Benjamin

Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri

Çeviri: OGÜN DUMAN

can düşünce

TEKNİK OLARAK YENİDEN ÜRETİLEBİLİRLİK ÇAĞINDA SANAT ESERİ

Can Düşünce

Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri, Walter Benjamin
Almanca aslından çeviren: Ogün Duman
Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit
İlk basım: 1936
Bu çeviride kaynak alınan baskı: Suhrkamp, 1963
© 2023, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Şubat 2023, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Didem Bayındır
Editör: Anıl Alacaoğlu
Düzelti: Mert Tokur
Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Sanat yönetmeni ve kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Baskı ve cilt: Melisa Matbaacılık Yayıncılık San ve Dış Tic. Ltd.
Maltepe Mah. Davutpaşa Çiftehavuzlar Sk. No:16 Acar San. Sit.
Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 45099

ISBN 978-975-07-5998-7

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25, Sarıyer/İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 43514

TEKNİK OLARAK YENİDEN ÜRETİLEBİLİRLİK ÇAĞINDA SANAT ESERİ

WALTER BENJAMIN

ALMANCA ASLINDAN ÇEVİREN
OĞÜN DUMAN

can

WALTER BENJAMIN, 1892'de Berlin-Charlottenburg'ta doğdu. Albert Ludwigs Üniversitesi'nde felsefe, Alman dili ve edebiyatı ve sanat tarihi okumaya başladı, üniversite öğrenimine Berlin'de devam etti. Savaş yüzünden kesintiye uğrayan eğitimini Münih ve Bern'de sürdürdü. 1917'de Dora Sophie Kellner'le evlendi. 1918-1919'da Bern Üniversitesi'nde yazdığı *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* başlıklı tezini 1920'de kitap olarak yayımladı. Berlin'e dönerek serbest gazeteci ve yazar olarak çalışmaya başladı. 1921'de bir yandan Baudelaire şiirleri çevirirken *Die Aufgabe des Übersetzers* (Çevirmenin Sorumlulukları) adlı eserini yayımladı, aynı yıl *Zur Kritik der Gewalt* (Şiddetin Eleştirisi Üzerine) adlı çalışmasıyla büyük dikkat çekti. 1924'te doçentlik sınavını vermek üzere Frankfurt'a gitti, orada Theodor W. Adorno ve Siegfried Kracauer ile tanıştı. Doçentlik tezi "Ursprung des deutschen Trauerspiel" (Alman Tragedyasının Kökeni) alışılmışın dışında bulununca resmî bir ret cevabı almadan evvel başvurusunu geri çekip akademik kariyer planından vazgeçti. 1926-1927 yıllarını Paris'te geçirdi, Franz Hessel ile birlikte Marcel Proust'un eserlerini çevirdi. 1930'larda Ernst Bloch, Theodor W. Adorno ve Bertolt Brecht'in etkisiyle Marksizme yaklaştı, Nazilerin iktidara geçmesi üzerine Paris'e yerleşti. New York'ta Adorno ile Horkheimer tarafından yayımlanan *Zeitschrift für Sozialforschung*'a (Sosyal Araştırmalar Dergisi) eleştiri ve denemeler yazdı. O yıllarda 1927'de yazmaya başladığı başyapıtı *Pasajlar* üzerinde çalışmaya devam etti. 1939'da üç ay boyunca diğer Alman mültecilerle birlikte Varennes-Vauzelles'teki kampta tutuldu. Serbest bırakıldıktan sonra, 26 Eylül 1940'ta, ABD'ye geçmek amacıyla gittiği, İspanya-Fransa sınırında bulunan Portbou'da intihar etti.

OĞÜN DUMAN, 1971'de Almanya'nın Mannheim kentinde doğdu. Yükseköğrenimini Hacettepe Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. İlk çevirisi *Efendinin İnsanlığı*, 1994'te yayımlandı. Norbert Gstrein ve Margit Schreiner'den yaptığı çevirileriyle Avusturya Kültür Bakanlığı'nın Çeviriyi Destekleme Ödülü'nü aldı. Yurtdışında çeşitli çeviri atölyelerine ve seminerlere katıldı. Avrupa Birliği akreditasyonlu simultane tercüman olarak çalışıyor. Konferans Tercümanları Derneği TKTD üyesi, Kitap Çevirmenleri Meslek Birliği ÇEVBİR'in kurucularından. Max Frisch, Martin Walser, Stefan Zweig, Franz Kafka, Margrit Schreiner, Ralf Rothmann gibi yazarların yanı sıra Oya Atalay Franck, Elmar Holenstein, Harald Fritzsch, Werner Schiffauer gibi kurgu dışı kitap çevirileri de bulunuyor. Bir kız çocuğu babası, İstanbul Anadolu yakasında yaşıyor.

"Güzel sanatların kurulması ve çeşitli türlerine ayrılması, günümüzden alabildiğine farklı bir döneme ve nesneler ile koşullar üzerindeki etkileri bizimkine kıyasla göz ardı edilecek denli küçük insanlara dayanmaktadır. Ancak araçlarımızın, gerek kesinlikleri gerekse uyum sağlama yetkinlikleri nedeniyle yaşadığı şaşırtıcı gelişme yüzünden yakın gelecekte, Antikçağ'ın estetik anlayışında derin değişiklikler yaşanmasına tanık olacağız. Tüm sanat biçimlerinin, artık eskisi gibi anlaşılmayacak, eskisi gibi muamele görmeyecek fiziksel bir yanı vardır; bunlar çağdaş bilimin ve çağdaş uygulamaların getirdiği etkilerden bağımsız olamaz. Son yirmi yılda madde de uzam da zaman da artık eski hallerine benzememektedir. Böylesi köklü yeniliklerin, sanat dallarının tüm tekniğini değiştirmesine, bu sayede yaratımın kendisini etkileyip nihayetinde sanat kavramının bizzat kendisini büyülü şekilde değiştirmesine hazırlıklı olmalıyız."

