendine özgü operasyon-

larla belli bir hakikat ve tarihsellik üretip düşünebildiği için, özgün bir sanat olduğunu belirtinektedir.[72]

72- Alain Badiou, *D'un manifeste de l'affirmationnisme* in *Circonstances, 2*, Edition Ligne-Leo Scheer, Paris, 2004, s. 99. "*Tout art est venu d'une forme impure, et la purification de cette impurete compose l'histoire, et de la verite artistique, et de son extenuation.* "

3

Bir Düşünce Biçimi Olarak Sinema

Sinema öyle bir sanat ki, o, başından beri kendisini düşünceyle ilişkilendirmeyi kesmedi. Oysa bugün "düşünce ve sinema" ilişkisini ele alabilecek, bu sorunsallığı üstlenebilecek bir kitap bulabilir misiniz? Bildiğime göre, Fransa'yı ölçü alırsak, bir ya da iki tane vardır. O kadar. Çok değil. Hiç de çok değil.

Gilles Deleuze

(Images-Mouvement, Cinema et Pensée, 2725s)

Stagecoach: Bir film Nasıl Düşünmektedir?

Bilindiği gibi John Ford'un *Stagecoach* (*Posta arabası*, 1939) adlı filmi, Hollywood'un popüler hikâye anlatma sanatı şeklindeki "klasik" özelliğini ifade eden başyapıtlardan birisidir. Ama bu yapıt, western türünün, Amerika'nın ulusal kimlik sorunu üzerine düşünme yeteneğinde bir sinema türü olduğunu kanıtlayan ilk önemli film olmakla birlikte, aynı zamanda, genel olarak sinema sanatının paradoksal yapısını ifade eden "klasik" film örneklerinden birisidir. Film, Hollywood kurallarının bilinen kalıbı içindeki bir açılış sekansıyla başlar: Seyirci, filmdeki hikâyenin ne olduğu, bunun hangi mekânda ve nasıl bir gelişme göstereceğiyle ilgili bilgilendirilecektir. Bir telgraf haberinin konu olduğu işlevsel bir sekanstır bu. Ama Ford, bu sekansı öyle bir sinematografik yapı ve ritimle gerçekleştirir

ki, buradaki Aristotelesçi dramatik işlev[73], aynı zamanda Jean Epstein'in ya da Eisenstein'in nitelediği tarzda plastik bir operasyona, yani içeriğin belirleyiciliğindeki genel anlatımdan ayrıksı olan duyular (*sensible*) bir sinema-fikre dönüşür. Bu bir anlamda, Samuel Beckett'in telgraf yazı stili olarak nitelediği biçimsel operasyonun, bir sinematografik-fikir olarak vücut bulmasından başka bir şey değildir. Yani ayrıntılı bir biçimde inceleyeceğimiz gibi, bu sekanstaki dramatik eylem, öyküleme işlevinin yanı sıra, aynı zamanda sinema sanatının kendi operasyonlarının maddi varlığında ampirik olarak izlenip algılanan plastik bir düşünceye dönüşmektedir. Film, Vahşi Batı'nın uçsuz bucaksız topraklarının sembolü olan bir "genel çekim"le (*plan general*) başlar. Genel çekim, filmin kişiliklerinin içinde adeta kaybolup gittiği çok geniş bir mekânı eylemlerin dekoru olarak gösterir. Özellikle de western filmlerinin, Uzak Batı'nın uçsuz bucaksız topraklarını doğal bir dekor olarak gösteren bir genel çekimle başlaması adeta bir tür gelenektir. Filmin başlangıcındaki bu genel çekimde, önümüzde tüm heybetiyle duran, *Monument Valley*'in o bildiğimiz anıtsal görüntüsüdür. Amerika Birleşik Devletleri'nin Colorado ve Utah eyaletlerinin sınırında bulunan ve doğal kayalıklardan oluşan bu görkemli anıtların, genelde "Vahşi Batı"nın ve özelde de western filmlerinin sembolü olmaktan öte bir yeri vardır John Ford'un filmlerinde. *Monument Valey* salt coğrafi bir manzara olmakla kalmaz; dramatik bir işlevi olan ve belli bir fikri ifade eden temel bir film kişiliği konumunu üstlenir adeta. Filmin *Monument Valey* heybetli görüntüsüyle başladığı bu genel çekiminde, telaşlı bir müzik eşliğinde, iki atlının doludizgin sabit duran kameraya doğru yaklaşmakta olduğunu fark ederiz. Ama bu birinci çekim (*plan*), ancak neyin ne olduğunu se-

73- "Dramatik işlev", anlatılan hikâye içindeki "temsili eylemlerle ilgili olan" anlamında kullanılmaktadır.

çebileceğiniz kadar kısadır. İkincisi bir toplu çekimdir (*plan d'ensemble*, daha çok filmin yapay dekorunun sınırlarını ölçü alan geniş bir mekânı gösterir). Kamera, bu toplu çekimde, Batı'nın bu doğal dekorunda doludizgin yaklaşmakta olan iki atlıyı, bu kez bir Amerikan süvari birliğinin kampında, ama yine kımıltısızca beklemektedir. Yaklaşan atlıların bu cephesel devinimi karşısında, kameranın umursamaz dinginliği belirsiz bir rahatsızlık duygusu yaratmaktadır. Kameranın hemen önünde, yerinde duramayan bir atın sinirli devinimleri havayı daha da elektriklendirir. Bir süvari askeri (kamera ve seyirciyle birlikte), hızla yaklaşmakta olan atlıları sabırsızlıkla beklemektedir. Filmin bu üçüncü çekimi de, sadece olağan dışı bir durum olduğunu sezinlemenize izin verecek kısalıktadır. Hemen bir sonraki çekimde, gelen iki atlı ve onları kampın girişinde bekleyen süvari askerini, hep birlikte komutanının odasında buluruz. İnsanlar telaşlıdır. Gelen iki kişi önemli bir haber getirmiştir: "Kızılderililer her yeri yakıp yıkmaktadır; başlarında da Geronimo vardır!" Süvari komutanıysa buna inanmak istememektedir... İşte tam o anda, telgraf birden çalışmaya başlar: Tik, tik, tik... Posta eri "Acil bir habere benziyor" der. Herkes telgrafın başında toplanır, ama ses aniden kesilir. Telgraf durmuştur. Komutan, "Ne oldu?" diye sorar sabırsızlıkla. Kamera daha da yaklaşır. Biz de merakla kulak veririz posta erine; seyirci olarak, ne olup bittiğiyle ilgili, bu kaygılı subaydan ve erlerden daha fazla bir bilgimiz yoktur. Posta eri, "Hatlar kesildi ve sadece ilk kelime geldi" der ve telgrafı komutana uzatır. Komutan yavaşça kâğıdı alır ve okur: "Geronimo!" İşte o anda, filmin başından beri sabit duran ve kısa çekimler yapan kamera, telaşlı bir müzik eşliğinde, ilk defa hareketlenir; panoramik bir devinimle odadaki soran yüzlere döner ve orada öylece kalır... Bu şekilde filmin ilk sekansı bu şaşkın yüzlerin havada asılı kalan ifadesinde sonlanır.

Gördüğümüz gibi, bu sekanstaki temsili eylemlerin kendisi filmsel evrende oldukça uzun bir zamana tekabül etmektedir. Ama Ford bunları bize, sadece elli beş saniye gibi, çok kısa süren bir film zamanı içinde sunmuştur; yani bir telgraf hızı ve yalınlığıyla. Filmin bu ilk sekansının dramatik içeriği önemli bir telgraf haberidir. Oysa Ford, bu temsili eylemleri sadece seyirciyi filmin devamıyla ilgili bilgilendirmek için görüntülemekle yetinmemiş; fakat bu sekansın kendisini de sinematografik olarak bir telgraf mesajı biçiminde filme almıştır: Kısa ve yalın, çabuk ve telaşlı. Yani filmin bir telgraf haberini içeren bu açılış sekansı, sinematografik biçim açısından öylesine ritmik, öylesine arı bir tarzda yapılandırılmıştır ki; bu işlevsel sekans, aynı zamanda, plastik açıdan, kendi dramatik içeriğinin bir sinema-fikri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Deleuze, Avrupa'nın en önemli sinema okulunun (IDHEC/FEMIS)[74] örgencilerine verdiği "Yaratma eylemi nedir?" adlı ünlü konferansında bir sinema-fikir'in ne olduğunu geleceğin yönetmenlerine açıklar.[75] Sinema-fikir, her şeyden önce sinemanın kendi özgün operasyonlarıyla yarattığı bir fikirdir. Bu nedenle, sinemanın yarattığı bir fikir ancak sinematografik bir fikir olabilir; yani doğrudan sinematografik sürece bağlanan bir fikirdir bu.[76] Sinemada "Bir fikrim var" demek, önce bir genel fikre sahip olup, sonra da bunu görsel-işitsel bir hale getirmek değil; fakat daha işin başından, doğrudan bir sinema-fikir sahibi olmaktır.[77] Sinema farklı sanatlardan esinlense de bu konuda değişen bir şey yoktur. Luchiano Visconti, *Senso* (1954) adlı filminin sonundaki kurşuna dizme sahnesini,

74- *Ecole Nationale Superieure des Metiers de l'Images et du Son*, (Paris).

75- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de creation?*, in Trafic, N° 27 Automne 1998, Paris, s. 132-143.

76- *a.g.e.*, s. 137.

77- *a.g.e.*, s. 138.

Goya'nın bir tablosundan yola çıkarak gerçekleştirir. Ama tablodaki fikir, resmin kendi operasyonlarıyla yarattığı bir "resim-fikir"dir; dolayısıyla sinema-fikir'in yaratığı algılamdan (*percepte*) ve duygulanım'dan (*affecte*)[78] farklıdır. Çünkü sinema hareket-süre bloklarıyla fikir yaratır; oysa resim, bunu çizgi-renk bloklarıyla yapar.[79] Bu nedenle, Ford'un *Stagecoach* da gerçekleştirdiği bu telgrafça olan sekans, sadece sinemada işleyen bir sinema-fikir'dir. Nitekim filmin bu açılış sekansının dramatik içeriği, olduğu gibi aktarılsa bile, ne bir tabloda ne de bir romanda aynı fikri yaratır. İşte bu nedenle Robert Bresson, Georges Bernanos'un romanı *Mouchette*'i (1967) sinemaya uygularken; romandaki aynı hikayeden sinema-fikri'ler yaratabilmek için, Bernanos'un kitapta uyguladığı yazı tekniğiyle yarattığı etkilerin tam tersini amaçlamıştır. Bernanos, kendi romanında, yazı aracılığıyla okuyucuda sinematografik bir vizyon yaratarak, olayların ardışıklık içindeki imajlar şeklinde algılanmasını sağlamaktadır. Oysa Bresson, filminde tam tersini yapar: İmajlar yerine sözü öne çıkarır ve seyircinin imgeleminde parçalı, kopuk bir filmsel evren (*diegese*) yaratır.

Ama John Ford'un *Stagecoach* filminin bu açılış sekansında daha da önemli olan bir başka nokta vardır. Yani bu sekans, özelde bir telgraf haberi olarak kendi dramatik içeriğini aynı zamanda bir plastik sinema-fikir tarzında sunmasından öte; genelde, sinema sanatının kendisi üzerine de bir düşünce üretmektedir. Aristotelesçi dramatik işleve göre, telgraf haberinin, filmde daha sonra göreceklerimizi ve duyacaklarımızı anlamlandırmamız için bizi bilgilendirmesi gerekmektedir. Bu işlev, senaryodaki temsili eylemlerin neden/sonuç zinciri düzeyinde ilerlemesi için bir zorunluluktur ve genel olarak

78- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*?, Edition de Minuit, Paris 1991.

79- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de creation*?, s. 135.

filmlerin açılış sekanslarının kaçınılmaz görevidir. Ama Ford, ne bir gazete muhabiridir ne de bir haber spikeridir. Ford, bir yönetmen olarak, senaryonun yazılı zorunluluğunu görsel-işitsel bir maddiliğe dönüştürürken, seyirciye güvenir ve ona aktif bir düşünme rolü verir. Seyirci her şeyden önce hisseden ve düşünen bir öznedir; bütünleyici ve tamamlayıcı bir öznellik olarak filmi yapılandırmalıdır. Seyircinin imgesel ve düşünsel katılımı olmaksızın, pelikülün üzerinden ekrana yansıyan yaşam parçaları gerçeklikten koparılan anlamsız kümeler olmaktan öteye gitmez. Perdedeki planların kesintilerine rağmen, anlamların bütünlüklü sürekliliği, seyircinin bir özne olarak bu birleştirici ve yaratıcı katılımından doğar. Yani seyirci bir filmi seyrederken, hissettiklerini *yaşamakta*, yaşadıklarını anlamlandırmaktadır.

Bu nedenle filmdeki telgraf, ne uzun ve gereksiz bir açıklama, ne de defalarca tekrar edilen bir haber olarak gelir karşımıza. Haberin yapılandırılması ve durumun aydınlanması seyircinin kendisinin gerçekleştireceği öznel bir çalışma, bir akıl yürütme sonucu olacaktır. Bu doğrultuda, telgraf, önce kendi işlevsel durumuyla ilgili bir ampirik bilgi verir bize: Telgraf acele bir mesaj iletirken, mesaj yarıda kalmıştır; hatlar birden kesilmiştir. Ama bu durum Amerika'nın Vahşi Batı'sında ve bir western filminde olağandır; kendi başına fazladan hiçbir anlam ifade etmez. O halde Ford, telgrafın bu olağan durumuna beklenmedik bir anlam yükleyecek bir eleman daha sunar seyirciye. Hatlar kesilmeden önce, telgraf bir özel ismi iletmeyi başarmıştır: Geronimo!

Oysa bir western seyircisi olarak bilmekteyiz ki, bu isim, her hangi bir kişisel tanımlama değildir. Geronimo, Uzak Batı'da sıradan bir isim olmaktan ötede sembolik anlamlar taşımaktadır. Geronimo, Kızılderililerin o efsanevi şefidir. Bu yılmaz savaşçının direnişini duymayan, bilmeyen tek bir













kişi dahi yoktur Vahşi Batı'nın uçsuz bucaksız topraklarında. (Western seyircileri dâhil!) İşte bu ikircimli durumda, sekansın anlamını netleştirmemiz için, seyirci olarak, filmsel evrendeki kişiliklerle birlikte kaçınılmaz bir çıkarım yapmamız gerekecektir. Uzak Batı'da, bir telgraf hattının kesilmesi gibi olağan bir durumla Geronimo gibi olağanüstü bir isim yan yana gelirse, bundan zorunlu olarak çıkan tek bir mantıksal sonuç vardır: Savaş!

Bu şekilde seyirci, perdede aktarılan olaylar karşısında, bu sonuca kendisinin bütünleyici, yapılandırıcı öznel çalışmasıyla ulaşır. Çünkü filmin kurgusal evreninde (*diegese*) ne bir kimse bu belirlemeyi yapmıştır bizim yerimize, ne de belki anlamamışızdır diye birkaç kez tekrar edilmiştir bu saptama. Ford, önce bize yalnızca öncül ampirik veriler sunmuştur; sonra da, bu tanık olduklarımızı düşünebilmek, yani onlara bir anlam verebilmemiz için şaşkın yüzler ve derin bir sessizlik anı... Ford, burada sanki Fellini'nin *La Voce dele Luna* (*The Voice of the Moon*, 1989) adlı filminin sonunda insanlığa ve televizyonun geveze uygarlığına söyleyeceklerini elli yıl önceden sezinlemiş gibidir: "Eğer biraz daha fazla sessizlik olsaydı, eğer hepimiz biraz daha sessiz olsaydık. Belki bir şeyler anlayabilirdik."

Telgraf, bir mesajın anlaşılması için zorunlu olmayan sözcükleri çıkartmaktadır. Bir eksiltme, bir yalınlaştırma operasyonudur bu. Oysa görüldüğü gibi Ford, *Stagecoach*'un açılış sekansında, bu sadeleştirme eylemini radikal bir tutumla son sınırına kadar götürmektedir. Öyle ki, sadece özel bir isim bırakır mesajda: "Geronimo." İşte bu son sınırına kadar eksiltilmiş telgraf, önemli bir haberi iletmekle kalmaz, aynı zamanda bütün bir filmi baştan sona belirleyen temel öğeleri seyirciye aktarır. Yani salt Geronimo ismini taşımasına rağmen, bu telgraf öyle bir sinematografik operasyonla var edilmiştir ki, kendi işlevsel görevinin ötesinde, bir çırpıda bize izlemekte

olduğumuz filmin hem dramatik durumunu, hem de kurgusal atmosferini aktarmıştır. İzlemekte olduğumuz filmdeki olaylar, Amerika'nın Vahşi Batısında geçen bir western filmine özgü tipleştirilmiş dramatik durumlardır: Uzak Batı'nın fethi, yasal düzenin yerleşimi, Kızılderili/Beyaz sorunu...[80] Ama aynı zamanda filmdeki bu dramatik olayların yaşanacağı kurgusal atmosferin ne tipte olacağı da seyirciye sezdirilmiştir. Çünkü havada bir savaş tehdidi vardır ve film kişilikleri bu elektrikli ortamda davranacaklardır. İşte sinemayı paradoksal bir biçimde sanat yapan operasyonlardan birisidir bu: Ekleyerek, çoğaltarak, gevezelikle az şey anlatmak değil; tersine, eksilterek, azaltarak, sadeleştirerek olabildiğince çok şey ifade etmektir sinema sanatı. Bu anlamda, filmin ilk sekansı olan telgraf sahnesi, sadece kendi dramatik işlevinin plastik bir sinema fikri olmakla kalmaz; ama genel olarak sinema sanatı üzerine de bir düşünce üretir aynı zamanda.

Çünkü sinema sanatı özünde bir sadeleştirme operasyonudur. Bunun sinemadaki teknik adı eksiltme'dir (*ellipse*). Eksiltme, filmsel evrendeki olayların dramatik gelişiminde gerçekleştirilen zamansal ve mekânsal atlamaları ifade eder. Anlatının gerçekleştirdiği bu eksikliklerin seyircinin tarafından imgesel olarak doldurulması gerekir. Bu nedenle, filmlerin izlenme zamanı, filmsel evrende geçen kurgusal olayların zamanından daha kısadır. Marcel Martin'in, "Sinema Dili" (*Le langage cinématographique*) adlı kitabında altını çizdiği gibi, sinemanın bir eksiltme (ellipse) sanatı olduğu Welles'den Bresson'a, Godard'a sürekli belirtilmiştir: "*On a souvent dit que le cinéma est l'art d'ellipse.*"[81] Bu demektir ki, sinema sanatı her

80- Metin Gönen, *Western ve Amerika, Bir Ulus-Uygarlık Kurgusu*, Nisan 2008, Versus Yayınları, İstanbul.

81- Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, les editions du Cerf, Paris, 1985, s. 84.

şeyi olduğu gibi göstermek, yani gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değildir. Zira Robert Bresson'un belirttiği gibi, "Her şeyi olduğu gibi göstermek, sinemayı klişeciliğe mahkûm eder ve bu durum, şeyleri herkesin alıştığı biçimde göstermeye zorlar sinemayı".[82] Oysa John Ford'un, *Stagecoach* filminin bu ilk sekansında gösterdiği gibi, sinemanın sihirli gücü, onun telgraf gibi eksiltmeli (*elliptique*) bir yapıya sahip olmasından gelir. Bu anlamda "Sinema, göstermeden göstermek; söylemeden söylemektir. Sinema, sezdirmelerle, anıştırmalarla, eğretilemelerle anlatmaktır."[83] Sinema, bir telkin etme kapasitesi olan bu eksiltme operasyonunun bulunmasıyla, bir sanat olarak sinema-fikirler yaratma yolunda en önemli adımlardan birini atmıştır. Marcel Martin, bu doğrultuda sinema tarihinde bulabildiği ilk eksiltmenin 1911 yılında çevrilen *Les Quatres Diables* adlı filmde olduğunu belirtir. Filmde, kıskanç bir trapezci kadın, kendisini aldatan sevgilisinin isteyerek ölümüne neden olmaktadır. Gösteri sırasında, trapezci yere düşer. Ama kamera ne düşme anını, ne de trapezcinin ölümünü gösterir. Oysa seyirci bu çıkarımı kaçınılmaz bir biçimde yapar; çünkü trapez havada boş olarak sallanmaktadır artık... 1915 yılında çevrilen *Forfaiture* adlı filmde, kamera hücrenin demir parmaklıklarını göstermek yerine, onların mahkûmun yüzüne vuran gölgelerini gösterir. 1919 yılındaki *Barbaras* filmindeyse, bir ölüm cezasının icra edildiğini yalnız tanıkların yüzlerindeki tepkilerde gösterir kamera.[84]

Görüldüğü gibi Ford, *Stagecoach* filminin bu kısacık olan açılış sekansına, tasarımlanamayacak kadar çok şeyi *sığdır-*

82- Robert Bresson, *Notes sur le cinematographe*, Gallimard, 1988, Paris, s. 96.

83- Philippe Durand, *Cinéma et montage: un art de l'ellipse* (*Sinema ve* montaj: *bir eksilti sanatı*) , Les Editions du Cerf, 1993, Paris, s. 11.

84- Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, s. 85.

mıştır. Birincisi, bu telgraf sekansı, Aristotelesçi öykünme sistemine özgü bir dramatik işlev üstlenerek, seyirciyi filmin devamı için bilgilendirmekte ve hazırlamaktadır. İkincisi, bu ritmik ve arı sekans, telgrafın dramatik işlevini aynı zamanda duyulur (*sensible*) bir sinema-fikir biçiminde sunmaktadır. Üçüncüsü, bu sadeleştirme sekansı, eksiltme operasyonunun kendisiyle ilgili, yani sinemanın bir sanat olma kapasitesi üzerine algılanır plastik bir düşünce üretmektedir. İşte bu anlamda Deleuze; sanat, kavramlarla değil, fakat algılamlar (*percepte*) ve duygulamlar (*affecte*) biçiminde düşünür demektedir.[85] Ve işte bu şekilde beyaz perdedeki imajlar, bu çok yönlü ve kompleks ilişki içerisinde geçip gittikçe, biz de seyirci olarak, sinema-fikirlerin gelip duyulur (*sensible*) bir tarzda yaşamımızı ziyaret ettiğine ve öznelliğimize etki yaptığına tanık oluruz.

Dolayısıyla, Aristotelesçi öykünme sistemi anlamında hikâye anlatan "klasik" bir film olarak nitelenen ve western gibi popüler bir sinema türüne ait olan *Stagecoach*, aynı zamanda "modern" bir sinematografik duyulur düşünce eseridir. Yani Ford'un bu filmi; sadece Monument Valey'in gösterişli dekoru, iki kovboy, bir Kızılderili, iki genel çekim, bir panoramik kamera hareketi, yakın çekim, şaşkın yüzler, vb. oluşan teknik ve maddi öğeler toplamı değildir. Film, aynı zamanda bu öğelerin belli sinema-fikirler yaratacak şekilde bir "bağdaşık-ayrıksılık" içinde yapılandıran sinematografik operasyonlar bütünlüğüdür. İşte "sinema makinesi"nin, paradoksal bir biçimde fikirler üreterek düşünmesini sağlayan, bu belli imajlara seçilen belli anlamları yükleyen ya da istenilen anlamalara belli imajlar ve sözler seçen bu yaratıcı operasyonlardır. Bu demektir ki, sinema, ister John Ford'un *Stagecoach* filmin-

85- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Edition de Minuit, Paris 1991.

de olduğu gibi Aristotelesçi klasik öykünme yöntemiyle düşünsün; ister Godard'ın *Histoire(s) du cinéma* filmindeki gibi "ikon-imaj"larla ya da Epstein'ın nitelediği tarzda ultraviyole vibrasyonlarla düşünsün, özde değişen bir şey yoktur. Çünkü bir sanat olarak sinemada asıl önemli olan, onun özdeksel (*matérielle*) ya da teknik yapısı değil; tersine, bu teknik yapıya rağmen duyulur plastik fikirler yaratan operasyonlarla düşünebilme kapasitesidir. Bu anlamda Schiller, iki yüz yıl önce, "Sanat özgürlüğün çocuğudur; kurallarının, Tin'in (*Geist*) içkin zorunluluğu tarafından belirlenmesini ister, maddenin ihtiyaçları tarafından değil" demektedir.

Faure, Godard ve Düşünen Sinema

"Sinema ve düşünce ilişkisini bu denli umursanmaz yapan ne? Neden sinemanın bir düşünce devrimi yaptığına artık inanmıyoruz? Elie Faure'un, öngörüsünün tersine, sinemanın çağrısına kulaklar tıkandı: Düşünce boğuldu ve iptal edildi. Sinema, kitleleri gerçek bir düşünce öznesi yapmak yerine, kalabalıkların yabancılaşmasına ve yığınların aptallaştırılmasına yönelik kullanıldı. İşte bu nedenle Eisenstein'ın, Gance'ın, Epstein'ın fikirleri bize öylesine güzel ve modası geçmiş gözüküyor ki, sonuçta sinema ve düşünce ilişkisinden söz etmeye cesaret bile edemiyoruz."

Gilles Deleuze
(Images-Mouvement, Cinéma et Pensée, 272ss)

Paul Valery "Unutmak, tarihi çürüten bir iyiliktir" der. Ama Charles Baudelaire, daha öncesinden "Anımsamak, sanatın temel kriteridir" karşılığını vermektedir. İşte Elie Faure (1873-1937), beş ciltlik bir *Sanat Tarihi* (Histoire de l'Art) destanını yazan bu çağdaş Homeros, Paul Valery'nin ifadesiyle, unutul-

ınanın paradoksal iyiliğini yaşamış önemli bir entelektüeldir.[86] Faure, bir yandan Wagner, Mallarmé, Flaubert, Kandinsky gibi sanat üzerine teorik yazılar yazan sanatçılar arasında, en önemli estetik söylem figürlerinden birisidir. Ama diğer yandan, aynı Faure, insanı alıp götüren kozmik bir enerjinin anlık imajlara dönüştüğü lirik ve figüratif bir dille yazdığı teorik yapıtlarıyla da, sınıflandırılamayan bir düşünürdür.[87]

Önemli Fransız filozofu Henri Bergson'un Henry IV lisesinde öğrencisi olan Faure, 1905 yılında Paris'teki Halk Üniversitesi'nde (Université Populaire) vermeye başladığı dersleri, 1909 yılından itibaren yayınlar. *Antik Sanat* (L'art Antique) cildiyle başlayarak *Modern Sanat*'a (L'art moderne) kadar, *Sanat Tarihi* dizisini oluşturacak bu kitapların yayınlanmasıyla, Faure, Fransa'da sanat eleştirmenliğinin kurucusu olarak tanınacaktır. Ama Faure'un *Sanat Tarihi*, yapıtların bir kronolojik yorumlama ardışıklığı izlediği, resimli bir tanıtım kataloğu değildir. Bu tarih, özünde, sanatın ve insanlığın utkusu adına yazılmış, zaman ötesi coşkun bir şiirdir. Zira Faure'un bu kitaplardaki eleştiri esprisi, şiirsel eğretilemeler ve imgelerle, farklı kültürlerin ampirik sınırlarını aşan evrensel bir plastik (biçimsel) senfoniye dönüşür. Nitekim André Malraux'nun o ünlü *İmgesel Müze*'sindeki (Musée İmaginaire) yapıtların, zaman ve uygarlık sınırlarının ötesinde, eşzamansal bir kardeşlikle bir arada bulunduğu sanat tarihi yöntemi buradan gelir.[88] Gilles Deleuze'un, Francis Bacon üzerine yazdığı *Duygunun Mantığı*'ndaki (Logique de la Sensation) bireyselleşme

86- Elie Faure'un *Sanat Tarihi* dizisinin üçüncü cildi olan *Histoire de l'art : L'art renaissant*, Türkçe'ye *Yeniden Doğan Sanat* adıyla, 1993 yılında, Kabalcı Yayınevi tarafından Bertan Onaran'ın çevirisiyle kazandırılmıştır.

87- Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septième art*, Cahier de la cinématheque, Sayı: 70, Ekim 1999, s. 33.

88- André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 cilt, Ed. N.R.F., Paris, 1952-1954.

öncesi ayrımsız kozmik enerjinin kaynakları, yine bu Nietzsche tutkunu olan şair-düşünürün yapıtlarındadır.[89] Bu nedenle, Faure'un *Sanat Tarihi* ciltlerinin tüm dünyada büyük bir ilgi uyandırmasına rağmen, önünü açtığı çarpıcı düşüncelerin ardında gölgede kalması da bir rastlantı değildir.

Ama Baudelaire'in altını çizdiği gibi, bir düşünce biçimi olan sanatın işlevi, anımsamaktır. Yani sanat, yüzeysel yıl dönümlerinin tekrarında duyarlığı öldürmek değil, fakat kökten kavrayıcı yaratımlarla düşünceyi yaşatmaktır. Bu anlamda, düşünce yaratımlarını *bilimsel kesinlik*'le salt bir bilgi objesi olarak ele aldığını iddia eden yaklaşımların[90] Fransa'daki uzun saltanatının ve bunun dünyadaki etkilerinin ardından; Faure, unutulmuşluğun içinden çekip alınmalı, ona hak ettiği yer verilmelidir. Ama sinematografın yirmi yıl önce doğup, Fransız Halk Cephesi (Front Populaire) ile birlikte ölen bu şair-düşünür, anımsanmayı, sadece o ünlü *Biçimlerin Tini*'ni (Esprit des Formes) yazarak şiirsel bir sanat eleştirmenliği yaratmış olduğu için hak etmiyor. O, Zola ile birlikte çekincesiz tavır aldığı Dreyfus olayından; İspanya İç Savaşı'nda doğrudan cepheye gidip Cumhuriyetçileri desteklemeye kadar uzanan inançlı tutumlarıyla, militan bir entelektüel olduğu için de anılmayı hak ediyor.[91] Ama Elie Faure'un, indirgeyici bir *bilimcilik* ve pozitivizmden arınmış gözlerle, günümüzde dikkatlice okunmayı hak etmesinin özel bir nedeni daha var. O, aynı zamanda sinemanın da bir sanat olarak doğması ve tanınması doğrultusunda, Ricciotto Canudo[92] (1877-1923),

89- Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 2 cilt, Ed. Difference, Paris, 1981.

90-Göstergebilim (*semiologie*), yapısalcılık (*structuralisme*), dilbilim (*linguistique*).

91- Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septième art*, s. 37.

92- Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, Seguier/Arte Editions, Paris, 1995.

Louis Delluc[93] (1890-1924) ve Germaine Dulac[94] (1882-1942) gibi, militanca çalışmış kurucu düşünürlerden birisidir. Daha XX. yüzyılın başında, sinema henüz bir tür panayır eğlencesi olarak değerlendirilirken; Faure, dünyaya en son gelen yedinci sanatın, hem bir eğlence hem de bir sanat olmasının paradoksal yeniliğini görmüş ve onu tutkuyla savunmuştur. Ama Faure'un bu yedinci sanat militanlığı, sadece Jean Vigo'nun *Zéro de conduite* (1933) ve *L'Atalante* (1934) veya Luis Bunuel'in *Las Hurdes* (1932) filmleri gibi sansüre uğramış sinema yapıtlarını tavizsiz savunmak gibi kararlı bir eylemcilik değildir.[95] Faure'un asıl iz bırakan ve gelecek kuşakların teorik yaklaşımlarını derinden etkileyen önemi, sinemanın bir sanat olarak tanınması doğrultusundaki kurucu düşünceleridir: "Sakin olun, daha zamanımız var. Sinema daha yeni başlıyor. Yeni inanç, estetik çerçevesini kendinde bulacaktır".[96] "Sinema, kendi devinimine ve mekânın kendi enerjisiyle yapılandıran eylem içindeki bir plastik dram anlamına tümüyle kavuşacaktır."[97]

Nitekim Faure'un, ilk yılların sinema-fobisi karşısında, sinemayı bir sanat olarak savunan bu yazıları Fransa'da sırasıyla Jean Epstein, Andre Bazin, Gilles Deleuze gibi önemli sinema düşünürlerini etkilemekle kalmamış; aynı zamanda (ilerde ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi) sinemanın Picasso'su olan Jean-Luc Godard gibi sıradışı bir yönetmenin de filmlerini şekillendiren temel düşünce figürlerinden birisi hâ-

93- Louis Delluc, *Ecrits cinematographiques* 1 et 2, Ed. Cinemathèque Française, Paris, 1985.

94- Germaine Dulac, *Ecrits sur cinéma*, 1919-1937, Ed. Experimentale, Paris, derleyen Prosper Hillairet, 1994.

95- Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septieme art*, s. 36.

96- Elie Faure, *Fonction du Cinema, De la cinéplastique à son destin social*, Ed. Donoels. 1953, s. 50.

97- *a.g.e.*, s. 29.

line gelmiştir. Epstein,[98] Godard ve özellikle de Deleuze'ün, Faure'un yazılarından esinlendiği nokta, her şeyden önce, sinemanın plastik boyutuyla ilgilidir. Zira Faure, sinemanın bu niteliğini, açıklık ve kararlılıkla ilk savunan düşünürlerden birisidir. Sinema her şeyden önce plastiktir diye vurgular Faure: "Le cinéma est plastique d'abord."[99] Bu anlamda Faure, sinemayı, hareket hâlinde bir mimari, devinen bir görsel senfoni olarak niteler. Burada, duygular ve tutkular eylemin inandırıcılığı için bir bahanedir sadece: "Plastik, insanın bütün araçlarla, dingin ya da devinim hâlinde olan biçimleri ifade etme sanatıdır."[100] Eski Yunancada *plastik* (plastikos) sıfatı, kilin şekillendirilmesi gibi, yoğrulan, biçim verilen anlamına gelmektedir. Fiil olarak *plassein*, yoğurmak, biçimlendirmektir. Bu ilk (orijin) anlamıyla *plastik*, bir *poetik* eylem, yani bir üretim faaliyetidir: Zanaatçı-Demiurgos, var olan maddeyi biçimlendirir. Biçimlendirme olmadan, bir ürün, bir yapıt olası değildir. Sokrates, *Hippias*'da, bu anlamda gözümüzü okşayan plastik biçimlerden söz eder.[101] Ama sanatçı, bu biçimlere aynı zamanda bir ruh verir. Bu yaratıcı anlamdaki plastik yapılandırma, sadece bir malzemeye dışsal bir görünüş kazandırmakla yetinmez; ona aynı zamanda içsel bir uyumla devinen bir biçim kazandırmaktadır. Aristoteles, *Poetika*'da, bu "güzel bütünlük" anlamındaki özgün yapılandırmadan "tragedya, tek bir parçasını dahi çıkarıldığında yıkılacak olan, içsel bir organik bütünlükle yaşayan güzel bir biçimdir" diyerek söz eder.[102]

98- Jean Epstein, *Ecrits sur le cinema*, 1921-1953, 2 cilt, Ed. Seghers, Paris, 1974-75, önsöz Henri Langlois.