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris [yıl belirtilmemiş],
s. 103-104 ("La conquête de l'ubiquité").

ÖNSÖZ

Marx, kapitalist üretim biçiminin analizine girişti̇ğinde, söz konusu üretim biçimi daha başlangıç dönemini yaşamaktaydı. Marx, çalışmasını ileriye dönük bir teşhis değeri taşıyacak şekilde kurguladı, bu amaçla kapitalist üretim biçiminin temel koşullarını inceledi ve bunları, yakın gelecekte kapitalizmin nelere kadir olduğunu gösterecek şekilde tasvir etti. Buna göre kapitalizm, proletaryanın giderek daha keskin biçimde sömürülmesine yol açmakla kalmayıp nihayetinde bu sınıfın ortadan kaldırılmasına yönelik koşulları da mümkün kılacaktı.

Üstyapının dönüşümü, altyapının maruz kaldığı dönüşümden daha yavaş ilerlediğinden, üretim koşullarındaki değişimin kültürün tüm alanlarında geçerli olması için yarım yüzyıl geçmesi gerekti. Bu değişimin biçiminiyse ancak günümüzde tarif edebilir hale geldik. Bu tariflerin belli bir teşhis koyma niteliği olması gerekmektedir. Ancak bu öngörüler, proletarya iktidara geldikten ya da sınıfsız bir toplum kurulduktan sonraki sanat savlarını tarif etmez; bunun yerine sanatın, mevcut üretim koşulları altında göstereceği gelişme eğilimleri hakkında savlardır. Bunların diyalektiğinin üstyapı üzerindeki etkisi, ekonomidekinden daha az değildir. Bu nedenle böylesi savların mücadele değerini küçümsemek yanlış olacaktır. Söz konusu savlar, yaratıcılık ve deha, sonsuzluk değeri ve gizem gibi, eskiden kalma geleneksel değerleri dışlar; bu kavramların kontrol edilemez

(ve mevcut durumda kontrolü güç olan) şekilde kullanımı, olguların en faşist anlamlarıyla işlenmesine yol açmaktadır. *Yakın zamanda sanat kuramına eklenmiş kavramların, alışılageldik kavramlara kıyasla en önemli farkı, bunların faşizm amacıyla kullanmaya hiç mi hiç müsait olmamalarıdır. Buna karşın sanat politikasında devrimci taleplerin ifadesinde pekâlâ kullanılabilirdirler.*

I

Sanat eseri temelde hep yeniden üretilebilir olagelmiştir. İnsan tarafından yapılmış bir şey, yine insan tarafından taklit edilebilirdi. Öğrenciler ilgili sanat dalında yetkinleşmek, ustalar eserlerini yaygınlaştırmak ve nihayetinde üçüncü taraflar da kâr sağlamak için bu türden taklit etme işine hep girişmiştir. Oysa sanat eserinin teknik olarak yeniden üretimi, tarihte münavebeli olarak, uzun fasılalarla ama giderek artan bir yoğunlukta görülen yeni bir olgudur. Yunanlar sanat eserlerinin yeniden üretimi için iki yönteme vâkıftı: döküm ve kalıp. Bronzlar, terrakottalar ve sikkeler, Yunanlar tarafından kitlesel olarak üretilebilen tek sanat eserleriydi. Diğer eserler bir defalık ve teknik olarak yeniden üretilemez nitelikteydi. Grafik, ahşap baskıyla ilk kez teknik olarak yeniden üretilebilir hale geldi ve matbaayla beraber yazı da yeniden üretilebilir olana dek uzun süre böyle kaldı. Matbaa baskının, yani yazıyı teknik olarak yeniden üretme işleminin, edebiyatta yol açtığı olağanüstü değişimler herkesçe bilinmekte. Ancak dünya tarihi ölçeğinde ele aldığımızda olgular içerisinde, kuşku-

suz özel olmakla beraber istisnai vakalardan sadece biriydi. Ahşap baskıya Ortaçağ'la beraber bakır gravür ve oyma baskının yanı sıra on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren taşbaskı da eklendi.

Yeniden üretim teknolojisi taşbaskıyla beraber yepyeni bir düzeye ulaşmıştır. Çizimin, bir ahşap bloka kakılması ya da bir bakır levhaya aşındırma yöntemiyle uygulanmasından farklı olarak bir taşa aktarılmasından oluşan, çok daha geçerli bu yöntem, grafik sanatı ürünlerinin sadece (önceki örneklerdeki gibi) büyük miktarlarda değil, aynı zamanda ilk kez günlük olarak yenilenen biçimlerde de piyasaya sürülebilmesinin önünü açmıştır. Grafik sanatı taşbaskı sayesinde resimlerle gündelik hayatı tasvir edebilir hale geldi ve matbaa baskısıyla boy ölçüşür oldu. Ancak keşfini izleyen ilk birkaç on yıl içinde taşbaskı, fotoğrafın gerisinde kaldı. İmgenin yeniden üretim süreci içerisinde insan eli, fotoğrafla beraber önemli sanatsal yükümlülüğünden ilk kez kurtarıldı ve aynı yükümlülük bu defa objektiften bakan göze yüklendi. Gözün algılaması, elin resmetmesinden daha hızlı olduğundan, imgenin yeniden üretimi, konuşmayla aynı hıza kavuştu. Setteki bir film operatörü imgeleri, sadece bir manivela kolunu çevirerek aktörün dile getirdiği hızla filme aktarabiliyordu. Nasıl ki taşbaskı esas itibarıyla resimli gazetenin temel fikrini içeriyordu, sesli film için aynısı fotoğrafta geçerliydi. Sesin teknik yeniden üretimiyse önceki yüzyılın sonlarında başladı. Bir noktada birleşecek bu çabalar, Paul Valéry'nin "Nasıl ki su, havagazı ve elektrik akımı uzaklardan neredeyse görünmez kabul edilecek bir el hareketiyle evlerimize kadar geliyorsa küçük bir el hareketimiz, hatta tek bir işaretimizle bize konuk olup aynı şekilde bizi terk edecek imge ve ses dizileriyle donatılacağız,"[1] sözleriyle tarif ettiği bir durumun bizleri beklediğini göstermiş oldu. *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik, 1900'lü yılların başıyla beraber geleneksel eserlerin tamamını kendi nesnesi haline getirecek ve bunların etkisini en köklü değişimlere maruz bırakacak bir düzeye gelmekle kalmamış, aynı zamanda sanatsal işleme biçimleri içinde kendine yeni bir alan fethetmeyi de başarmıştı.* Bu standardın anlaşılmasında bizi, bu standardın iki farklı tezahürünün –sanat eseri-