99- E. Faure, *Fonction du Cinema*, s. 24.

100- *a.g.e.*, s. 24.

101- Platon, *Hippias majeur*, 298 a.

102- Aristoteles, *Poetika*, 1451 a 30–35.

Zamanla *plastik* niteleмesinin bu anlamı genişler ve XIX. yüzyıldan beri, genel olarak görsel biçimler (form) yaratmayı amaçlayan resim, heykel, fotoğraf gibi sanatları (arts plastiques) niteleмek için kullanılmaktadır. Oysa sinemadaki özel kullanımında, *plastik*, imajların figüratif ve öyküneмeci eleмanlarından farklı olan yüzey, kompozisyon, grafik, renk tonları, kontrastlar gibi yapılandırıcı özelliklerini ifade eder. İşte Faure için, sinemanın bir plastik sanat oluşunun anlamı, onun, özgün biçemsel yapılar yaratma kapasitesinden gelir: "Sinema [...] ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler, espri ve canlandırma arasındaki yeni uyumların yorulmaz bir yaratıcısıdır."[103] Bu konuda Faure, Deleuze'ün *Image-temps*[104] adlı eserinin doğrudan ve açık bir referansıdır. Faure'un "sineplastik", "otomatizm entelektüel" kavramlarıyla; Deleuze'ün "tinsel otomat" (automate spirituel), Epstein'ın "zeki makine" (machine intelligente) niteleмeleri arasındaki akrabalık ortadadır. Ama sinemanın bu otomatik plastik biçimlendirme operasyonu, aşkın düşüncelerin, etkin bir sanatçı iradesi aracılığıyla, edilgin malzemelerde canlandırılması anlamında dışardan gelen bir "biçim verme" değildir. Buradaki biçimlendirme, edilgin malzemelerin kendisinin düşünce üreten aktif biçimler aldığı; aşkın düşüncelerin, kendi dışındaki edilgin malzemelerle özdeşleşerek duyulur fikirlere dönüştüğü, sinema sanatına özgü bir içkin biçimler yaratma eylemidir. Faure, bu plastik yaratımı *cinéplastique* (sineplastik) olarak kavramlaştırır. Godard ise, bunu "düşünen biçim"ler (la forme qui pense) olarak niteler. Faure'a ve Godard'a göre, eğer bir filmin imajları gözümüze çarpıyor, belleğimize kazınıyorsa; bu, anlatının ampirik nedensellik

103- E. Faure, *Fonction du Cinema*, s. 51.

104- Gilles Deleuze, *Cinema 2: L'Image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris. 1985

(psikoloji, zaman-mekan, kişiler, vs.) ardışıklığı (korteji) sonucu değil; fakat sinemanın düşünen plastik biçimler yaratma gücü sayesindedir. Nitekim Epstein'ın insanı alıp götüren çekim yavaşlatmalarının, Pasolini'nin vücutları yücelten şiirsel planlarının, Kar-Wai'in dar mekân çekimlerindeki hareketin akışının ve Chris Marker'ın karartmalarında ortaya çıkan gizemli figürlerin anlık ve yoğun bir biçimde, senaryonun gelişiminden ayrıksı olarak, seyircinin belleğinde yer etmekte olduğu ortadadır.

İşte Faure, sinemanın bir sanat olarak bu plastik boyutunu ela aldığı "De la cinéplastique" adlı makaleyi 1920 yılında yazmıştır.[105] Oysa ünlü filozof Alain, Faure'un bu çalışmasından beş yıl sonra yayınlayacağı *Syteme des Beaux-Arts* (Güzel Sanatlar Sistemi, 1925) adlı eserinde dahi, bu "gayri meşru" doğan sinemaya diğer sanatlar arasında hiçbir yer vermeyecektir. Alain'in inkârcılığına karşın Faure, *cinéplastique* kavramıyla, yeni doğan sinemayı güzel sanatların (plastik sanatların) tek meşru mirasçısı yapar: "Sinema, yükselen ve alçalan çevreyle, manzarayla sürekli uyum içinde olan, özgür bir dinamik dengeyle ortamı izleyen, hareket hâlinde bir mimaridir."[106] Faure, bu şekilde sinemayı bir "devinen mimari", evrensel bir "büyük ritim", "yaşayan bir plastik şiir", bir "dinamik resim" olarak niteleyerek, onu, güzel sanatların XX. yüzyıldaki yeni mirasçısı olan bir "olgun sanat" (l'art majeur) olarak değerlendirir.

Görüldüğü gibi, Bazin'in 1958 yılında yazdığı "Pour un cinéma impure" (Saf-olmayan bir sinema için)[107] adlı maka-

105- E. Faure, *De la cineplastique*, in La Grande Revue, N° 11 Kasım 1920, s. 57-72.

106- E. Faure, *Fonction du Cinema*, s. 24.

107- Andre Bazin, *Pour un cinéma impure. Défense de l'adaptation*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, s. 81-107.

lesinde formüle ettiği o ünlü "saf olmayan sinema" teorisinin kaynakları buradadır. Yani Bazin'in nitelemesiyle sinema; resim, tiyatro, edebiyat, müzik, vb. gibi tüm sanatları davet edip bünyesinde barındırabilen bir karma sanattır. Nitekim kırk yıl sonra, Badiou da Bazin'in bu formülünü takip etmekte ve sinemanın *saf-olmayan (impure) karma bir sanat* olduğunu düşünmektedir: "*Le cinéma est un art impure*".[108] Sinema, diğer sanatları kendi yollarından çevirerek, onları sinematografik olarak kendi adına fikirlere dönüştüren, saf olmayan, yani tüm "sanatların bir-fazlası" (le plus-un des arts) bir "sahte devinimdir" (fau mouvement).[109]

Oysa Faure'un yaklaşımı, Bazin'in ve Badiou'nunkinden daha da komplekstir. Çünkü Faure'a göre, diğer tüm sanatları bağrında taşımakla birlikte, sinema ne salt resim, heykel, mimari, dans, müzik, ne de fotoğraftır: "O, sadece Sinema'dır" (il est tout simplement le Cinéma).[110] Sinema, geleneksel plastik sanatların hiçbirine bağımlı değildir. Tersine, sinema, plastik sanatları kapsayan, düzenleyen ve onların gücünü kendi öz gücüyle artıran paradoksal bir sentez, ayrıksı elemanların bir bütüncül senfonisidir.[111] Faure'a göre sinema, her şeyden önce, maddesiz bir enerji olan devinen ışığın doğrudan kımıltısız vücutların ve şeylerin üzerine duyulur anlamlar yazdığı senfonik bir sanattır (sineplastik). Yani sinema, Tanrının insanlığı farklı dilleri konuşmaya mahkûm ettiği İncil'deki Babil kulesi mitosundan beri, insanın rüyasını gördüğü evrensel bir dil olarak doğmuştur: "Sinema, dilinin evrenselliğiyle, bütün ülkelerin her yaştan, her cinsten olası seyircilerine hitap

108- Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthetique*, Edition Seuil, Paris, 1998 s. 128.

109- *a.g.e.*, s. 128.

110- E. Faure, *Fonction du Cinema*, s. 57.

111- *a.g.e.*, s. 57.

eder."[112] Zira Faure'a göre sinema, epizotların diyaloglar etrafında düzenlendiği bir anlatı değil; fakat imajların ardışıklığında bestelenen bir görsel senfonidir.[113] Nitekim Faure'un düşüncelerinin Epstein'in ve Godard sinemasının temelini oluşturması, işte bu sinemanın yeni bir sanat olarak, evrensel bir plastik "ikon-imaj" gücü olarak doğmuş olduğu fikrinden kaynaklanır. Yani Godard sinemasında, resim sanatından miras alınan ikon-imaj'ın ayrıksı ontolojik gücünün, Aristotelesçi öykünmeci hikâye anlatımının mantıklı ardışıklığındaki organik bütünlüğe tercih edilmesinin teorik temelleri burada yatar. Bu nedenledir ki, Godard, Aristotelesçi klasik anlatıyı yeniden inşa eden Hollywood sinemasının, Faure'un nitelediği anlamda, sinema sanatının gerçek doğası olan imajların plastik gücüne ve yeni toplum ideallerine bir ihanet olarak görür. Çünkü Marcel Duchamp'ın bireysel sanat düzeneğinin nihilizmine karşın; Elie Faure, sinemanın mekanizmasında, insanlığın kendisini imgesel bir bütünleşmeyle aşacak kolektif yaşam biçimleri yaratma potansiyeli görür.[114] Saint-Simoncu ütopyacıların, demiryollarının insanları geveze söylemlerden çok daha kesin bir biçimde birbirlerine bağladığını vurgulamaları gibi; Faure da, bir teknik gelişme ürünü olarak doğan sineplastik'in, inanan kitleleri mistik bir enerjiyle birleştirdiğini belirtir. "Sonuçta güzel bir film, müzikal karakteri ve arzuladığı seyirci topluluğu ile bir dinsel âyine eşdeğer olabilir. Uyandırdığı heyecanların ve sarstığı duyguların evrenselliğiyle şehrin ve ülkenin her yerinden gelen dinleyiciler topluluğuyla katedrali dolduran "esrar"a (mystère) yakınlaşabilir."[115] Nitekim Deleuze, sinemanın plastik boyutuyla yeni bir toplum ya-

112- *a.g.e.*, s. 70.

113- *a.g.e.*, s. 78.

114- E. Faure, *Fonction du cinema*, s. 129.

115- *a.g.e.*, s. 71.

ratma yeteneğinde kolektif bir güç olduğu fikriyle ilgili, bu kez Faure'u açıkça zikretmektedir: "Faure'un vurguladığı gibi, sinemada, Katoliklikteki bir kült olarak, katedralin yerini alan bir büyük sahneleme gücü vardır."[116] Aynı şekilde, Faure ve Deleuze'ün çizgisinde, Badiou'da kitlesel karaktere sahip olan sinema sanatının demokratik bir amblem olduğunu söyler: "Bunca başyapıt, daha yaratıldığı anda, milyonlarca insan tarafından görülmekte ve sevilmektedir."[117]

Faure, sinema sanatının, bu tarzda varoluşun kendini doğrudan dayattığı duyulur bir kolektif *mevcut olma* (presence) gücü olduğunu görmek ve anlamak için sadece Şarlo'yu seyretmenin yeterli olduğunu düşünür. Çünkü Şarlo, ağzını bir kez bile açmadan, sinema-fikirlerle tüm insanlığa *konuşmaktadır*: "Charlie Chaplin, her zaman, duyguların, heyecanların, fikirlerin çalkalandığı ortak uçurumlardan doğan dış yansımaların uçsuz bucaksız çeşitliliğini sessizlikle (sessiz filmle), tinin metafizik ve lirik etkinlikleriyle bütünleştirmiştir."[118] Faure'un bir sanat olarak sinemanın plastik doğasıyla ilgili bu derin kavrayış yetisi, Charlie Chaplin'in yaratıcılığı için de geçerlidir. Faure, henüz Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Fernand Léger, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire gibi daha sonra "gerçeküstücü" olarak anılacak sanatçılarla birlikte, Şarlo'nun tutkulu bir savunucu olmuştur. Faure, 1921 yılında *Charlot* adlı makalesini yazdığında, Chaplin henüz kısa metrajlı filmler yapmaktadır.[119] Ama Faure, daha o dönemde, Chaplin filmlerinin estetik ve şiirsel değerinin altını, onu

116- Gilles Deleuze. *Cinema 2: l'Image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, s. 222.

117- Alain Badiou, *Du cinema comme emblème democratique*, in Critique Ocak-Subat 2005, Sayı : 692-693. s. 4-5.

118- E. Faure, *Fonction du cinema*, s. 60.

119- E. Faure, *Charlot*, Esprit nouveau, Sayı: 6, Mart 1921, Paris, s. 657-666.

Shakespeare'in dehasıyla karşılaştırarak çizer: "Şarlo, Shakespeare ile aynı lirizme sahip: çılgın, ama bilinçli. Şarlo, onun gibi, durmaksızın yüreğinden fışkıran durumlarda, aynı jestte kendiliğinden birleşen sınırsız bir fanteziye ve kendi gereksizliğinin farkında olarak gülümseyen, yani muzaffer bir bilince sahip."[120] Zira Faure'a göre, *sineplastik*'in (cinéplastique) varoluşu, duyulur biçim (form) ve ritimdir. Çünkü insan, ampirik bir varlık olarak ancak duyulur plastik biçimler ve devinimler aracılığıyla hissedip algılamaktadır. Duyumlardan bağımsız mutlak bir entelektüel sezgi, saf bir tinsellik olan Tanrı'ya özgü bir yetidir sadece. Bu bağlamda, Chaplin'in *Şarlo* tiplemesiyle sinemada yarattığı özgün bir mim olan sinema-mim (cinémime), *sineplastik*'in duyulur biçim ve devinimlerle insanlık için bir görsel senfoni olarak gerçekleşmesinin evrensel örneğidir: "Şarlo bize Amerika'nın armağanıdır ve o bize artık git gide benzersiz gibi görünen bir *sineplastik* okulunun en otantik dehasıdır."[121] Çünkü yeni bir sanat olan sinema, yeni bir sanatçı yaratmıştır. Öyle ki, Faure, Chaplin'in bu derin ve fantastik dehasının sinemaya getirdiğini, Shakespeare'den de öte beklenmedik bir felsefî yenilik olarak görür: "Şarlo, bir kavramcı (conceptualiste). Kendi derin gerçekliğini görünüşlere, hareketlere, doğanın kendisine, insan ruhuna ve objelere empoze ediyor. Evreni bir sineplastik şiir olarak organize ediyor ve geleceğe yolluyor; bir Tanrı misali, bu organizasyon belli sayıdaki duyarlılıkları ve zekâları yönlendirme yeteneğinde; böylece de giderek bütün zihinleri üzerinde etkili oluyor."[122]

Faure, sinemaya yeni bir sanat olarak isim bulma tartışmalarının yanı sıra; Chaplin gibi sinema yönetmenlerinin de isimlendirilmesi için, yazıya vurgu yapılarak önerilen *cinég-*

120- E. Faure, *Fonction du cinema*, s. 41.

121- *a.g.e.*, s. 29.

122- *a.g.e.*, s. 39.

raphiste terimine karşı, plastik yaratıcılığa dikkati çeken *cinéplaste* nitelemesini öne sürmüştür. Ama bilindiği gibi, Fransızcadaki kullanımıyla, Louis Delluc'ün bir önerisi olan *cinéaste* (sinema sanatçısı, yönetmen) terimi kabul görüp yerleşir. *Cinéaste* nitelemesi, yedinci sanata görüntüleri *yazan* aygıtın (cinématographe) isminin verilmesiyle ve bu ismin kısaltılmış biçimiyle *cinéma* (sinema) olarak günlük dile geçmesiyle de uyum içindedir.[123]

İşte Faure'un 1920'li yılların entelektüel ve sanatsal hareketliliği içinde yazdığı bu makaleler, Fransa'da sinemanın bir sanat olarak teorik yapılanışının ilk temellerini atma çabalarına etkin bir biçimde katılmakla kalmaz; aynı zamanda, derlenip Amerika Birleşik Devletleri'nde de yayımlanır (1923, Edition The Four Seas Company, Boston, çv. Walter Pach,).[124] Ne var ki, bu yazılar Fransa'da ilk kez, Faure'un ölümünden sonra, 1953 yılında *Fonction du cinema* (Sinemanın İşlevi) adlı bir kitapta toplanacaktır. Ama bu makaleler, Faure'un sinema üzerinde yaptığı çalışmaların ancak onda biridir. Faure'un sinema üzerine verdiği konferans ve yazdığı makalelerden oluşan kırka yakın çalışına, henüz yayınlanmamış durumdadır.[125] Özellikle Abel Gance ve Eisenstein gibi önemli yönetmen ve teorisyenler üzerine yaptığı değerlendirmeler yayımlanmayı beklemektedir. Fransız sinemateğinin yöneticisi Henry Langlois'nın vurguladığı gibi, sinemanın avantgard yönetmenleri ve kuramcıları reklam panolarının çekici ışıklarından uzakta, bir tünelin içinde sıkışıp kalmıştır sanki. Elie Faure'da, reklâm uygarlığının güncelliğinde, hızla değişen ve tekrar edilen eğilimlerinin uzağındaki bu zaman ötesi tünelinin içindedir. 1970'li yıllardan bu yana,

123- Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septieme art*, s. 35.

124- *a.g.e.*, s. 34.

125- *a.g.e.*, s. 33.




He hovered around objects with the air,
with twilight.


LE MEILLEUR DES MONDES
MÉDICIS 27-43
those mysterious interpenetrations of shape
and tone that form a constant.


LE MEILLEUR DES MONDES
MÉDICIS 27-43




You're crazy to read her things like that !


we are now entering the civilization of
the pump !




Nothing. Just exist.


That is the basic problem...

...what I wanted to say...oh !



sinema adına göstergebilim ve dilbilimin aracılığıyla konuşan kürsülerin Fransız üniversitelerindeki saltanatları nedeniyle, Faure'un sinema yazıları üzerine tam bir sessizlik hâkim olmuştur. 1957 yılında Henri Agel'in, yazdığı *Sinema Estetiği*[126] adlı kitabında, Faure'a iki sayfalık bir yer ayırması gibi, birkaç makalenin dışında, Faure üzerine hiçbir önemli çalışına bulunmamaktadır.

Gilles Deleuze, Femis Sinema Okulu öğrencilerine verdiği o ünlü *Yaratma Eylemi Nedir?* (Qu'est-ce que l'acte de création?) konferansında, Malraux'nun güzel bir düşünce geliştirdiğini söyler: "Sanat, ölüme direniştir."[127] Alain Badiou'da *Circonstances, 2* adlı kitabında, Deleuze'ün bu konferansına atıfta bulunarak, Malraux'nun düşüncesini yeniler: "Deleuze, Femis konferansında Malraux'dan alıntı yaparak, sanatın ölüme direniş olduğunu söyler."[128] Oysa Deleuze ve Badiou'nun burada unuttuğu önemli bir şey vardır: Malraux, sanatın ölüme direnen bir yaratıcılık olduğu düşüncesini, Faure'dan almıştır. Sanatın ölümsüzlüğü fikri, Faure'un yapıtlarındaki Nietzsche'in "sonsuz geriye dönüş" felsefesiyle yeniden yoğrulmuş olan Alman romantizminin mirasından gelmektedir. Nitekim André Bazin, Faure'un bu ölümsüzlük fikrini fotoğrafik imajın ve sinemanın antolojisine uygular. Mısır Firavunlarının mumyalamayla zamana ve değişime karşı direnmeleri gibi, fotoğraf ve sinema ölümlü olan insana zaman ötesi bir sonsuzluk kazandırmaktadır: "İlk defa şeylerin imajları aynı

126- Henri Agel, *Estetique du cinema*, Ed. Presse Universitaire de France, Paris, 1957. s. 14-17.

127- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de creation?*, Trafic, Sayı: 27, Sonbahar 1998, Paris; Türkçe çeviri, *İki Konferans, Yaratma Eylemi Nedir, Müzikal Zaman*, çv. Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, 2003, s. 39.

128- "Deleuze, citant Malraux, dit, dans une conférence à la Femis, que l'art est ce qui résiste à la mort", Alain Badiou, *Circonstances, 2*, Editions Léo Scheer, 2004, Paris, s. 15.

zamanda onların süreçleri hâline gelmektedir, değişiminin mumyalanması olarak."[129]

Ama Bazin'den önce, sinemanın, panayır eğlencesi teknik bir buluş olmaktan öte, bir sanat olarak doğuşunu gören ve bu sancılı doğumu uzak görüşlü düşünceleriyle mumyalayarak ölümsüzleştiren Faure'dur. Bu yeni sanat, kavramların anlaşılır soyutluğu yerine, sineplastik ve sine-mimlerin duyulur (algılanır) kompozisyonuyla evrensel fikirler üreten bir düşünce biçimi olduğu için ölümsüzlük içerir. Faure'un, yeni sanatın doğuşunu saptayan düşüncelerinin kazandığı sonsuz duyarlılık gibi... Nietzsche'nin, "sonsuz geriye dönüş" mitindeki, yaşamı tüm yönleriyle kabul eden Dionysos'un acılı ve esrimeli bir duyulur düşünce gücü olması tarzında, her zaman olumlayıcı (*affirmatif*)...[130]

Zira sonuçta Faure'un, Epstein'a, Malraux'ya, Bazin'e ve Deleuze'e esin veren düşüncelerinin anlamı özde buradadır: Sanat, zaman dışı olan duyulur-düşünsel varlığıyla ölüme direnen paradoksal bir güçtür. Antik Yunan heykellerinin, Tanrı sükûneti ve umursamaz heybetleriyle sonsuzluğa doğru duruşları misali...

129- Andre Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?*, Editiond du Cerf, 1990, Paris, s. 14.

130- Alain Badiou, *Manifeste de Philosophie* adlı kitabında, o alışılmış mantıkçı kesinliği ve felsefi derinliğiyle, çarpıcı bir saptama yapar: Günümüzde, "olumlayıcı" (*affirmatif*) bir düşünce sunan filozofların sayısı pek fazla değildir. Nietzsche'in belirttiği anlamda, Batı uygarlığının ulaştığı yıkıcı nihilizm karşısında, daha çok Derrida'nın çizgisindeki bir tür Yapı-Sökümü (deconstruction); Heidegger'in Batı uygarlığını özünü "tekniğe" indirgeyen ve varlığı unutan saptamasının izinde, sadece Tanrının müdahalesinden umut bekleyen yazgıcı felsefeler; ya da, Lyotard çizgisinde "Büyük Anlatılar"ın ("Grands récit") yıkılışının ardından, yas tutmaktan başka yapacak bir şeyin kalmadığı vurgulayan "yadsıyıcı" düşünceler revaçtadır.

Çılgın Pierrot ve Düşünen Sinema

"Oysa Faure gibi öncüler bize ne diyor? Bize şunu diyorlar: Sinema her açıdan düşüncenin kendisini yeniledi. Yani yeni bir düşünce imajı yarattı. En azından dört açıdan: Niteliksel açıdan, niceliksel açıdan, ilişki açısından ve modal açıdan. Tam da Kant'ın dört temel kategorisi olarak."

Gilles Deleuze
(Images-Mouvement, Cinéma et Pensée, 2725s)

Elie Faure'un düşüncelerinin, doğmakta olan sinema sanatının geleceğiyle ilgili yüksek bir öngörü taşıdığı açıkça görülmektedir. Ama Faure'un bu uzak görüşlü düşünceleri karşısında günümüz kuramcılarının inatçı bir sessizlik içinde olduğu da aynı şekilde ortadadır. Oysa teorinin bu inkârcı suskunluğu karşısında, ses getiren bir yanıt yine sinema sanatının kendi pratiğinden gelecektir. Jean-Luc Godard'ın sineması, Faure'un düşüncelerini derinden kavrayan ve onlara sonsuz bir yaşam veren bir sinemasal anımsama olacaktır. Bu anlamlı sanatsal pratiğin, Faure gibi, Alman romantizminin mirasında estetik ve politika ilişkisi üzerine sorular soran (*Allemagne, 1990 neuf zero*, 1991; *Nouvelle vague*, 1990) bir yönetmenden gelmesi pek şaşırtıcı değildir elbette. Genelde Godard'ın düşüncelerinin, dedesinin yakın dostu Paul Valery'den ve Louis Aragon, Paul Eluard gibi şairlerden; fenomenoloji kaynaklı filozoflar olan Heidegger ve Sartre'dan etkilendiği; Albert Camus ve André Malraux'nun eserlerinden esinlendiği; tekrarcı ve parçalı (fragmentaire) sinema yönteminin de Montaigne ve Kierkegaard gibi organik bütünlük karşıtı düşünen ve sistematik olmayan yapıtlar veren filozoflara yakınlığı düşünülür. Ama filmleri izlendiğinde somut olarak görülen odur ki, Godard'ın sinemasında özel bir yeri olan Elie Faure'dur. Elbette ki, Godard'ın filmlerinde Faure'a verdiği rol, salt senaryo

düzeyinde dramatik bir işlev değildir: Godard'ın senaryosuz film yaptığını herkes bilmektedir. Godard'ın, Elie Faure'a verdiği önem, dramatik olmaktan öte ontolojik bir nitelik taşır. Çünkü Godard, Faure'un yazdığı *Sanat Tarihi* adlı destanın henüz yazılmamış olan son bir cildi bulunduğunu düşünür ve bu eksik kalan son bölümü tamamlayacak olan da, sinema sanatı olacaktır. Godard, bu düşüncesini yıllar önce *Cahiers du Cinéma*'da Serge Daney'le yaptığı bir söyleşide ifade etmiştir: "Benim, sinema tarihiyle ilgili çalışma hipotezim, sinemanın, belli bir uygarlık türü olan Hindu-Avrupa'nın sanat tarihinin son bölümü olduğudur."[131]

Ama Godard, Serge Daney'e açıkladığı anlamda, Elie Faure'un düşüncelerinden esinlenen çalışına hipotezini daha Pop Art çizgisinde *collage* (yapıştırma) sineması yaptığı 1960'lı yıllarda pratiğe uygulamaya başlamıştır. 1965 yılında gerçekleştirdiği *Pierrot le fou* (*Çılgın Pierrot*) filmi bu gerilimin somut bir örneğidir. Godard, bu filmde bir yandan Pop Art yöntemiyle bir provokasyon sineması gerçekleştirirken; diğer yandan da, Faure'un *Sanat Tarihi* yöntemiyle ayrıksı elemanların kozmik birlikteliğini yaratmaya çalışır.

Pierrot le fou, iki genç sevgilinin trajik firarını anlatan bir polisiye filmdir. Ama Godard, başı sonu belli olmayan bir hikâye örgüsü ve absürd-ayrıksı imajlarla Aristotelesçi mantıksal anlatı ardışıklığını parçalayarak, bu filmi tam bir kaotik güç manifestosu hâline getirir. Şeylerin saf duyulur (sensible) mevcudiyetleri ve anlamları arasındaki bu ayrıksılık durumu; gerçeküstücülüğün ya da dadaizin'in bir dikiş makinesini ve bir şemsiyeyi, bir otopsi masasında yan yana getirmesiyle bir "uygunsuz birliktelik" şoku yaratmasına benzer.[132] Zira dö-

131- Cahiers du Cinema, Sayı: 513, Mayıs 1997, Paris.

132- Jacques Ranciere, *Le destin des images*, La fabrique edition, 2003, Paris, s. 44.

nem, sanattaki "Situationniste" ve "Pop Art" tarzı provokasyonların, tarihin bir çatışına alanı olduğu fikrine doğrudan gönderme yaptığı bir "diyalektik şiddet" yaratma yıllarıdır. Martha Rosler'in, fotomontajla, Vietnam vahşetinin Amerikan konforuyla bir araya getirmesi gibi ayrıksı (heterojen) olanların beklenmedik birlikteliğinden doğan bu diyalektik şok; reklam uygarlığının ticarî görüntülerinin dolaşımını durdurmayı amaçlar.[133] Godard da, ayrıksı ikon-imaj'ların anarşik ardışıklığının şokuyla, sinematografik anlatı (narration) ve içeriksel anlam arasındaki mantıksal ilişkilendirmeyi askıya alarak, toplumdaki medyatik görüntülerin iletişimsel akışını engellemeyi hedefler. Bu anlamda, Godard, Hannah Arendt ve Theodor W. Adorno'nun kültür/sanat ayrımı yapan çizgisindedir: Kültür ticaretine karşı, seçkin sanatın yaratıcı provokasyonlarıyla savaş verir. Nitekim *Pierrot le fou* filmi ilk kez Venedik Festivali'nde gösterime çıktığında, basının ve sinema eleştirmenlerinin bu yapıtı nasıl ele alacaklarını bilememelerinin yanı sıra; filmin, "entelektüel ve ahlaki anarşizm" (anarchisme intellectuelle et morale) gibi kuşkulu bir gerekçeyle on sekiz yaşından küçüklere yasaklanması bir rastlantı değildir.

Ama filmin bu "sabıkalı" akıbetinden öte, burada asıl önemli olan, Godard'ın *Pierrot le fou* adlı bu anlatısal açıdan anarşik, içerik olarak muğlâk olan filme, Elie Faure'un o ünlü *Sanat Tarihi*'nden alınmış lirik bir metniyle başlamasıdır. Film, Paris'in ünlü Luxemburg parkında tenis oynayan bir genç kızın rüzgârdan salınmakta olan saçlarının ve eteklerinin görüntüleriyle açılır. Ama kamera, genç kızın tenis kortundaki zarif devinimlerinin ve bir sonbahar rüzgârının hafif esintisinde uçuşan eteklerinin görüntüleri üzerinde itinayla gezinirken;

133- *a.g.e.*, s. 66.

aynı anda, ses bandındaki bir "dış ses" (voix off)[134], Faure'un Velasquez üzerine yazdığı o ünlü metnini okumaktadır.

"Velasquez, elli yaşından sonra, belirli bir şeyi resimleniyordu. O, objelerin etrafında, sabahın alacalığıyla ve esintilerle uçuşuyor; gölgelerin ve saydamlığın derinliğinde, renklerin can atışlarını yakalayarak, onları sessiz bir senfoninin görünmez merkezi yapıyordu." [135]

Faure'un bu ünlü metniyle, anonim bir genç kızın çekici görüntüleri beklenmedik bir karşılaşmadır: Anlatısal filmlerin alışılagelmiş mantıksal dünyasında rastlanmayan bir ayrıksı birliktelik yaratır. Gilles Deleuze, Godard'ın, iki farklı elemanın ilgisiz birlikteliğiyle, bir şok yaratan bu yöntemini *entre les deux* (ikisi arası'nda) olarak adlandırır.[136] Çünkü Godard'ın bu "ara yöntemi"nde önemli olan bir imajın bir başka imajla ya da bir sesin herhangi bir imajla anlatısal birlikteliği değildir. Deleuze'e göre, Godard'ın "ara sineması", bir "birleştirme" (association) olmaktan çok, matematikçilerin ya da fizikçilerin deyimiyle bir "ayrıştırma"dır (dissociation).[137] Yani Godard'ın yöntemi iki ayrıksı elamanı (ses, imaj, vs.) yan yana getirip mantıksal bir anlatı ardışıklığı oluşturmak yerine; bir araya getirildiğinde, bunların "arasında" (entre) ne olup bittiğini göstermektir. Bu anlamda, Faure'un Velasquez üzerine yazdığı ünlü metni, filmin açılış sekansındaki rolünden başka hiçbir dramatik önemi olmayan bu anonim genç kızın rüzgârda salınan eteklerinin anlamsız görüntüsüyle birlikte okunmaktadır filmde. Çünkü Velasquez, bir şafak söküşü res-

134- Diyalog veya anlatının, konuşan kişinin, yani sesin kaynağının görüntüde bulunmadan gerçekleştirilmesi.

135- Elie Faure, *Histoire de l'art, l'art modern I*, Livre de Poche, Paris, 1976, s. 167.

136- Gilles Deleuze, *Cinema 2, Image-Temps*, Les Editions de Minuit, 1985, Paris, s. 234.

137- *a.g.e.*, s. 234.

sanı olarak, "belirli anlamı olan bir şeyi resmetmemektedir". Velasquez, daha çok, şeylerin arasındaki (entre) havayı, rüzgârın titreşimini boyayarak farklı bir duygulanım, özgün bir resim-fikir yaratmaktadır.

Bu nedenledir ki, Godard'ın bu açılış sekansında yapmak istediği, Faure'un bir "yüksek kültür" metniyle, isimsiz bir genç kızın zarif devinimlerine belli bir dramatik anlam kazandırmak değil; tersine, bunların ayrıksı birlikteliklerinin diyalektik şokuyla, aralarında ne tür bir sinema-fikir ve estetik duygu oluştuğunu göstermektir. Bu arada olan biten şudur: "Dış ses" olarak okunan Elie Faure gibi bir 'şair-düşünür'ün evrenin kozmik hareketiyle kucaklaşan bu lirik cümleleri; görüntü bandındaki güzel bir genç kızın salınan saçlarının ve eteklerinin alımlı imajlarıyla aynı evrensel devinime bir ayrıksı-birliktelik olarak katılmaktadır. Bu demektir ki, Godard'ın görüntü ve "dış ses"in diyalektik şokuyla yarattığı sinema-fikir ve duygulanım, daha sonra Pierrot'nun adlandıracağı "baldır-bacak uygarlığı"nın piyasada dolaşan anonim reklam görüntülerinden radikal olarak farklı olacaktır.

Godard, bu farklılığı seyirciye hemen vurgulamadan önce, "ara yöntemi"yle diyalektik şoklar yaratmaya devam eder. Çünkü *Pierrot le fou*, ne yönetmen tarafından yapımı ne de seyirci tarafından izlenimi belli kurallar içinde gerçekleşen bir Hollywood tür filmidir. Bu nedenle, film, kendi özgün sanatsal öncüllerini ve bunların görünebilirlik koşullarını seyircinin duyumsama, düşünme yetisine sunmalıdır. Yani bir araya getirilen ayrıksı ve ilgisiz imajların diyalektik şoku, tüketim toplumunun anonim görünümlerinin ticarî dolaşımını durdurmakla yetinmemeli; aynı zamanda, bu şokun yarattığı beklentilerin ve anlamaların farklı ardışıklığını da, yeni bir kompozisyonla kavranır kılmalıdır. Bu bağlamda, ses bandındaki aynı "dış ses", Faure'un metnini kesintisiz okumaya de-

vam ederken, yeniden görüntüler ve mekân değişir. *A bout de souffle* (1959) filminden o anarşik edasıyla tanıdığımız Michel (Jean-Paul Belmondo), bu kez Ferdinand-Pierrot olarak bir kitapçının önünde yeniden karşımıza çıkar.