1 Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris [yıl belirtilmemiş], s. 105 ("La conquête de l'ubiquité"). [Aksi belirtilmedikçe dipnotlar yazara aittir. (Y.N.)]

nin yeniden üretimi ve film sanatı– geleneksel sanat üzerindeki geriye dönük etkisi kadar iyi aydınlatan başka bir şey yoktur.

II

Mükemmele alabildiğine yakın bir reprodüksiyonda bile bir şeyin eksikliği söz konusudur: Sanat eserinin şimdi ve burada olma hali, yani bulunduğu yerdeki bir defalık varlığı. Eserin, meydana gelişi esnasında maruz kaldığı kendi tarihçesi, ancak ve ancak bir defalık varoluşu içinde gerçekleşir. Fiziksel varlığının zaman içinde gördüğü değişimler de eserin girmiş olabileceği farklı mülkiyet ilişkileri de bu tarihçenin birer parçasıdır.[2] İlkinin izleri, reprodüksiyonlarda uygulanması mümkün olmayan kimyasal ya da fiziksel türden analizlerle gün ışığına çıkarılabilirken ikincinin izi, orijinalin ilk konumundan yola çıkılıp takip edilmesi gereken bir geleneğin konusudur.

Orijinalin sahicilik kavramını oluşturan, şimdi ve burada olma halidir. Bronzdan bir eserin yeşil pası üzerinde yapılacak kimyasal analizler, eserin sahiciliğinin tespitinde yardımcı olabilir; benzer şekilde bir Ortaçağ elyazmasının, on beşinci yüzyıl arşivlerinde bulunduğu bilgisi de sahiciliğinin anlaşılmasını sağlayabilir. *Sahicilik alanı, teknik ve elbette teknik olmayan yeniden üretilebilirliğin alanı dışındadır.*[3] Ancak sahici olan, (genellikle orijinali tarafından sahte olarak yafta-

2 Sanat eserinin geçmişi kuşkusuz bundan fazlasını içermektedir: Örneğin Mona Lisa'nın on yedinci, on sekizinci, on dokuzuncu yüzyılda yapılmış kopyalarının türü ve adetleri de bu eserin tarihçesi içinde yer alır.

3 Sahiciliği yeniden üretmek mümkün olmadığından, teknik özelliğe sahip bazı yeniden üretim işlemlerinin yoğun kullanımı, sahiciliğin derecelendirilmesine ve sınıflandırılmasına vesile olmuştur. Bu gibi farklılıkları beslemek, sanat ticaretinin önemli bir işleviydi. Aynı ahşap kütükten çizimden önce ve sonra, bakır plakadan ya da benzer bir kalıptan çıkarılan baskı nüshalarını birbirinden ayırmak, sanat ticaretinin pekâlâ çıkarınaydı. Ahşap baskının icadıyla, deyim yerindeyse sahicilik niteliğinin köküne, daha çiçek açma fırsatı bulamadan bir balta darbesi indirilmiş oldu. Ortaçağ'a ait bir Meryem resmi, yapıldığı sırada henüz "sahici" değildir; izleyen yüzyıllarda sahici hale gelmiştir, bilhassa da bir önceki yüzyılda.

lanmış) elle yeniden üretime kıyasla tüm yetkesini muhafaza etmekle beraber, aynısı teknik yeniden üretimde geçerli değildir. Bunun iki sebebi var. Öncelikle teknik yeniden üretim, elle yapılmış olana kıyasla orijinalden daha bağımsızdır. Örneğin fotoğraf sanatında teknik yeniden üretim, orijinalin, insan gözünün göremediği, ancak ayarlanabilir ve bakış açısını istemli olarak seçen bir lensin erişebildiği farklı yönlerini öne çıkarabilir ya da yakınlaştırma veya ağır çekim gibi bazı yöntemlerle doğal optiğin ulaşamayacağı imgeleri yakalayabilir. İşin birinci boyutu budur. İkinci olarak orijinalin suretini, bizzat orijinalin erişemeyeceği durumlara sokabilir. Hepsinden önemlisi orijinalin, ister fotoğraf isterse plak halinde alıcıya yakınlaşmasını sağlar. Bir katedral bulunduğu uzamı terk eder ve bir sanat dostunun stüdyosunda kendine yer bulur; konser salonunda ya da açık havada icra edilmiş bir koro eseri, bir odada dinlenebilir.