"O, sadece bu dünyadaki, hiçbir çarpmanın, sıçramanın yürüyüşünü engelleyemediği, bu sürekli ve gizli bir gelişimle iç içe geçen formların ve tonların gizemli değişimlerini yakalıyordu."[138]

Aslında burada, bir "dış ses" olarak, Faure'un Velasquez'i anlatan metnini okumaya devam eden de, "Dünyanın en iyileri" (les Meileurs du Monde) adlı bu ilginç kitapçının önünde kitap seçmekte olan Ferdinand-Pierrot'nun kendisidir. Ama bu Çılgın Pierrot-Belmondo (Faure'un, insan öznelliğini kendisinin dışındaki yolculuklara davet eden o coşkun cümlelerine uygun olarak) *A bout de souffle* filminden *Pierrot le fou* filmine doğru bir öznel gelişim göstermiştir. Kara filmlerin yıldız aktörü Humphrey Bogart tarzı tavırlarını korumakla birlikte; hiçliği (neant) tercih eden Michel rolünden çıkıp, şeylerin ilişkilerini yeniden yapılandırma rolüyle bir *çılgınlık* (Pierrot) işlevi üstlenmiştir. Somut olarak bu işlev, filmin anarşik görselliğine bir süreklilik kazandıran Faure'un yazılı metnini okumak; isimsiz bir genç kızın salınan eteklerini dünyanın tanınan en iyi kitaplarına doğrudan bağlayarak, ayrıksı-birlikteliklerle diyalektik şoklar yaratmaktır.

Bu bağlamda, Ferdinand-Pierrot, ses bandının sürekliliğinde Faure'un Velasquez'ini okuyarak işlevini yerine getirirken, görüntü bandındaki imajlar değişir. Bu kez, alacakaranlıkta, bir deniz kenarında, evlerin zorlukla seçildiği bir gece çekimi mekânında, denize düşen yakamozlar pırıldamaktadır. Uzaklarda, gökyüzünde oluşmuş kızıl bir halkanın denize nüfuz

138- Elie Faure, *Histoire de l'art, l'art modern I*, s. 167

eden gizemli varlığı, sabit kameranın çekimleriyle Velasquez'in imgesel bir tablosu gibi önümüzdedir. Ferdinant-Pierrot'nun hala bir "dış ses" olarak okumakta olduğu Faure'un metni de, bu gece-mekânı çekiminin bilmecesine eşdeğer bir tabloyu sözcüklerin melodisiyle çizmektedir.

"Mekân, saltanatını sürer. Bu, havai dalgaların yüzeylere nüfuz etmesi, onların görünür mevcudiyetlerine işleyerek yeniden belirlemek, şekillendirmek ve bir parfüm olarak her yere götürmek, algılanamayan tozlar gibi bir eko olarak her tarafa yaymak içindir."[139]

Tenis oynayan bir genç kız, kitap seçmekte olan bir Pierrot ve bir gece-mekânı tablosu gibi filmsel evrende hiçbir dramatik ilişki içermeyen bu ayrıksı imajlar, yine doğrudan bir ilişki içermeyen Faure'un bir "dış ses" olarak okunan metninin yazınsal sürekliliğinde bir tür parçalar (fragmanlar) ardışıklığı olarak bir araya gelir. Ve filmin bu bir parçalı-blok oluşturan ilk sekansından sonra, nihâyet görüntü ve ses bandında beklenilen eşzamanlılık (synchronization) gerçekleşir. Ferdinant-Pierrot (Belmondo) şimdi karşımızdadır: Bogart gibi ağzından hiç düşürmediği sigarasıyla, bir banyo küvetinin içine oturmuş, Elie Faure'un Velasquez üzerine yazdığı o ünlü metnini ciddiyetle okumaktadır. Oysa önce salt bir "dış ses" olan Pierrot'nun, bu şekilde, birden filmin bir iç mekânında karşımıza çıkması, iki farklı anlamı birden içermektedir. Öncelikle, aktör Ferdinant-Pierrot'nun, bir vücut ve bir ses olarak eşzamanlı tarzda filmsel evrende lokalize olmasıyla birlikte, Faure'un metninin de tonu değişmiştir. Vurgu bu kez mekâna kaymıştır: Faure, şimdi, zamanını sanatıyla aşan Velasquez'in, aslında nasıl da yozlaşmış bir sosyal ortam içinde sıkışıp kaldığını anlatmaktadır.

139- *a.g.e.*, s. 167-168.

"İçinde yaşadığı dünya üzücüydü. Dejenere olmuş bir kral, hasta çocuklar, salaklar, cüceler, sakatlar, yaşayan yasaların dışındaki etiketlere sıkışmış varlıkları eğlendirme ve kendi kendisine gülme işlevi olan prens kılığında birkaç gulyabani soytarı, itiraflara ve vicdan azabına bağlı komplo, yalan. Kapılarda, Ateşte yakma cezası (l'Autodafé), sessizlik..."[140]

Ama burada, mekânın ötesinde ikinci bir vurgu daha vardır. Birinci vurguyu kompleks bir hale getiren ikinci vurgu, bu kez zaman üzerinedir. Faure'un metninin, Belmondo tarafından bir banyo küveti içinde ve bir Godard filminde seyirciye okunmasının bir ikinci anlamı da şudur: Aynı mekânlar, her zaman farklı tarihsellikler içerir. Faure'un, bu XV. yüzyıl Avrupa'sında yaşayan Velasquez için yazdıkları, aynı zamanda onları, XX. yüzyılda bir Godard filminde, küçük kızına okuyan bu Çılgın Pierrot için de geçerlidir. Godard'ın bu anarşik sinemasal yöntemiyle, Faure'un şiirsel tasvirlerinin karşılaşması sonucu bir başka sinemasal eşzamanlılık oluşmuştur. Yüzyılların uzaklığına rağmen, Velasquez'in ve Çılgın Pierrot'nun yaşadıkları sosyal mekânlar, "*havai dalgaların yüzeylere nüfuz etmesi, onların görünür mevcudiyetlerine işleyerek yeniden belirlemesi*" gibi, beklenmedik bir görsel-işitsel eşzamanlılık oluşturmakta ve imgesel olarak iç içe geçmektedir. Nitekim Pierrot, filmin kurgusal mekânında "dinle küçük kız" diyerek Faure'u okumaya devam ederken, gerçekte, salondaki koltuğunda usluca oturan seyirciye seslenmektedir ve onu bu farklı tarihselliklerin aynı filmsel mekândaki imgesel özdeşleşmesini sezinlemeye davet etmektedir.

"Bir nostaljik tinsellik uçuşmaktadır, ama ne çirkinliği, ne üzüntüyü, ne de bu ezilmiş çocukluğun acımasız ve hüzünlü

140- a.g.e., s. 168.

anlamını görmekteyiz."[141]

"Velasquez uzamı, geceleri ve sessizliği boyamaktadır: Kapalı bir odada boyasa bile, günün aydınlığında çalışsa da, etrafında savaş ve av çığlıkları attığı zaman bile. Sıcağın yakıcı olduğu, güneşin her şeyi söndürdüğü saatlerde pek dışarı çıkmadıklarından, İspanyol ressamlar geceyle bütünleşmekteydiler."[142]

Ne var ki Pierrot, Faure'un metnini okumayı bitirip "güzel değil mi, küçük kız?", diye kendisini dikkatle dinleyen kızına (ve seyirciye) sorduğunda, bir başka film kişisi ortaya çıkar ve bu aynı mekânda bulunan farklı tarihselliklerin çok zamanlılığına son verir. Bu kişi, Pierrot'nun eşidir. Genç kadın hışımla gelmiş, "bu tür şeyleri ona (çocuğa ve seyirciye, bir filmde) okumak için çılgın olmak gerekli!", demiştir. Bir başka zamanı anlatan Faure'un kitabını öfkeyle Pierrot'nun elinden çekip almakla yetinmeyip; küçük kızını bir haftada üç kez sinemaya (başka tarihselliklere!) götürdüğü için de ayrıca bu işsiz güçsüz, çılgın babayla alay etmiştir. Çılgın Pierrot, filmin, Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* (1954) adlı "öğretici bir yapıt!" olduğunu, kızının bu "aptal dünyada bu tür şeylere ihtiyacı olduğu"nu söylemeye çalışsa da, eşi onu dinlemeyecektir.[143] Çünkü bu kez söz konusu olan, aynı mekânda farklı tarihselliklerin bulunuşu değil; fakat aynı filmsel zamanda, radikal olarak iki farklı dünyanın (mekânın) birlikte var oluşudur.

141- *a.g.e.*, s. 171.

142- *a.g.e.*, s. 173.

143-Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* adlı filmi bir westerndir ve Hollywood tür sinemasının başyapıtlarından biridir. Ama Amerika'nın Vahşi Batı'sında geçen, yumruk dövüşlerinden, silahlı çatışmalardan ve büyük aşklardan oluşan bu kompleks filmin 4–5 yaşlarında bir kız çocuğu için öğretici bir yapıt olduğunu iddia ederek filme övgüde bulunmak, alışılmış bir şey değildir. Bu, ancak Godard'ın diyalektik şoklar yaratan provokasyon yöntemiyle anlaşılabilecek bir durumdur.

Kızına, anarşist bir tavırla Faure'u okuyan, *Johnny Guitar*'ı seyrettiren bu farklı tarihselliklerin Çılgın Pierrot'su, aslında, Velasquez gibi, farklı zamanları *Ateşte yakma cezası*'yla yadsıyan nihilist bir sosyal gerçeklik içinde sıkışıp kalmıştır. Bu gerçeklik, Velasquez için "kapılarda ateşte yakına cezasının beklediği bir sessizlik"; Pierrot içinse, geveze bir reklâm kültürünün "Skandal" uygarlığından başka bir şey değildir.

Nitekim Pierrot'nun kendisi, bu saptamanın altını filmsel evrende sözlü olarak çizmekte gecikmeyecektir. Kocasını çılgınlıkla suçlayıp, onunla alay ettikten sonra, genç kadın şimdi "Skandal" adlı yeni külotlu çorabını sevinçle gösterip, reklâm spotlarının sözleriyle konuşmaktadır. "Skandal"ın reklâm afişinin yarı çıplak kadın görüntüsü ekranı kaplarken, Çılgın Pierrot, eşine verdiği cevapla, içinde bulunduğu mekânın adını açık bir biçimde koyar: "Önceleri Grek uygarlığı vardı, sonra Rönesans oldu, şimdilerdeyse bir 'baldır-bacak uygarlığı'na (civilisation du cul) geçmekteyiz."

Ne var ki, bu "baldır-bacak uygarlığı"nın reklâm skandalı, hiç de rastlantısal bir durum değildir filmin kurgusal evreninde. Çünkü onun toplumdaki konumu yapısaldır. Bu durum, "II. Bölüm" olarak adlandırılan bir sonraki sekanstaki gece partisi boyunca vurgulanacaktır. Partiye davetli uygar insanlar, metalik renkler içindeki bir atmosferde, komiklik sınırına varan mekanik jestlerle davranıp, sadece reklâm spotlarını tekrar ederek karşılıklı konuşabilmektedir. İnsanlar birbirinden kopuk kümeler hâlindedir; çünkü modern toplum bir parçalanmışlık dünyasıdır. Uzmanlaşma, bölünmeyi gerektirir; bu, insanlığın orijinindeki kırılgan bütünlüğü kaybetmektir. Pierrot bir gruptan diğerine geçerken, kamera, onu takip eder ve grupları birbirine bağlar. Kadınların belden yukarısı çıplaktır: Reklâm uygarlığındaki varoluşları bir seks objesi olmakla sınırlıdır. Her grup ayrı bir metalik renk içindedir; çünkü iler-

lemenin mekanik rasyonelliği, doğanın organik dinamiğinden melankolik bir kopuştur; duyarlığın çılgın ateşinin, aklın biçimselliğince dondurulmasıdır. Pierrot, sonunda dayanamayıp "kendimi parçalı ve mekanik hissediyorum" diyerek bu yabancılaşmış metalik dünyayı eski sevgilisiyle birlikte terk eder. Güney'e, Akdeniz'e gideceklerdir. Ama bu sadece güneşe, denize, yani doğaya geri dönmek değildir. Akdeniz aynı zamanda, antik Grek uygarlığıdır: Batı'nın, doğa/kültür, duygu/akıl ayrımı öncesi bütünlüğünü ifade eden kaybedilmiş bir orijin mitosudur. Zira bu antik Grek uygarlığı, tarihi bir gerçeklik olmaktan öte, bir felsefe fikridir. Winkelmann'dan sonra Schiller, Hölderlin, Schelling ve Hegel'in bir plastik bütünlük fikri olarak güncelleştirdiği Grek uygarlığı, Kant'ın bir balta darbesiyle insan doğasını ikiye bölmesinden sonra gelir. Kant'la akıl/duyarlılık, özgürlük/zorunluluk olarak ikiye bölünen insanın bütünlüğü, bu orijin mitosta aranır. Hölderlin, kendini Etna'nın kraterinden atarak bu orijin masum bütünlüğe geri dönme figürünü ifade eden Empodokles tragedyasında, Grek ruhunu bulmaya çalışır. Ama Schiller'in belirttiği gibi, bu orijin ayrımsızlığa geri dönmek mümkün değildir. Masumluk kaybedilmiştir bir kere. Nitekim Hölderlin'i, kendisinin ifade ettiği gibi, bu cüretinden dolayı Apollon'un ışığı çarpacaktır! Çılgın Pierrot bir kurmaca film kişisi olarak bunun bilincindedir: Akdeniz'in mavi gökyüzü ve yakıcı güneşi altında infilak edecektir. Sarp kayalıkların üzerinde gökyüzüne yüksek bir alev kümesiyle infilak eden Çılgın Pierrot'nun ardından, kamera ağır ağır sağa kaydırmayla derin bir mavilikle kucaklaşır. Tüm ekran deniz ve gök mavisiyle bütünleşirken; bu dinginlik duygusu içinde bir dış ses sorar, bu görkemli patlamanın ardından varılan yer neresidir: "Sonsuzluk mu?"

Tüm perdeyi kaplayan göz kamaştırıcı mavilik seyirciде "evet" hissi uyandırırken, filmi sonlandıran yanıt tam da

Godard tarzıdır: "Sadece deniz ve güneş..." Çünkü Faure'un izindeki bir sanatçı-filozof olan Godard, filmin bu sekansında, Alınan romantizminin Kantçı bölünmeye karşı kaybolan bütünlük nostaljisini dile getirmekten öte, bölünmeler içindeki parçalardan ayrıksı bütünlükler yaratmayı dener. Çünkü bu yaratıcı paradoksal çaba olmaksızın, kaybedilen bir cennet olan Antik Yunan Uygarlığı'nın nostaljisinden geriye kalan, sadece "baldır bacak-uygarlığı"nın reklam gevezelikleridir.

Nitekim Godard, bir genç kızın salınan eteklerinde, evrenin kozmik devinimiyle kucaklaşan lirik cümleleri bir araya getirerek, ayrıksı parçalardan ortak bir dünya yaratmakla yetinmez. Aynı zamanda filmin II. Bölüm'deki bu baldır-bacak kültürünün anonim reklâm spotlarının ayrıksı-birlikteliğinin diyalektik şokuyla, filmin politik konumunu açımlar ve eleştiriyi hikâyenin anarşik olan dramatik gelişimine indeksler. İşte bu "Pop Art" çağının bilinen kışkırtıcı grameridir: Bir araya getirilen elemanların arasındaki ilişkisizlik, meta uygarlığının belirleyici ticarî mantığının politik bir eleştirisidir. Bu gramer, *Pierrot le fou* filmini de, Godard'ın ikon-imaj ve montaj sinemasını da anlaşılır kılar. Böylece Ferdinant-Pierrot'nun yeniden karşılaştığı sevgilisiyle birlikte bu yabancılaşmış yaşamdan "dışarı"ya (dehors), Akdeniz'e doğru firar edişlerinin trajik hikâyesi başlar. Nitekim Çılgın Pierrot'nun, filmin bundan sonraki bölümünü "Karamsarlık", "Özgürlük", "Hafıza", "Acı", "Umut", "Kayıp Zamanın İzinde" (Proust) ve "Renoire'in Marianne'ı" olarak adlandırması bir rastlantı değildir. Ama bu, bir özgürlük arayışı olan firar hikâyesinin dramatik açıdan kaotik bir plastik "ikon-imaj" ve bir duyulur (sensible) montaj gücü olarak gelişimi, sadece anonim reklam kültürünün skandal uygarlığının eleştirisi değildir. Godard'ın, mantıksal anlatı ardışıklığını parçalayarak, bu filmi tam bir kaotik güç manifestosu hâline getirmesi; aynı zamanda, Hollywood'un Aristotelesçi

klasik anlatıya dönerek sinema sanatına ve yeni toplum ideallerine ihanet edişinin radikal bir eleştirisidir. Zira Faure'un, resim sanatının bireyselliğinden sonra, sinemanın yeni bir kolektif uygarlığın yaratıcısı olacağına ve dünyayı dönüştüreceğine inanması gibi;[144] Godard için de, sinema, yeni bir toplum yaratma potansiyeliyle doğmuştur. Ama Hollywood, sinemanın bu radikal gücünü gasp ederek, onu senaryonun ve rüya sanayinin ipoteği altına sokmuştur. Nitekim Godard, bu paradoksal durumu, kendine özgü olan o absürd çıkarım sitiliyle *Made in USA* (1966) filminde Anna Karina'nın ağzından şöyle özetler: Şu anda kurgu gerçekliği kaplıyor. Gizem ve kan... Sanki şimdi, bir Walt Disney filminde, Humphrey Bogart'ı oynuyorum. Yani, politik bir filmdeyim."[145]

Sonuç olarak, *Pierrot le fou* filminde, Godard'ın, Faure'un Velasquez üzerine yazdığı "büyük kültür" metnini Çılgın Pierrot-Belmondo'ya okutup, yaşamı estetize ederek metalaştıran reklam kültürünü bir "diyalektik şok" olarak karşı karşıya getirdiği söylenebilir. Yani Godard'ın, *Pierrot le fou* filminde, Adorno'nun yaptığı ayrım doğrultusunda bir "seçkin sanat"/"popüler eğlence sanayi" diyalektiğinin şiddetini görüntülemek istediği öne sürülebilir. Ne var ki, Godard'ın, Elie Faure'la olan ilişkisi bu yüzeysel ikilemden daha kompleks bir anlam ifade etmektedir.