Sanat eserinin teknik yeniden üretimi sonucu ortaya çıkan ürün, sanat eserinin diğer niteliklerine halel getirmese de onun, şimdi ve burada olma halini değersizleştirir. Üstelik aynı durum sadece sanat eseri için değil, örneğin benzer şekilde filmde seyircinin gözleri önünden akıp giden bir manzara için de geçerli olmakla beraber, bu işlem sonucunda sanatın nesnesinin (hiçbir doğal nesnenin olmadığı kadar kırılgan) özü etkilenir. Bu öz, nesnenin sahiciliğidir. Bir nesnenin sahiciliği, onun kökeninden itibaren aktarılabilir tüm niteliklerinin simgesidir: Maddi ömründen tarihî tanıklığına varana kadar. Nesnenin tarihî tanıklığı da bunun maddi ömrüne bağlı olduğundan, bu maddi ömrün insandan bağımsızlaştığı yeniden üretim süreci esnasında, tarihî tanıklık da artık sallantıdadır. Elbette bu tarihî tanıklıkla beraber asıl sallantıda olan, nesnenin yetkesidir.[4]

Burada eksikliği hissedilen unsurlar, aura kavramı altında toplanıp şu ileri sürülebilir: Sanat eserinin teknik yeniden üretilebilirli-

4 "*Faust*'un en acınası taşralı temsili"nin bile bir *Faust* filminden üstün olmasının nedeni, Weimar kentindeki ilk gösterimiyle boy ölçüşebilir olmasında yatmaktadır. İzleyicinin sahne önünde geleneksel içeriklere dair anımsayabildikleri, beyazperdede değersiz hale gelmiştir – yani Mesphisto'nun Goethe'nin gençlik arkadaşı Johann Heinrich Merck'ten izler taşıdığı, dolayısıyla sahnede sergilenenden fazlası olması gibi unsurlar değerini kaybetmiştir.

ği çağında dumura uğrayan şey, sanat eserinin aurasıdır. Bu süreç semptomatiktir ve etkisi sanatın alanının ötesine geçer. *Genel bir ifadeyle, yeniden üretim teknolojisi, yeniden üretileni geleneğin alanından çıkarır. Reprodüksiyonu çoğaltmak suretiyle, onun bir defaya mahsus varlığını, kitlesel olanla ikame eder. Ve reprodüksiyona, alıcıya yakınlaşma imkânı tanıyarak yeniden üretileni güncellemiş olur.* Her iki süreç de aktarılmış olanın müthiş bir sarsıntıya uğramasına, mevcut krizin ve insanlığın yenilenmesinin arka yüzü olan bir gelenek sarsıntısına yol açar. Bu süreçler içinde bulunduğumuz kitle hareketleriyle son derece yakından ilişkilidir; en güçlü aygıtıysa sinemadır. En olumlu biçiminde bile (hatta bilhassa da bu biçiminde) sinemanın toplumsal önemi, bu yıkıcı ve katartik yönü, yani kültür mirasına içkin gelenek değerinin tasfiyesi olmadan düşünülemez. Bunun en somut haline büyük tarihî filmlerde rastlanır. Bunlar giderek daha çok görüşü kendi alanına dahil eder. Nitekim Abel Gance 1927 yılında heyecanla, "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film çekecek ... Tüm söylenceler, tüm mitolojiler ve tüm efsaneler, din kurucularının ve hatta dinlerin hepsi ... ışık ile dirilecekleri ânı bekliyor ve kahramanlar kapılara hücum ediyor,"[5] derken, büyük olasılıkla böyle bir niyeti olmamakla beraber kapsamlı bir tasfiye çağrısında bulunmuş oldu.

III

Uzun tarihsel dönemler boyunca insan topluluklarının genel varoluş biçimi değiştiği gibi algı biçimleri de değişiklik göstermiştir. İnsanın algı düzeni –yani algının içinde gerçekleştiği mecra– sadece doğal değil, tarihsel koşullar tarafından da dayatılır. Geç Roma Sanat Endüstrisi ve Viyana Genesis elyazmasını meydana getiren Kavimler Göçü, Antikçağ'dan sadece farklı bir sanat biçimine değil, farklı bir algıya da sahipti. Antikçağ sanatının üzerini örten klasik geleneğin baskın-

5 Abel Gance, "Le temps de l'image est venu," alıntı: *L'art cinématographique* 11, Paris.

lığına karşı çıkan, Viyana Okulu üyelerinden Riegl ve Wickhoff bu gelenekten, geçer akçe olduğu dönemdeki algı düzeni hakkında çıkarım yapmayı ilk akıl edenler oldu. Bulguları köklü bir etkiye sahip olsa da, iki araştırmacının Geç Roma dönemi algısına özgü biçimsel özellikleri açığa çıkarmakla yetinmesi yüzünden bu bilgiler sınırlı kaldı. Algıdaki bu değişimlerle kendini ifade eden büyük toplumsal dönüşümleri göstermeyi denemediler, belki de bunu yapabileceklerini düşünmediler. Günümüzde böyle bir çıkarım yapabilmek için koşullar daha uygun. Günümüzdeki algının mecrasındaki değişimler, auranın parçalanması olarak anlaşılacak olursa bu parçalanmanın toplumsal koşulları da gösterilebilir.

Tarihsel nesneler için yukarıda önerilmiş aura kavramını, doğal nesnelerin aurası örneğinde tarif etmekte fayda var. Doğal nesnelerin aurasını, ne kadar yakında olursa olsun, bir uzaklığın bir defalık görüngüsü olarak tanımlarız. Bir yaz günü öğleden sonrasında, gevşemiş halde ufuktaki bir dağ sırtını ya da gölgesinde dinlenilen bir dalı izlemek, bu dağların ya da bu dalın aurasını solumak anlamına gelmektedir. Bu tanım, günümüzdeki aura parçalanmasının toplumsal kökenini görmemizi kolaylaştırır. Parçalanma, ikisi de kitlelerin günümüzde giderek artan önemiyle alakalı iki koşula bağlı gerçekleşir. Şöyle ki: *Günümüzdeki mevcut kitlelerin*[6] *nesneleri gerek mekânsal gerekse insani olarak kendine "yakınlaştırma" isteği, bir defalık olanı yeniden üretim yoluyla alımlayarak aşma eğilimi kadar ihtiraslı bir arzudur.* Nesnelere resimler (diğer bir deyişle kopyalar, resimlerin reprodüksiyonları) halinde sahip olma eğilimimizin kendini günbegün dayattığı reddedilmez bir gerçek haline gelmiştir. Resimli gazete ve haftalık dergilerin daima hazır ve nazır tuttuğu reprodüksiyonların resimden alabildiğine farklı olduğu da aşikâr. Bir defalık ve kalıcılık nitelikleri resimde iç içe geçmişken reprodüksiyonda aynısı uçuculuk ve tekrarlanabilirlik için geçerlidir. Nesnenin kabından çıkarılması,