Ama bu ilişkinin derinliği, ne sadece Godard'ın, Faure'a yaklaşarak, sinemayı resim sanatının çizgisinde plastik bir "ikonimaj" gücü olarak görmesinden gelir; ne de Faure'un, sinemayı, Godard gibi, dünyayı değiştirecek yeni bir kolektif sanat ola-

144- Elie Faure, *Defense et illustration de la machine*, *Regarde sur la Terre promise*, 1936 (ilk yayımlanış) ve *Fonction du cinema*, 1953, s. 119–137.

145- "Deja la fiction remporte sur le reel. Deja du sang et du mystere. Deja j'ai l'impressionne que je naviguais dans un film de Walt Disney, mais joue par Humphrey Bogart. Donc dans un film politique." Jacques Ranciere, *age.*, s.71

rak değerlendirip, onu militanca savunan yazılar yazmasından gelir. Faure'un Godard'ın sinemasındaki ayrıcalıklı yeri, her şeyden önce, Faure'un resim sanatı üzerine yazdığı yazıların, Godard'ın ikon-imaj sinemasının düşüncesini oluşturmasından kaynaklanır. Bu nedenledir ki, Godard, XX. yüzyılı sinema sanatıyla sorguladığı *Sinema Tarih(ler)i*, (*Histoire(s) du cinéma*, 1989-1999) adlı devasa yapıtında, Faure'un Rembrandt'ın resimleri üzerine yazdığı duyulur metinlerle, görsel bir sinema senfonisi besteler. Çünkü Faure'un *Sanat Tarihi* adlı destanının yazılmamış olan son cildinin sinema sanatına ayrılmış olmasının ardında yatan anlam, tarihin bir ampirik olaylar ardışıklığı olarak ele alınmayı gerektirdiği değildir. Tersine, Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i* filminde yaptığı gibi, Chaplin, Rembrandt ve Goya gibi ayrıksı ikon-imajları beklenmedik bir kozmik kardeşlik içinde ilişkilendirerek, farklı tarihsellikler yaratmaktır. Çünkü Paul Valery'nin "unutmak tarihi çürüten bir iyiliktir" sözünde belirttiği biçimiyle genel anlamda bir "Tarih"in varlığı mevcut değildir. Belirli bir öznelliğin, belli bir söylem ve eylem dizgesi içerisinde yarattığı tarihsellikler olmadan, genel bir Tarih'ten söz etmek mümkün değildir. Farklı tarihsellikler yaratmak ise, tekil bir söz ve eylemlilikle düzenlenen otonom sekanslar oluşturarak, doğal yaşamı düzenleyen anonim üretim/tüketim zamanının dışına çıkmaktır. Bu anlamda Faure, yaşamın sıradan üretim ve tüketim zamanı içinde unutulmuş olabilir, ama yapıtlarıyla yarattığı tekil bir tarihsellik sekansıyla, genel anlamda Tarih'ten söz edilmesine ve onun belleklere yerleştirilmesine izin vermektedir. İşte bu nedenledir ki Godard, *Sinema Tarih(ler)i* filminde, sanatı biçimlerin ruhu, Tanrıların metamorfozu olarak gören Faure'un *Sanat Tarihi* yapıtından metinler okumaktadır. Çünkü Baudelaire'in altını çizdiği gibi sanatın temel işlevlerinden birisi, anımsamaktır. Bu anlamda, Faure'un metinlerinin belleğinde, Godard'ın, *Sinema*

*Tarih(ler)*i filmiyle insanlığa sorduğu soru şudur: Sinema ne tür bir tarihselliğe aittir? XX. yüzyılın sanatı olarak sinema, anonim üretim/tüketim zamanının dışında, ne tür düşünce ve nasıl bir tarihsellik yaratma gücüne sahiptir?

Teknik, Sinema ve Düşünce

Sinema, niteliksel olarak yeni bir düşünce yarattı; başka sanatlarda dengi bulunmayan bir düşünce. Niceliksel açıdan, yanıt hemen ortada: Sinema bir sanat, bir kitlesel düşünce; sinemayla halk özneleşiyor, kitleler düşüncenin öznesi oluyordu. İlişkisellik açısından, sinema evrensel bir dildi. Modal açıdan, sinema düşünceyi basit olabilirliklerden çıkmaya zorluyordu; düşünmeden yapamazsınız diye düşüncenin olasılıklarını zorunluluklara indirgeyen basitliklerden.

Gilles Deleuze
(Images-Mouvement, Cinéma et Pensée, 272ss)

Burada varılan nokta odur ki, sinemanın, kendi teknik ve maddi koşullarının (*medium*) öz-bilincine varmak için tek düze bir yol izlediğini iddia eden modernizin teleolojisinin indirgeyici sığlığından çıkmak; ama post-modernizmin yas tutan yılgınlığına düşmeksizin, sinema sanatını, "eski" ve "yeni" filmlerde *farklı* operasyonlarda ifadesini bulan bir paradoksal düşünce biçimi olarak ele almak gerekmektedir. Nitekim o ünlü *Sinema bir sanattır* adlı kitabında, Rudolf Arnheim, işte bu anlamda sinemayı bir sanat olarak değerlendirmektedir.[146] Yani sanat, bir düşünce biçimidir. Ama sanat, kavramların anlaşılır (*intelligible*) soyutluğu yerine, duyulur (*sensible*) elemanların algılanır (*affective*) kompozisyonuyla düşünür. İşte

146- Rudolf Arnheim, *Der film als Kunst*, 1939, Berlin; İngilizce'den (*Film as Art*), Fransızca'ya çeviri, *Le cinema est un art* (Sinema bir sanattır), Edition L'Arche, 1989, Paris.

bu anlamda sinemada düşünmek sinematografik operasyonların maddiliğinde gerçekleştirilen duyulur sinema-fikirler sayesinde olmaktadır. Bu bağlamda, Jean Epstein, sinemayı bir beyin-makine (*cerveau machine*) ya da zeki makine (*machine intelligence*)[147] olarak nitelerken; Gilles Deleuze'de "sinema bir düşünen makinedir" (*une machine qui pense*) demektedir. Ama bu, ne salt kameranın yaşamı görüntülemek için mekanik çalışmasıyla üretilen otomatik bir düşünce, ne de montajın farklı yaşam çekimlerini ideal olarak birleştirmesiyle yaratılan yapay bir düşüncedir. Nitekim ne kamera tek başına otomatik olarak düşünen bir makinedir; ne de montaj doğrudan soyut kavramlar yaratan mekanik bir sistemdir. Sinema, ne gerçeği olduğu gibi yansıtarak var eden bir aynadır ne de kavram blokları yaratarak konuşan bir "dil"dir. Gerçekliğin hakikatini dolaysız bir biçimde pelikülün üzerine ışıkla yazdığını iddia eden *camera-stylo* (*kalem-kamera*) akımı özünde nasıl bir kurmaca sinemaysa; Deleuze'ün belirttiği gibi, sinemayı bir dil olarak değerlendirip, filmleri göstergelere ve yazınsal metinlere indirgeyen göstergebilimsel ya da dilbilimsel (*sémiotico-linguistique*) yaklaşımlar da o denli bir felakettir.

Zira sinemayı sanat yapan, ne kameranın yaşamı mekanik olarak bir ayna gibi yeniden üretebilme kapasitesidir; ne de farklı sosyal bilimlerin ona göstergelerle ya da sembollerle anlam yaratma kapasitesini dışardan dayatmasıdır. Sinemayı bir sanat yapan; çerçeveleme (*cadrage*), çekim (*filmage*), montaj, miksaj gibi sinematografik tekniklerin organik operasyonlarıyla duyulur ve kavranır sinema-fikirler yaratarak, içkin bir biçimde düşünebilme kapasitesidir. Sinema bunu, bir yandan, kameranın *ifadesiz* yaşam parçalarının duyulur gücünü doğrudan kaydetmesiyle; diğer yandan da montajın, bu *belirsiz*

147- Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, les Editions Jacques Melot, Paris 1946.

yaşam güçlerinin hakikatini kavranır kılacak şekilde kurgulayıp organize etmesiyle gerçekleştirir. Yani sinema, kendi sinemasal operasyonlarının diyalektik bütünlüğünde, içkin sinematografik fikirler üreten bir sanattır. Bu nedenle sinemadaki düşünceler, genel düşüncelerin sinemadaki görünümleri (yansımaları) değildir. Tersine sinematografik düşünce, sadece sinemada gerçekleşen doğrudan bir sinema-düşüncedir. Çünkü sinema, bu kendisine özgü çerçeveleme-çekim-montaj operasyonunun diyalektiğinde hareket-zaman blokları yarattıkça sinema-fikirler doğar ve sinema-düşünceler gelişir.

İşte bu anlamda, Alain Badiou'nun, "Sinema bir *sürekli geçmiş* sanatıdır" (*le cinema est un art du passe perpetuel*) demesi rastlantı değildir.[148] Badiou, resim sanatını bir görme (*voir*) sanatı olarak değerlendirirken; sinemayı bir görmüş-olma (*avoir vu*) sanatı olarak nitelendirir.[149] Resim sanatında, o anda bakıp gördüklerimiz imgelemi ve düşünceyi temellendirir. Oysa sinema sanatında, daha önce gördüklerimiz ve duyduklarımız daha sonra göreceklerimizi ve duyacaklarımızı ziyaret ettikçe sinema-fikirler doğar. Yani sinema sanatı, beyaz perdede gördüklerimiz ve duyduklarımızın sonsuz bir yeniden-ziyaretidir (*revisitation*). Sinema-fikirler ve sinema-düşünceler bu geçmiş ve geçmekte olan arasındaki gelip-gitmeler sayesinde oluşur. Bu nedenle Badiou, sinema sanatını bir "sahte devinim" (*faux mouvement*) olarak niteler: "Sinemanın poetikasının ördüğü hareketler, gerçekte sahte hareketlerdir."[150] Çünkü sinemada, çekim montaj, vb. gibi bütün sinematografik operasyonların asıl amacı, bir "fikirler geçidi" (*passage des idees*) düzenleyerek, sinemada sinema-fikirlerle düşünebilmektir.

148- Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthetique*, Seuil, Paris. 1998, s. 121.

149- *a.g.e.*, s. 121.

150- "Les mouvements que noue la poetique du cinema sont bien des faux mouvements", *a.g.e.*, s. 126.

Walter Benjamin: Sinema ve Mekanik Yeniden-Üretim

Burada görülen odur ki, Walter Benjamin'in o ünlü yazısında iddia ettiği gibi, sinema salt teknik yapısından dolayı bir sanat değildir.[151] Sanatların özünü, onların teknik yapılarına indirgeme klişesi, klasizm/modernizm masalının bir başka versiyonudur: Marks'ın kapitalizmi eleştirisinin, "unutulan varlığın" Heideggerci saptamasıyla birleşimi sonucu, bir yas tutma düşüncesine dönüşmesini ifade eder. Oysa Benjamin, bu bağlamda sinemanın geleneksel anlamdaki otantik bir sanat yapıtının taşıdığı o esrarlı "hale"ye sahip olmadığını belirtmektedir. Çünkü sinema, Benjamin'e göre, mekanik bir yeniden-üretim (*reproduction*) tekniği sanatıdır. Oysa geleneksel sanatlardaki "hale", belli bir zamanda, belli bir yerde, tek ve özgün bir biçimde yaratılan sanat ürünlerinin sahip olduğu gizemli bir ışıktır adeta. Eski sanat yapıtları bu "hale"lere sahip olduğu için onu izleyenler üzerinde güçlü bir etki yaratır. "Hale", sanat eserlerinin özgünlüğünün ve görkemli geçmişlerinin esrarlı gücüdür: "Hale, ne kadar yakın gözükse de, uzaklığın tek görünüşü olarak tanımlanabilir."[152] Kiliselerdeki, ibadet yerlerindeki yapıtların sıra dışı etkisi buradan gelmektedir. Nitekim Hegel'in sanat felsefesinden esinlenen Benjamin'e göre, bu gizemli güç, genel olarak sanat tarihinin kaynağını oluşturmaktadır. Çünkü Benjamin, sanatın, doğrudan dinsel törenlerden (ritüel) ve bu geleneklerin aktarılmasına bağlı tapınma pratiklerinden doğduğunu kabul etmektedir: "Sanatsal

---

151- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; Fransızca çev., *L'œuvre d'art à l'epoque de sa reproductibilité technique* (1936), Oeuvres III. Gallimard, 2000, Paris, s. 269-317.

152- "On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il", Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilite technique* (1936), Œuvres III. Gallimard, 2000, Paris, s. 278.

üretim, dinsel amaca hizmet eden imajlarla başlar."[153]

Ama Benjamin'e göre çağımızda, "mekanik yeniden-üretim tekniğiyle sanatın bu ritüel (ayinsel) özelliği, dolayısıyla gizemli 'hale'leri kaybolmuştur."[154] Modern yeniden-üretim tekniğinin ayinlere ihtiyacı yoktur. Tersine bu teknik, aynı anda, her yerde ve en hızlı bir şekilde sanat yapıtlarını kopyalayıp, *sergileyerek* (*exposition*) onların doğrudan dağıtımını amaçlamaktadır. Bu nedenle fotoğraf, müzik, sinema gibi sanat yapıtlarının geleneksel sanatlarınki gibi ayinsel nitelikteki ayrıcalıklı kullanım değerleri yoktur. Tersine mekanik yeniden-üretim çağındaki bu sanatların, herhangi bir ticari meta gibi, sadece genel değişim değerleri bulunmaktadır. İşte bu durum "çoğaltma" tekniği çağındaki sanatların "hale"lerini kaybetmesi anlamına gelmektedir. Yani uzak/yakın, eski/yeni, orijinal/kopya ayrımları ortadan kalkmaktadır. Böylece sanatlar, estetik deneyim açısından yoksullaşmaktadır.

Nitekim Benjamin, bu radikal yaklaşımını, mekanik yeniden-üretim çağının örnek sanatı olan sinemayla son sınırına kadar götürür. Benjamin'e göre, yeniden-üretim tekniği, resim ve müzikte olduğu gibi sadece ilk kaynak (orijinal) eserin çoğaltılmasıyla sınırlı değildir. Sinemayı bir mekanik yeniden-üretim sanatı kılan, bir filmin aynı anda, birçok yerde, yüzlerce kopyasıyla birlikte seyirci karşısına çıkması değildir. Benjamin'e göre sinema sanatının kendisi özünde bir yeniden-üretimdir. Yani kameranın, gerçeği mekanik olarak filme çekmeye başlama eyleminin kendisi bir "yeniden-üretim"dir: "Filmlerin teknik olarak yeniden-üretimleri, onları üretme

153- "La production aristique commence par des images qui servent au culte", *a.g.e.*, s. 283.

154- "A l'epoque de la reproductibilite technique, ce qui deperit dans l'oeuvre d'art, c'est son aura", *a.g.e.*, s. 276.

tekniklerinin kendisine içkindir."[155] Bu anlamda, sinemadaki yeniden-üretim, tabloların fotoğrafla çoğaltılması gibi, bir temel kaynaktan sonra dışarıdan gelen bir ikincil aşama değildir. Sinemada herhangi bir yapım öncesine tekabül eden bir "orijinal film" kavramının anlamı yoktur. Bir film ancak doğrudan bir yeniden-üretim olarak var olmaktadır. Çünkü sinemayla, yeniden-üretim tekniğinin kendisi bir sanat biçimi haline gelmiştir. Sinemayı modern bir sanat yapan bu mekanik yeniden-üretim tekniğinin kendisidir.

Bilindiği gibi, Almanya'daki Nazi iktidarı nedeniyle Fransa'da bulunmakta olan Benjamin, bu ünlü makalesini 1936 yılında ilk olarak Almanca değil, fakat doğrudan Fransızca yayımlamıştır. Ve aynı yıl, yani *Espoir* (Umut, 1937) filmini çevirmeden bir yıl önce, André Malraux'da İngiltere'de verdiği bir konferansta Benjamin'in bu çekici tezini yinelemiştir. Malraux burada, "sanatın kaderinin tek ve değiştirilemez olan başyapıtlardan yeniden-üretim için yapılan eserlere doğru gitmekte olduğunu vurguladıktan sonra, Benjamin'le aynı fikirde olduğunun altını çizmektedir. Çünkü bu yeniden-üretim sadece başyapıtların çoğaltılmasıyla sınırlı değildir; sinemadaki yapıtların yeniden-üretimi o aşamaya gelmiştir ki, bundan böyle bir filmin orijinalinden söz etmek mümkün değildir."[156]

İşte bu yeni durum, Benjamin'e göre, sinemaya geleneksel sanatlarda olmayan ayrı bir olanak sunar. Yani Benjamin, geleneksel sanatların görkemli geçmişi ve kaybolan esrarlı gücü

155- "La reproductibilité technique des film est inhérente à la technique même de leur production", *a.g.e.*, s. 281.

156- "La destin de l'art va du chef-d'oeuvre unique, irremplaçable, souillé par sa reproduction, non seulement au chef-d'oeuvre reproduit, mais à l'oeuvre faite pour sa reproduction à tel point que son originale n'existe plus : le film", André Malraux, *Sur l'heritage culturel* (1936), *Malraux, la politique, la culture. Discours, articles, entretiens: 1925–75, Ed. Gallimard, Paris*, 1996, s. 135.

olan "hale"ler için yas tutmaktan kurtulabilmek adına, mekanik yeniden-üretim'in sinemaya eski sanatlarda olmayan yeni bir ayrıcalık kazandırdığını belirtir. Bu ayrıcalık, çoğaltma tekniğiyle sanatın en geniş kitlelere ulaşabilme avantajıdır. Oysa geleneksel sanatların aristokrat ve ayrıcalıklı niteliği bu kitlesel güçten yoksundur. Bu nedenle Benjamin, sinemayı bir "demokratik sanat" olarak niteler. Picasso'nun tablosu bilgili bir bakış isterken, Chaplin'in filmleri sanatın elit niteliğini yıkarak geniş kitlelere açılmasını sağlamıştır.[157] Benjamin'in bu tezini Malraux da, aynı konferansında, sinemanın teknik özellikleri nedeniyle tüm halka ulaşan demokratik bir sanat olduğunu vurgulayarak paylaşacaktır. Malraux, popüler sanatın her zaman bir hakikat taşıdığını belirttikten sonra, halkın katedrallerden uzaklaştığını, ama modern tekniğin kaderi (*fatalité*) sonucu bu kez sanatın kitlelere gitmekte olduğunu belirtecektir.[158] Bazin de daha sonra Benjamin'in düşüncesini paylaştığını, sinemanın popüler bir estetik doğaya sahip olması nedeniyle tüm dünya halklarına seslenen bir sanat olduğunun ısrarla altını çizerek belirtecektir: "Sinema doğası gereği, tüm dünya kitlelerine yöneliktir."[159]

157- Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, s. 301.

158- "L'art des masses est toujours un art de verité. Peu à peu, les masses ont cesse d'aller à l'art, de le rancontrer au flanc des cathedrales; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques fait que l'art va aux masses", Andre Malraux, *Sur l'heritage culturel*, s. 135.

159- "Le cinema est congénitalement destine aux foules du monde entier", Andre Bazin, *Défense de l'avant-garde* (1948), *Le cinéma français de la Liberation à la Nouvelle Vague*, Petite Bibliothèque de Cahiers du cinema, Paris, 1998, s. 326;

Platon'dan Kant'a Sanat ve Teknik

Elbette ki, buradaki sorun, sinemanın demokratik yapısını Malraux'nun "kaderci bir teknik"e ya da Bazin'in "kalıtımsal bir estetik"e bağlaması değildir. Malraux'dan ve Bazin'den önce, Benjamin'in sinemayı "demokratik bir sanat" olarak nitelemesinin kendisi özünde bir sorunsallık içermektedir. Çünkü bir sanatın "aristokrat" ya da "demokrat" olarak nitelenmesi için, onun öncelikle bir Sanat (*Art*) olması gerekir. Yani sanatın, demokrat vs. gibi her hangi bir yüklem (*prédicat*) almadan önce, sanat kavramının kendisinin diğer genel zanaat (teknik) faaliyetlerinden farklı olan bir pratiğin ifadesi olarak anlam kazanması gerekmiştir. Bilindiği gibi belli bir kullanıma yönelik amaçlılık taşıyan sanattan (teknik, zanaat), hiçbir ampirik yararlılığa sahip olmayan yaratıcı bir faaliyet olan sanat (*art*) kavramına doğal bir biçimde geçilmemiştir. Günümüzdeki anlamıyla sanatın, tekil bir kavram olarak, belli bir yararlılık amacı yerine, salt kendi kendisinin amacı haline gelen bütün yaratıcı faaliyetleri ifade etmesi yeni bir durumdur. Sanat kavramının, duyulur (*sensible*) elemanlarla özgün fikirler yaratan anlamındaki çağdaş ifadesi, sanatların ampirik varlığı ve üretim faaliyetleri dışında gelişen uzun ve karmaşık kavramsal düşünce operasyonları sonucu gerçekleşmiştir. XVIII. yy. da estetigin, düşüncenin duyulur (*sensible*) olanla özgün bir ilişki oluşturduğu yeni bir alanı kavramsal olarak yapılandırıp, bu yeni toprakların haritasını çıkarmadan önce, sanat tekil bir kavram olarak yoktur.

Nitekim Latince'de sanat (*ars, artis*), tüm mesleki yapım ve becerileri, yani zanaatları ifade eden genel bir kavramdır. Aynı şekilde eski Yunan'da sanat (*technê*) tüm mesleki bilgileri, becerileri ve yöntemleri içine alan geniş bir kavramdır. Eski Yunan ve Roma uygarlığı döneminde, günümüzdeki gibi sanat, teknik ve zanaat kavramları arasında bir ayrım yoktur.

Antik dönemde sanat (pratik uygulaması olmayan bilgilerin, yani bilimin ve doğanın yaratıcı gücünün dışında), belli bir sonuç üretmek için bir araç olarak kullanılan tüm mesleki pratik bilgi ve becerileri (*savoir-faire*) ifade etmektedir. Yani resim, retorik, heykel, ayakkabıcılık, demircilik gibi faaliyetlerin hepsi birer yapım (*faire*) mesleğidir; özgür bir yaratım (*création*) anlamındaki sanat düşüncesi yoktur. Bu nedenle, Malraux'nun kendisinin "*Tanrıların Metamorfozu*" (*La métamorphose des Dieux, 1957*) adlı eserinde vurguladığı gibi, bugün antik sanatın başyapıtları olarak nitelediğimiz eski yapıtlar, aslında henüz bir *sanat* düşüncesine sahip olmayan *sanatçılar* tarafından yaratılmıştır.

Nitekim Platon için sanat (*technè*), sadece belli bir amaç elde etmek için gerekli olan bir araç, yani bir tekniktir. Bu nedenle Platon, eserlerinde sürekli tekil olarak resim, trajedi, müzik ve mimariden söz eder, ama hiçbir zaman genel bir kavram olarak sanatı ele almaz. Çünkü Platon için kendi kendisinin amacı olan sanat diye bir faaliyet bulunmamaktadır. Platon'a göre sadece değişik amaçların araçları olan sanatlar, yani zanaatlar (teknikler) vardır: Savaş sanatı, Devlet yönetme sanatı, ayakkabıcılık, çömlekçilik sanatı, vs. Ama Platon bu teknikleri, doğuş kaynaklarına (orijin) ve ürettiği etkinliklere (*effet*) göre ikiye ayırır. Bir yanda bir marangozun yatak yapması gibi, "idea"ların modelini belli bir yararlılık amacı için üreten gerçek sanatlar vardır. Diğer yanda bir ressamın yatak resmi yapması gibi, sadece görünüşlere öykünen ve illüzyon yaratıcı faaliyetler vardır. Bu bağlamda, marangozun ürettiği yatak, ressamın yaptığı yatak resminden antolojik olarak daha üstündür (*Devlet*, X.). Ama bu üstünlük, sadece marangozun doğrudan bir yatak ideasını kavranır (*intelligible*) bir model olarak almasından; ressamınsa marangozun yaptığı yatağın görüntüsüne duyulur (*sensible*) bir kopya olarak öy-

künmesinden gelmez. Platon için bu faaliyetlerin kaynaklarının (yani model ya da kopyanın) yanı sıra, hedefledikleri ve yarattığı etkiler de önemlidir. Marangozun yaptığı yatak üzerinde yatmak içindir; bir kullanım yararlılığı vardır. Oysa ressamın yarattığı yatak görüntüsü, bir illüzyondur: Özgür yurttaşların ruhunun aşağı kesimlerine hitap ederek verdiği zararla kalmaz, aynı zamanda sitenin organik yaşam ruhunu da bozar (605b).

Aynı şekilde, gerçek yerine söz sanatının etkileme gücünü öğreten retorik uzmanları sofistler; Tanrıları insanlara özgü davranışlar içinde sergileyen tragedya yazarları; hiçbir savaşa katılmadığı halde generaller gibi konuşan destan şairleri bu illüzyon tacirlerindendir (602a). Ama Platon için bu görüntü (*simulacre*) ustaları, bugünkü anlamıyla yaratıcı ve özerk sanat faaliyetlerinde bulunan sanatçılar değil; aksine onun adalet "idea"sı doğrultusunda tasarımladığı Devlet'e alternatif bir eğitim, din ve politika sunan öykünme (*mimesis*) kurmaylarıdır. Çünkü Platon'un *Devlet* adlı yapıtını yazdığı dönemde, Yunan Site Devletlerinde Homeros'un *İliada* ve *Odysseia* destanlarıyla geleceğin özgür yurttaşları olacak çocukların eğitimi yapılmaktadır. Gorgias ve Protagoras gibi ünlü sofistler, Devlet yönetiminde görev alacak zengin gençlere, meclis toplantılarında etkili söz söyleme sanatını öğretmektedir. Aiskhlos, Sophokles, Euripides gibi tragedya yazarları, Dyonisos şenliklerinde Sitenin özgür yurttaşlarının sivil ve dini eğitimlerini üslenmektedir. Görüldüğü gibi, aslında Platon'un kendisi, sözde sanatçıları Siteden kovması yerine, tasarımladığı "İdeal Devlet" düşüncesiyle döneminin gerçekte var olan Yunan devlet ve toplum örgütlenmesinin dışında kalmış, marjinal konumda olan bir filozoftur. Nitekim Platon, Devlet kitabını da (hocası olan Sokrates'i gençleri baştan çıkaran bir dinsiz suçlamasıyla ölüme mahkûm eden bu adaletsiz toplumun

gerçekliği karşısında) Adalet'in temelinde kurulacağı bir ideal toplumu düşünmek amacıyla yazmıştır.

Bu nedenle, Poppervari bir yaklaşımla, ne Platon'u "açık toplum" düşmanı ve totalitarizmin babası yapmanın ne de Platon'un sanatı politikaya bağımlı kıldığı ve sanatçıları Devlet'inden kapı dışarı ettiği suçlamasında bulunmanın bir anlamı vardır.[160] Çünkü bu aslı (objesi) olmayan bir suçlamadır ve sadece çağları birbirine karıştırmaktır (anakronizm). Platon için, politikaya bağımlı kılınması gereken, yaratıcı ve özgür bir faaliyet olarak sanat diye bir şey yoktur; tersine, sadece belli bir amaca yönelik olan tek tek araçlar (*techné*) vardır. Platon bu araçları, kaynaklarına (model/kopya) ve yarattığı sonuçlarına (iyi/kötü) göre değerlendirir. Oysa sanat bugünkü anlamıyla, hiçbir modelin belirlemediği ve sadece kendi kendisinin amacı (*autotélique*) olan yaratıcı etkinlikleri ifade eden tekil bir kavram olarak, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra tarihte yerini almıştır.

Bu durum Aristoteles için de geçerlidir. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde, Platon'un tersine öykünmeyi (*mimesis*) insanın diğer etkinlikleri gibi doğal bir işlev olarak niteleyerek, ona olumlu bir anlam yükler (1448b) ve tragedyayı soylu eylemlerin temsili olan bir yapıntı (*muthos*) faaliyeti olarak yeniden değerlendirir (1449b). Ama Platon gibi, Aristoteles için de sanat, yine genel olarak bütün zanaatlar için geçerli olan bir anlam taşımaktadır. Yani sanat, belli kurallar içinde bir amaca yönelik gerçekleştirilen bir üretim faaliyetidir (Aristoteles, *Ethique à Nicomaque*, VI, 4).

Aynı şekilde Orta çağda da tekil bir sanat kavramı yoktur. Sanatsal faaliyetler, bir üretim bilgisine sahip olmayı ve bu bilgileri ustaca uygulamayı ifade eden mesleklerdir (*savoir-*

160- Karl Raimund Popper, *The open society and its enemies I: The spell of Plato*, Princeton University Press, 1966.

faire). Jean Duns Scot ve Thomas d'Aquin'nın belirttiği gibi, sanatların metafizik özerklikleri yoktur. Sanatlar, Tanrıya ve doğaya öykünseler de, Tanrı yaratıcılığından uzakta ve doğanın içkin üretiminden aşağıda bir yerdedirler. El becerisinin ve üretimin, bilgiden ve seyre dalmadan (*contemplation*) aşağı olduğu bu çağda, sanatlar ancak kendi içinde mekanik sanatlar (*arts mecaniques*) ve liberal sanatlar (*arts liberaux*) şeklinde bir ayrım görürler. Mekanik sanatlar maddi üretim faaliyetinin bir amaç ve yararlılığa bağımlılığını ifade etmektedir. Liberal sanatlar ise, insanın özgürce zamanını harcadığı ve bir tür amaçsız-amaçlılık taşıyan bilgi ve "seyre dalma" etkinliklerini nitelemektedir.

Bilindiği gibi Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi* (1790) adlı eseri, sanatın (*Kunst*) bugünkü anlamını kazanmasında bir dönüm noktasıdır. Kant burada, düşüncenin arazilerini yeniden dağıtıp parsellemektedir: Aklın yasalarının egemen olduğu ahlâka ait (pratik) alanın ve anlama yetisinin egemen olduğu bilime ait (teorik) toprakların arasında, güzeli (*Shön*) ele alan yeni bir duyulur-düşünce gücü (*Ästhetisch*) bölgesi oluşturmaya çalışmaktadır. Ama bugünkü anlamıyla tekil bir kavram olarak sanat; Kant'ın bu teorik, pratik ve duyulur-düşünce bölgelerinin haritasını çıkaran temel yapıtında dahi bulunmamaktadır. Kant burada hâlâ Orta çağın liberal sanatlar ve mekanik sanatlar şemasının ayrımında düşünmeye devam etmektedir. Çünkü sanatları genel olarak hâlâ özgür sanatlar ve tecimsel sanatlar şeklinde sınıflandırmaktadır (§43). Bu nedenle Kant, özel olarak güzeli (*Shön*) konu alan sanatları belirtmek için bir Dâhi'nin (*Genie, ingenium*) ürünü olan Güzel sanatlar (*schöne Kunst*) nitelemesini kullanmaktadır (§46). Yani Kant, belli bir yararlılık hedefleyen sanatlardan farklı olarak, güzel kavramıyla birleştirdiği güzel sanatların, salt biçimleri nedeniyle hoşa giden faaliyetler olarak, farklı bir

statüye sahip olduğunu vurgulamaktadır (§14).

Dolayısıyla sanatın tekil bir kavram olarak bugünkü anlamını alması için, düşüncenin kendi kendisiyle ilgili değerlendirmelerde (Baumgarten, Burke ve Kant'tan öte Schiller, Schelling, Hegel ve romantizmle[161]) radikal bir değişiklik geçirmesi gerekmiştir. Yani duyulur (*sensible*) olanın da bir düşünce ifade edebileceği şeklinde yeni bir düşünce pratiğinin kabul edilmesiyle, sanat tekil bir kavram olarak çağdaş anlamını kazanmıştır. İşte bu durum, özde farklı bir düşünce biçimi anlayışının gelişmesini ifade etmektedir: Sanatın, sadece düşüncenin bir nesnesi olarak değil; fakat Scheling, *System des Transzendentalen Idealismus* (1800) adlı eserinde belirttiği gibi sanatın kendisinin, rasyonel düşüncenin dışında, özgün bir duyulur-düşünce (*pensée sensible*) biçimi olarak yerini alması demektir. Bu doğrultuda resim sanatının salt araç olan bir teknik olmaktan öte, yaratıcı bir düşünce faaliyeti olduğu görüşü, çekincelerle de olsa, daha Rönesans'la birlikte başlar. Özellikle Francisco De Hollanda ve Michel-Ange, daha sonra Descartes'ın insan ruhundaki hakikatin temelini Tanrı'nın garantisine dayandırması gibi, resim sanatının, kaynağını Tanrı'dan alan bir düşünce duyurusu (*déclaration de la pensée*) olduğunu vurgulamaktadır. Platon'un idea'lar düşüncesini olumlayıcı bir şekilde tersine çeviren De Hollanda, *Da Pintura*'nın (1548) birinci kitabında, resmin teknik bir bilgi gerektirdiğini, ama düşünce eyleminin (*déclaration de la pensée*) sanatta temel olduğunu belirtir. Çünkü resim doğanın bir taklidi değil, fakat görünür yapıtlarda ifadesini bulan bir düşünce duyurusudur.