6 İnsan olarak kitlelere yaklaşmak, kişinin toplumsal işlevinden soyutlanması anlamını taşıyabilir. Günümüzde bir portre ressamının, ailesiyle beraber kahvaltı masasında oturmuş ünlü bir cerrahı resmederken, onun toplumsal işlevini, hekimleri Rembrandt'ın *Anatomi* örneğindeki gibi temsili olarak izleyicilerinin dikkatine sunan bir on beşinci yüzyıl ressamından daha doğru tarif ettiğinin teminatı yoktur.

yani auranın parçalanması "dünyadaki nesnelerin birbirine benzerliği hissi" algısına işaret etmektedir ve bu algı öyle bir raddeye varmıştır ki yeniden üretim vasıtasıyla bir defaya mahsus olandan bile bu hissi devşirir. Dolayısıyla kuramsal alanda istatistiğin kazandığı öneme koşut bir gelişmeye görsel alanda da tanık olmaya başlarız. Gerçekliğin kitlelere, kitlelerinse gerçekliğe uyması hem düşünce hem de dünya görüşü açısından devasa etkiye sahip bir süreçtir.

IV

Sanat eserinin biricikliği, gelenek bağlamına gömülü oluşuyla özdeştir. Geleneğin kendisiyse son derece canlı, olağanüstü şekilde dönüşebilirdir. Örneğin Antikçağ'dan kalma bir Venüs heykelinin, onu tapınmalarının nesnesine dönüştürmüş Yunanlarda sahip olduğu gelenek bağlamı, aynı heykele baktığında uğursuz bir put gören bir Ortaçağ ruhbanınınkinden farklıydı. Ancak her ikisinin de gözüne aynı şekilde görünen yegâne unsur, heykelin biricikliği, başka bir deyişle bunun aurasıydı. Sanat eserinin gelenek bağlamına gömülmüş halinin ilk dışavurumu tapınma olmuştur. Bilindiği üzere en eski sanat eserleri, önce büyü merasimlerinin, sonradansa dinî ritüellerin hizmetinde oluşmuştur. Sanat eserinin bu auraya ait varoluş biçiminin hiçbir zaman ritüel işlevinden kopmamış olması son derece önemlidir.[7] Diğer bir deyişle: *"Sahici" sanat eserinin benzersiz değeri, asıl ve ilk kullanım değerini oluşturmuş ritüele dayanmaktadır.* Nasıl aktarılmış olursa olsun güzellik tapınmasının en dünyevi biçimle-

7 Auranın, "ne kadar yakında olursa olsun, bir uzaklığın bir defalık görüngüsü" tanımı, tapınma için kullanılan bir sanat eserinin uzay-zamansal algı kategorileri biçimindeki ifadesinden başka bir şey değildir. Uzak, yakının zıddıdır. *Esasen* uzak olan ise yaklaşılamaz olandır. Gerçekten de yaklaşılamaz olma hali, tapınılan bir tasvirin [*Kultbild*] ana niteliğidir. Doğası gereği, "ne kadar yakın olursa olsun uzaktadır". Tapınma resminin maddesinden kaynaklanan yakınlık, görüngüsü itibarıyla muhafaza ettiği uzaklığını geçersiz kılmaz.

rinde bile seküler bir ritüel olmayı sürdürür.[8] Dünyevi güzellik tapınması, Rönesans ile doğup üç yüzyıl boyunca varlığını sürdürdükten sonra daha maruz kaldığı ilk büyük sarsıntıda bu eski temellerini açıkça belli etmiştir. Çünkü gerçek anlamda ilk devrimci yeniden üretim aracı olan fotoğrafın ortaya çıkışıyla (ve eşzamanlı olarak sosyalizmin doğuşuyla) beraber sanat, bir yüzyıl sonra artık yadsınamaz hale gelen krizin yaklaştığını hissettiğinde, buna sanat ilahiyatı sayılabilecek *l'art pour l'art*[9] öğretisiyle karşılık vermiştir. Bu öğretiden yola çıkarak yine olumsuz ilahiyat sayılabilecek, bir "saf" sanat fikri meydana gelmiş ve sanatın sadece toplumsal işlevini değil, maddi içeriğinin her türlü telkinini de reddetmiştir. (Şiirde bu görüşü üstlenen ilk kişi Mallarmé'dir.)

Teknik olarak yeniden üretilebilir hale geldiği bir çağda sanat eserinin incelenmesi açısından, bu ilişkilerin açıkça görülmesi hayati öneme sahiptir. Bunlar son derece kritik bir sezginin muştusudur: Sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilir olması, onu dünya tarihinde ilk kez ritüelde sahip olduğu parazit benzeri konumundan özgürleştirir. Yeniden üretilmiş sanat eseri peyderpey, yeniden üretilebilir olmak üzere tasarlanmış bir sanat eserinin yeniden üretimine dönüşür.[10] Bir fotoğraf plakasından çok sayıda baskı almak müm-

8 Resmin tapınma değerinin sekülerleştiği ölçüde, bir defalığının temeline dair tasavvurlar [*Vorstellung*] da bir o kadar belirsizleşir. Tapınma tasvirinde süregelen görüngünün bir defalığı, izleyenin gözünde, ressamın ya da onun resmetme ediminin ampirik eşsizliği tarafından arka plana itilir. Elbette hiçbir zaman tamamıyla değil; sahicilik kavramı, özgün aidiyet kavramının dışına çıkma eğiliminden hiçbir zaman vazgeçmez. (Bunu, bilhassa koleksiyoncu kişiliğinde net olarak görmek mümkündür; koleksiyoncu, fetişe tapan [*Fetischdiener*] özelliğini hiçbir zaman kaybetmez ve sanat eserine sahip olmak suretiyle bunun tapınma gücünü oluşturan bir unsur olur). Tüm bunlara rağmen, özgün kavramının sanat algısı içindeki işlevi değişmez: Sanatın sekülerleşmesiyle beraber tapınma değerinin yerini özgünlük alır.