Bu nedenle belli bir disiplin olarak sanat tarihinin ve sanat

161-Bilindiği gibi *Romantizm*, Aydınlanma'nın rasyonalizmine tepki olarak XVIII. yüzyılın sonunda Almanya'da, Schlegel kardeşler ve Novalis'le gelişen; duyguyu ve coşkuyu öne çıkarıp, sanatı yücelten bir akımdır.

eleştirmenliğinin gerçek anlamdaki varlığı da, bu yaratıcı duyulur-düşünce anlamındaki çağdaş sanat kavramının doğmaya başlamasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Nitekim XVIII. yüzyılın ortasında, ilk kez Winckelmann (1717–1768), özgürlük düşüncesinin mermerde kristalleşmesi olarak değerlendirdiği eski Yunan yapıtlarının stillerindeki tarihsel gelişimi inceler.[162] Aynı şekilde günümüzdeki anlamıyla sanat eleştirmenliği de, Diderot'nun, 1759–1781 yılları arasında, Fransa'daki resim sergilerindeki tabloların işlediği düşünceleri, bunları ifade etme tekniklerini ve yol açtığı duygulanımları inceleyip değerlendirdiği ünlü "*Salon*" yazılarıyla başlar.[163]

Sonuç olarak sanatın tekil bir kavram olarak bugünkü çağdaş anlamında kendi kendisinin amacı olan özgür ve yaratıcı bir duyulur-düşünce etkinliği olarak kabulü, onun bir duyulur-düşünce eylemi olarak, zanaatları nitelendiren teknik üretim ve ampirik yararlılık işlevlerinden ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Bu, estetiğin bir yandan yeni bir düşünce alanını teorik olarak yaratmasıyla; diğer yandan da, estetiğin bu yeni alandaki sanat yapıtlarına özgün bir düşünce biçimi olarak görünürlük (*visibilité*) kazandırmasıyla olmuştur.

İşte bu açıdan Benjamin'in, bir yandan, geleneksel sanatların ritüel amaç ve yararlığı nedeniyle bir "hale"ye sahip olduğunu vurgulaması; bu nedenle de onların, günümüzdeki çağdaş anlamıyla kendi kendisinin amacı (*autelique*) olan bir sanat yapıtı olduğunu varsayması sorunsal bir yaklaşımdır. Diğer yandan da, hiçbir "hale"ye sahip olamayan sinemanın

---

162- Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst: Sendschreiben. Erläuterung*, 1755 (trad. Fr. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Ed. J. Chambon, 1991); *Geschichte der Kunst des Altertums, 1764* (trad. Fr. *Histoire de l'Art chez les anciens*, Ed. Minkoff, Geneves 1972).

163- Denis Diderot, *Les Salons, Oeuvres esthétiques*, Ed. Garnier frères, Paris, 1997.

da salt teknik yapısından dolayı bir "modern sanat" olduğunu düşünmesi aynı sorunsallığı içeren bir durumdur. Çünkü birincisi, sanat, gördüğümüz gibi, kendi dışındaki her türlü amaç ve yararlığı hedefleyen işlevlerden özgürleştiği için bugünkü anlamıyla sanat olabilmiştir. Benjamin'in kavramlarıyla belirtilirse, geleneksel sanat yapıtları belli bir dışsal amaçlılığı, yani dinsel ayinlerin tanığı olan "hale"lerini kaybettiği için çağdaş anlamıyla birer sanat yapıtıdırlar. İkincisi, Benjamin gibi, gizemli "hale"lerini kaybeden sanatların, çağdaş anlamda sanat olabilmesi için de geriye salt teknik üretim niteliklerin kaldığını düşünerek yas tutmanın da bir anlamı yoktur. Çünkü Benjamin'in düşündüğünün tersine sanat, antik dönemden günümüze, teknik nitelikten (*technê*) ve üretimden bir duyulur-düşünce-biçimi olarak ayrılarak günümüzdeki anlamıyla özerk (otonom) ve yaratıcı etkinlik statüsünü almıştır. Sanatın bu özerkliği de estetiğin, sanat yapıtlarını (teknik niteliklerine rağmen) özgün bir düşünce biçiminin pratiği olarak değerlendirmesiyle gerçekleşmiştir. Yani tekil sanat kavramı, teknik üretimin ve ampirik yararlılığın ötesindeki özgür konumunu, XVIII. yüzyılda estetiğin kuramsal olarak yapılandırdığı ve görünürlük kazandırdığı bir duyulur-düşünce alanının oluşturulmasıyla gerçekleştirmiştir.

İşte sinema da, estetiğin belirlediği bu özgün düşünce alanı ve algılama biçimi içinde yer alan bir sanattır. Bu anlamda, Benjamin'in değerlendirmesinin tersine, sinema, mekanik yeniden-üretim tekniğinden dolayı değil; fakat bu modern tekniğin gerçekleştirdiği sinematografik operasyonlarla bir duyulur-düşünce biçimi yarattığı için bir sanattır. Yani sinema, belli bir teknik ve mekanik üretim içermesine rağmen; bu zanaat anlamındaki teknik ve mekanik üretime karşı paradoksal bir biçimde gerçekleştirilen düşünce operasyonları nedeniyle aynı zamanda estetik bir sanattır. Bir başka deyişle sinema;

kameranın, insanın yaratıcı öznelliğini dışlayarak, gerçekliği mekanik olarak (yeniden) üreten teknik yapısına inatla sinema-fikirler yaratabildiği için özgün bir sanattır. Çünkü bir yandan, Diziga Vertov'un *Man with the Movie Camera*'da (1929) ısrarla altını çizdiği gibi, kameranın gerçeği mekanik olarak kaydeden teknik gözünün, yani sinema-gözün (*ciné-oeil*) ardında, aynı gerçekliği belli bir açıdan çerçevelemeyi seçen sanatçının organik-gözü vardır. Diğer yandan, Lev Koulechov ünlü deneyinde gösterdiği gibi, bu mekanik ve organik gözün diyalektiğinde elde edilen gerçeğin imajlarını belli bir ardışıklık içinde yapılandırarak onları belli bir anlam, duygu ve belli bir düşünce yaratacak tarzda kurmaca haline getiren montaj eylemi vardır. Bilindiği gibi, "Koulechov etkisi" (*effet de Koulechov*) olarak adlandırılan bu deney 1920'li yılların başında Moskova sinema okulunda yapılmıştır. Deneye göre, bir aktörün yakın yüz çekimi, ifadesiz olmasına rağmen, bir yemek masasından sonra gösterilince, yüzün açlık ifade ettiği düşünülmektedir; aynı yüz, bir çocuk çekiminden sonra, şefkat ifade ettiği; bir çıplak kadın çekiminden sonraysa, aynı yüz çekiminin bir cinsel arzuyu ifade ettiği düşünülmektedir.

İşte kurmacanın bu duyulur-düşünce kapasitesi nedeniyle, yüz elli yıl önce Mallarmé şunu söylemiştir: "Kurmaca insan aklının biricik yoludur."

"La fiction est le procédé même de l'esprit humaine".

Sonuç

Bu çalışmada gerçekleştirilen Odysseus tarzı düşünce-serüvenin sonucunda varılan nokta şudur: Sinema, teknik yapısının mekanik bir biçimde kaydettiği gerçekliklerle *heterojen* olan aykırı-gerçekler yaratan operasyonlar sayesinde paradoksal olarak düşünen bir sanattır. Bu aynı zamanda demektir ki, sinema, kameranın mekanik olarak ürettiği "doğal" görünüşlerle (*doxa*) çatışan karşıt-imajlar (*paradoxos*) yaratabildiği için bir sanatsal-duyulur düşünce biçimidir. Bu, gerçekliğin üzerinde düşünmek amacı taşıyan belgesel filmler için de değişmeyen bir durumdur. Rancière'in ısrarla vurguladığı gibi gerçekliği düşünebilmek için, onu önce bir yapıntı (*fiction*) haline getirmek gereklidir: "Le réel doit être fictionné pour être penser."[164] Çünkü kurmacanın ayrıksı ilişkilendirme gücü sayesindedir ki, gerçekliğin kendisi görünebilirlik ve düşüne-

164- J. Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique éditions, 2000, s. 61

bilirlik kazanmaktadır. İşte Deleuze'ün çelişken bir biçimde "sinema bir düşünce makinesidir" demesinin gerçek anlamı burada yatmaktadır: Sinema hem mekanik yeniden-üretim (*reproduction*) tekniği sayesinde, ama hem de bu otomatik üretim tekniğine karşıt olarak "sinema-fikirler yaratabildiği için bir "düşünen makinedir"; yani bir paradoksal sanattır. Oysa görüldüğü gibi, sinemanın tekniği, "sinema-fikirler yaratmaya sadece olanak sağlamaktadır; ama bu teknik, tek başına, mekanik olarak bu düşünceleri yaratmaktan uzaktır. Çünkü sinemada düşünmek, tekniğin otomatik üretiminden öte, bir öznel seçim ve kararı gerektiren "sinematografik operasyon"ların organik bireşimiyle yaratılan fikirlerle gerçekleşmektedir.

Sonuç olarak, detaylarıyla gözden geçirmeye çalıştığımız gibi, sinema, salt bir teknik ya da ontolojik bir özdeksellik değil, fakat kompleks bir ilişkilendirme operasyonları sanatıdır. Seyirci, filmleri ve önemli sahneleri sabit imajlar şeklinde hatırlar. Ama sinema, bir saniyede 24 fotoğrafın (*photogramme*)[165] projeksiyon makinesinin ışığından geçmesiyle, perdede hızla akıp giden bir imajlar yığınağıdır. O halde sinematografik operasyonlar, her şeyden önce, Abbas Kiarostami, Wong Karwai, Hou Hsiao-Hsien ve Takeshi Kitano'nun farklı biçimlerde yaptığı gibi, bu imajlar geçidinin öncelik ya da sonralık sırası üzerinde belli anlamlar, duygulanımlar ve sinema-fikirler yaratacak şekilde oynayabilmektir. Yani Hitchcock'un "Ben aktörleri yönetmek yerine salondaki seyirciyi yönetirim," dediği gibi, sinematografik operasyonlar, seyircide belli duyusal ve zihinsel beklentiler yaratmak ya da yaratmamak; bu beklenti-

165- "Fotogram" (*photogramme*), sinemada, pelikülün üzerine kaydedilen görüntülerin içinden izole edilen tek bir kareyi ifade etmektedir. Bu terim, aynı şekilde, kâğıt üzerine basılan tek bir film karesini nitelemek için kullanılmaktadır.

leri imajların ardışıklığında ve belli bir sinematografik-fikirler doğrultusunda tatmin etmek ya da etmemektir.

Sinema aynı zamanda bir imaj ve söz diyalektiğidir. Çünkü bir yandan söz, imajların görünebilirliğini ayarlar; diğer yandan, imaj, sözün anlaşılabilirliğini düzenler. O halde sinematografik operasyonlar, Jean-Luc Godard'ın, Danielle Huillet ve Jean-Marie Straub'un, Manoel de Oliveira'nın yaptığı gibi, sinema-fikirler yaratacak tarzda sözün göstermе kapasitesiyle okunur imajlar yaratmak, imajın ifade etme gücüyle görünür sözler söyleyebilmektir.

Sinema aynı zamanda bir görsel ve işitsel kompozisyondur. Yani sinemada sesler zihinsel imajlar yaratır; imajlar, imgesel ses bloklarına çağrıda bulunur. O halde sinematografik operasyonlar, Robert Bresson'un ve Tati'nin (Jacques Tatischeff) yaptığı gibi, "sinema-fikirler yaratacak şekilde seslerin ve imajların yerlerini karşılıklı değiştirebilmek; yani duyulur imajların gücüyle imgesel sesler yaratmak, görünür seslerin gücüyle duyulur imaj bloklarına çağrıda bulunabilmektir.

Sinema aynı zamanda bir anlatı ve tasvir ardışıklığıdır. Yani sinemadaki temsili eylemlerin gelişimi bir hikâye anlatır; buna karşın, tasvirin dinginliği bir durumu saptar. O halde sinematografik operasyonlar, John Ford'un gerçekleştirdiği gibi, sinema-fikirler yaratacak şekilde tasvirin dinginliğinde hikâye anlatabilmek, eylemlerin dinamiğinde durum saptaması (tasviri) yapabilmektir.

İşte paradoksal bir sanat olan sinemada, sinemasal-düşünmek budur; yani çerçeveleme, çekim, montaj, miksaj gibi sinemanın kendine özgün operasyonlarıyla yaratılan beklenmedik ilişkilendirmeler aracılığıyla sinematografik duyulur-düşünceler geliştirmektir. Ve işte ancak bu anlamda yaratılan sinematografik yapıtlar, ister eski teknolojinin analojik imajlarıyla gerçekleştirilsin, isterse yeni teknolojinin sanal görün-

tüleriyle var edilsin, her zaman otonom (özerk) bir güç olarak dimdik ayakta duracaktır, sonsuza dek. Ve işte bu şekilde bir düşünce eylemi olarak yaratılan sinematografik yapıtlar, ister ticari sinema salonlarında, ister sanat merkezlerinde, isterse de evlerde yemek yenirken arada bir bakılan televizyonlardan seyredilsin, özerkliklerini her zaman koruyacaktır; kendi içkin düşüncelerinin güçleri dışında hiçbir otoriteye ihtiyaçları olmaksızın varolan sanat eserleri olarak... Tek başına ve evrensel bir duruşla. Hegel'in, eski Yunan heykelleriyle ilgili nitelemesindeki gibi: Tanrı sükûnetine sahip sakinlikleri ve heybetleriyle sonsuzluğa doğru... Varlığın kendini sürdürme sürecindeki Spinozacı içsel kararlılık mantığı gibi: Kaygısız, umursamaz varlığıyla dirençli... Nietzsche'nin yaşamı tüm içkinliğiyle kabul eden "sonsuz geriye dönüş" mitindeki Dionysos'un acılı ve esrimeli bir duyulur düşünce gücü, Appolon'un şen ve aydınlık bir kavranır düşünce biçimi olması gibi her zaman olumlayıcı (*affirmatif*).

Çünkü Malraux'nun tanımladığı gibi, işte bu anlamda zaman dışı varoluşuyla sanat, ölüme direnen otonom bir güçtür.

O halde varılan paradoksal sonuç odur ki, ayrıksı-gerçekler (*dissemblance*) ve karşıt-imajlar yaratıcı operasyonlar yerine sadece teknik kapasiteyi kullanarak benzerlik oluşturan; yaratmak yerine, salt piyasada gezinen genel kanıları tekrar eden sinema pratiğinin düşüncesiz bir reklam ve tele-vizyon iletişiminin gevezeliğinden farkı yoktur: Sadece algı ve duygu (*pathos*) içerir. Düşünce değil.[166] Bu hiç bir olayın ziyarette bulunmadığı rutin yaşamlara benzer: Kapitalin, metanın ve kanıların genel-anonim dolaşımı içinde kıvançlı, doygun ve

166- J. L. Godard, Histoire(s) du cinema, chapitre I (b) *une histoire seule*: "si la television a realisé le rêve de Léon Gaumont apporter les spectacles du monde entier dans la plus miserable des chambres à coucher c'est en reduisant le ciel géant des bergers à la hauteur du petit Poucet".

bomboş... Nietzsche'in, yeni değerler yaratmaktan yoksun olarak kavramlaştırdığı "son insan"ı gibi: Nihilizmin ve her türden post-çuluğun konforunda, sıcak evinde (başına) çorap örmekten mutlu!

Zira Tarih ne sanat yapmaktadır, ne de her hangi bir gelecek sözü vermektedir. Homeros'un destanlarında, bir dramatik şiirin bir halk yaratması gibi, tarihsellikleri ve gelecek beklentilerini yaratan sanatsal operasyonların (ve politik öznelliklerin) radikalliğidir.



Paradoksal Sanat Sinema

Metin Gönen

Sinemaya ilişkin 'teorik' metinlerde yüzeyi aşan bir derinlik ve berrak bir anlatım arayanlar, bu kitabı ellerinde tuttukları için şimdiden şanslı sayabilirler kendilerini. Metin Gönen'in bu özenli çalışması, sinema literatürümüze yapılmış önemli bir katkıdır. Bu, konusunu aynı zamanda hem 'teori' sözcüğünün kökenindeki anlama (*theoria* / tanrısal bakış) hakkını verecek şekilde enine boyuna ve yüksek soyutlama düzeyinde ele alabilmesi, hem de bu zorlu işin üstesinden gelirken yalın ve anlaşılabilir kalmayı başarabilmesi nedeniyle böyledir.

Yörükhan Ünal
D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Anabilim Dalı

versus

ISBN 978-9944-989-69-5

9 789944 989695