9 (Fr.) Sanat için sanat. (Ç.N.)

10 Sinema eserlerinde ürünün teknik yeniden üretilebilirliği, örneğin edebiyat ya da resim eserlerinde olduğu gibi kitlesel yaygınlığın dayattığı harici bir koşul değildir. Sinema eserlerinin teknik olarak yeniden üretilebilirliği, doğrudan üretim teknolojilerinden kaynaklanmaktadır. Hatta bu eserlerin kitlesel olarak yaygınlaşmasını mümkün kılmak bir yana, bunu tam anlamıyla dayatır. Dayatmasının sebebi, bir filmin yapım maliyetinin, örneğin tablo satın alabilecek bir kişinin tek başına altından kalkamayacağı denli yüksek olmasıdır. 1927 yılında yapılan bir hesaba göre, büyük bütçeli sayılabilecek bir

kündür; yani gerçek baskıdan söz edilemez. *Ancak sanat üretiminde sahicilik ölçütü ortadan kalktığında, sanatın da tüm toplumsal işlevi ters-yüz edilmiş olur. Sanatın ritüele dayanan temeli, yerini başka bir uygulamaya, yani siyaset üzerine inşasına bırakır.*

V

Sanat eserlerinin alımlanmasında farklı ağırlık noktaları vardır; bunların iki zıt kutupta yer alanlarından biri sanat eserinin tapınma değeri, diğeriyse bunun sergi değeridir.[11,12] Sanatsal üretim, tapınma-

filmin maliyetini karşılayabilmesi için dokuz milyon insan tarafından izlenmesi gerekmekteydi. Sesli filmlerin çağıyla beraber geçici bir gerileme eğilimi görülmüş, ansızın filmle seyirci kitlesi arasına bir dil sınırı gelmiştir; bu gelişme, faşizmin ulusal çıkarları vurgulaması dönemiyle çakışmaktadır. Ancak –sonradan dublajla da zayıflayacak– bu gerilemenin kendisinden ziyade, bunun faşizm ile kurduğu ilişki dikkate alınmalıdır. Her iki görüngünün eşzamanlılığı Büyük Buhran'dan kaynaklanmaktadır. Var olan mülkiyet ilişkilerini kaba kuvvetle muhafaza etme çabasına yol açan kesintilerin aynısı, kriz tarafından zora giren sinema sermayesini de sesli film alanına girmeye zorladı. Sesli film, beraberinde geçici bir kolaylık da getirdi. Sadece kitleleri tekrar sinema salonlarına çekmesiyle değil, elektrik sektörü sermayesiyle sinema sermayesi arasında dayanışma yaratmasıyla da. Böylece dışarıdan bakıldığında ulusal çıkarları destekliyor görünmekle beraber, içeriden bakıldığında sinema filmi üretimine eskiye oranla daha uluslararası bir kimlik kazandırmıştır.

11 Bu kutuplaşma, güzelliği kavramsal olarak bölünmez bir olgu, bir bütün olarak gören (dolayısıyla bölünmüş olanı dışlayan) idealizm estetiğinde, hak ettiği öneme ulaşamaz. Ancak söz konusu kutuplaşmanın Hegel'deki karşılığı, idealizmin sınırları içinde olabildiğince belirgindir. "İmgeler," diye yazar Hegel *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler*'de, "zaten uzun süredir vardı: Dindarlık, erken dönemden itibaren bu imgelerin ibadet işlevine ihtiyaç duymaktaydı ama bunların güzel olması gerekmiyordu, bilakis böyle olmaları bozucu bir etkiye sahipti. Güzel imgede bir dışsallık mevcuttur ama güzel olduğu sürece tiniyle insana seslenir; ibadet esnasında nesneyle kurulan ilişki önemlidir, çünkü ibadetin kendisi, insan ruhunun tinden yoksun şekilde körelmesidir ... Güzel sanatlar ise ... Kilise'nin kendisinde doğmuştur, ... her ne kadar ... sanat çoktan Kilise'nin ilkesinin dışına çıkmış olsa da." (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke: Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, 9. Cilt, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Eduard Gans Yay., Berlin, 1837, s. 414) *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*'de yer alan

nın ediminin hizmetindeki resimlerle başlar. Bu resimlerin görülmelerinden ziyade orada olmalarının önemli olduğu varsayılabilir. Taş Devri'nde yaşamış insanların mağara duvarlarına resmettiği geyik, büyülü bir araçtır. Resmi yapan bunu diğer insanlara gösterir göstermesine ama resim aslında ruhlar için hazırlanmıştır. Bu anlamda günümüzdeki tapınma değeri, sanat eserini kisve altında tutmaya çalışıyor görünmektedir. Örneğin bazı tanrı heykelleri sadece *cella*'daki rahiplerin erişimine açıktır, bazı Meryem imgeleri yıl boyunca örtülü tutulur, Ortaçağ katedrallerindeki kimi yontuların, giriş katında duran ziyaretçilerce görülmesine izin verilmez. *Tekil sanat uygulamalarının ritüelin boyunduruğundan kurtarılmasıyla beraber sanat ürünlerinin sergilenmesine dair fırsatlar da artmıştır.* Mekânlar arasında dolaştırılmasında bir engel olmayan bir büstün sergilenebilirliği, tapınak içindeki yeri belli, sabit bir tanrı heykelininkinden daha fazladır. Benzer şekilde, ahşap panel üzerine yapılmış resimlerin sergi edilebilirlikleri, öncülü sayılacak mozaik ve fresklerinkinden daha büyüktür. Ayinlerin sergilenebilirlikleri, bu halleriyle senfonininkinden daha az olmasa da senfoni, sergilenebilirliğinin bir ayinden fazlasını vaat ettiği bir dönemde doğmuştur.

bir kısım da, Hegel'in burada sorunlu bir alanın varlığını hissettiğine işaret ediyor. "... bizler," diye yazıyor burada Hegel, "sanat eserlerine tanrısal biçimde hayranlık duymanın ve onlara tapınmanın ötesindeyiz; bunların üzerimizde bıraktığı etki ölçülüdür ve içimizde harekete geçirdiği hisleri anlamak için daha yüce bir mihenk taşına ihtiyaç duyarız." (Hegel, agy., Cilt 10: Vorlesungen über die Aesthetik. H.G. Hotho Yay., Berlinli ilahiyatçı 1835, s. 14.)

12 Sanatsal alımlamanın ilk türünden ikincisine geçiş, aslında sanatsal alımlamanın tarihsel sürecini belirler. Bundan bağımsız olarak her bir sanat eseri için, alımlamanın iki kutbu arasında belli bir tür salınım bulunabilir. Bunun bir örneği Sistina Meryem'idir. Hubert Grimme'in incelemelerinden bu yana, Sistina Meryem'inin başta sadece sergi amacıyla resmedildiğini biliyoruz. Grimme bu araştırmayı yapmak için şu sorudan yola çıkmıştı: Kanatlı iki çocuk figürünün yaslandığı ahşap kirişin, resmin ön kısmında ne işi vardır? Nasıl olmuştu da, diye sordu Grimme kendine, koskoca Raffaello gökyüzüne bir çift perde iliştirebilmişti? Yapılan araştırmalar sonucu, Sistina Meryem'inin, Papa Sixtus'un resmi olarak katafalka konması nedeniyle yaptırıldığı anlaşıldı. Papaların katafalka kaldırılmaları, Aziz Petrus Bazilikası'nın yan şapelinde yapılıyordu. Katafalka kaldırma merasimi esnasında Raffaello'nun eseri, şapelin niş biçimindeki fonuna resmedilmişti. Raffaello'nun resminde, yeşil perdelerle sınırlandırılmış bu nişin oluşturduğu fonda, Meryem'in bulutlardan papanın tabutuna yaklaşması tasvir edilmişti. Sixtus için yapılan merasimde Raffaello'nun resmi, mükemmel bir sergi değeri işlevine kavuşmuş

Sanat eserinin sergilenebilirliği, teknik olarak yeniden üretim yöntemlerinin sayısının artmasıyla öylesine devasa boyutlara ulaşmıştır ki, iki kutbu arasındaki niceliksel değişim, tıpkı İlkçağ'daki gibi dönüşüp doğasının niteliğinin değişmesine de yol açmıştır. Nasıl ki İlkçağ'da sanat eseri, tapınma değerine yüklenen mutlak ağırlığı vasıtasıyla öncelikle büyünün bir aracı olmuş ve ancak sonradan sanat eseri olarak tanınmışsa günümüzde sergi değerine yüklenen mutlak ağırlığıyla yepyeni işlevleri olan bir yapı haline gelmiştir; bu işlevlerden bizim bilincine vardığımız sanatsal işlev, sonradan bir tür yan ürün olarak ortaya çıkmıştır.[13] Nitekim bu bilginin en pratik kullanımının günümüzde fotoğraf ve bunun devamında film olduğuna kuşku yoktur.

VI

Fotoğrafta sergi değeri, tapınma değerini tamamen geri plana itmiştir. Ancak tapınma değeri belli bir direnç göstermiş, geri çekilirken son bir sipere, insan suretine sığınmıştır. Erken dönem fotoğrafın merkezinde portrenin yer alması rastlantı değildir. Uzakta yaşayan

oldu. Bir süre sonra, Piacenza'daki St. Sisto Kara Rahipler Kilisesi'nin yüksek sunağına yerleştirildi. Bu sürgün, Roma'nın tören kurallarından kaynaklanmaktaydı. Roma dinî törenleri, defin esnasında sergilenen resimlerin, yüksek sunakta ibadet amacıyla kullanılmasını yasaklıyordu. Raffaello'nun eseri bu kural nedeniyle bir anlamda değerini yitirmişti. Ancak buna makbul bir fiyat biçmek amacıyla, Papalık Sarayı, yüksek sunaktaki resmin satışına suskunluk içinde göz yumdu. Kararın tartışmalara neden olmaması için de resmin, ücra bir taşra kentinin cemaatine gönderildi.

13 Başka bir düzlemde olmakla beraber Brecht de benzer düşüncelere kapılmıştır: "Sanat eserinin bir metaya dönüşmesi sonucunda ortaya çıkan 'şey'e artık sanat eseri kavramı uygun düşmediğinde, aynı 'şey'in işlevini de tasfiye etmemek için dikkat ve temkinle ama yine de korkusuzca bu kavramı bir kenara koymalıyız, çünkü herhangi bir art niyet içermeden 'şey'in bu evreden geçmesi gerekir, doğru yoldan kayıtsız şartsız sapması demek değildir bu; daha ziyade olacaklar onu kökten değiştirecek, geçmişini silecektir, öyle ki eski kavram yeniden kullanılacak olursa –ki kullanılacaktır, neden olmasın?– bir zamanlar tarif ettiği 'şey'i artık çağrıştırmayacaktır." (Brecht, *Versuche* 8 10. 3, [Defter] Berlin, 1931, s. 301-302; "Der Dreigroschenprozess".)

ya da ölmüş yakınların hatırasına tapınma, resmin tapınma değerinin son kalesidir. Aura, erken dönem fotoğraflarda insan suretlerinin uçucu ifadesinde bizlere son kez göz kırpar. Bu fotoğraflardaki hüzün dolu ve emsalsiz güzelliğin özünde bu yatar. Ancak insanın fotoğraftan çekilmesiyle fotoğrafın sergi değeri, ilk kez tapınma değerine ezici bir üstünlük sağlamıştır. Nitekim 1900'lerin başında Paris caddelerini insandan arınmış halde resmeden Atget'nin önemi de, bu sürece önayak olmuş olmasından kaynaklanır. Atget için yapılan yerinde bir benzetme, caddeleri birer olay yeri gibi fotoğraflamış olmasıdır. Olay yerleri de insansızdır. Atget ipuçlarının fotoğrafını çeker. Atget'nin fotoğrafları, tarihsel bir davanın kanıtlarına dönüşmeye başlar. Gizli siyasi önemleri de buradan gelir. Bunların belirli bir şekilde alımlanması gerekir. Karşılarında tefekküre dalmak uygun bir tepki değildir artık; izleyeni huzursuz eder, onu kendilerine ulaşmak için bir yol bulmaya zorlar. Bu esnada resimli gazeteler –ister doğru ister yanlış– ona yol gösterici olmaya başlar. Gazetelerde fotoğraflara resim altı yazısı eklenmesi bu dönemde zorunlu hale gelmiştir. Bunların, tablolara verilen isimlerden alabildiğine farklı nitelikte olduğu açıktır. Resimli gazetelerdeki fotoğrafları izleyen kişinin, bu resim altı yazılarıyla aldığı yönergeler, her tekil fotoğrafın anlamı, kendinden öncekilerin oluşturduğu dizi tarafından dayatılan film ile çok daha kesin ve buyurgan hale gelecektir.

VII

Resim sanatıyla fotoğraf arasında, kendi ürünlerinin sanatsal değeri hakkında on dokuzuncu yüzyıl boyunca süren çekişme bugün gerçekdışı ve saçma görünüyor. Ancak önemsiz olmak bir yana aslında son derece anlamlıydı. Taraflar o esnada farkında olmasalar da bu çekişme, tarihsel bir değişimin ifadesiydi. Sanat, teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında tapınmacı kökeninden ayrılmasıyla özerklik halini de sonsuza dek yitirdi. Ne var ki buna bağlı olarak sanatın işlevinde yaşanan değişim, bu yüzyılın ilgi alanına girmeyi

başaramamıştı. Hatta sinemanın gelişimine tanıklık eden yirminci yüzyıl bile bu değişime kayıtsız kaldı.

Fotoğrafın icadıyla sanatın genel karakterinin değişip değişmediğini düşünme gereği görmeden, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulmaya çalışırken, sağduyu çok defalar heba edilmiş oldu ve sinema kuramcıları da kısa süre sonra aynı aceleci soruyu sormaya başladı. Ancak aktarılmış (geleneksel) estetik, fotoğrafın ortaya çıkışıyla zor durumda kaldıysa da filmin yaratacağı sıkıntılar bundan katbekat fazlaydı. Nitekim sinema kuramının başlarındaki kör şiddet de bundan kaynaklanıyordu. Örneğin Abel Gance, filmi hiyerogliflere benzetmişti: "İşte şimdi burada, mevcut olana tuhaf bir biçimde geri dönmek suretiyle yeniden Mısırlıların ifade düzlemine varmış durumdayız. Resim dili henüz olgunluğa erişmedi çünkü gözlerimiz henüz o kadar gelişmedi. Kendini bu dille ifade eden şu âna kadar yeterince saygı, yeterince *tapınma* görmedi."[14] Diğer bir isim de Séverin-Mars: "Hangi sanata [...] aynı anda hem şiirsel hem de gerçek olabilecek bir rüya bahşedilmiştir! Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde film, baştan sonra emsalsiz bir ifade biçimini temsil etmektedir; atmosferi içindeyse sadece en soylu düşüncelerin sahibi olan kişilerin, hayatlarının en derin, en gizemli anlarında hareket etmesine izin vardır."[15] Alexandre Arnoux ise sessiz sinema hakkındaki fantezisini şu soruyla özetlemeye çalışmıştır: "Bu yolla faydalandığımız cüretkâr tarifler, bizi istisnasız olarak dua tanımımıza götürmez mi?"[16] Adı geçen kuramcıların, sırf sinemayı "sanat"ın alanına dahil etme sevdasıyla buna eşi benzeri olmayan bir pervasızlıkla tapınmacı unsurlar atfetmeye çabalamasını görmek son derece öğreticidir. Bu spekülasyonların yapıldığı dönemde, *Parisli Kadın* ve *Altına Hücum* gibi filmler çoktan çekilmiş olsa da bu durum, ne Abel Gance'ı hiyeroglif benzetmesi yapmaktan alıkoymuş ne de Séverin-Mars'ın filmden Fra Angelico resimlerini inceler gibi bahsetmesini engellemişti. Bugün bile bilhassa gerici kimi yazarların sinemanın anlamını yine aynı

14 Abel Gance, agy., s. 100-101.
15 Alıntı: Abel Gance, agy., s. 100.
16 Alexandre Arnoux, *Cinéma*. Paris, 1929, s. 28

yerde –kutsal olmasa da doğaüstü alanda– aradığı görülebilmektedir. Reinhardt'ın *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı filme uyarlamasına ilişkin olarak Werfel, filmin kuşkusuz (sokakları, iç mekânları, tren garları, restoran, otomobil ve plajlarıyla) dış dünyanın steril bir kopyası olduğunu, sinemanın sanatın saflarına yükselmesini engelleyenin de bizzat bu dış dünya olduğunu ileri sürmüştü. "Sinema gerçek anlamını, gerçek olanaklarını henüz tam anlamıyla kullanabilmiş değil ... Bunlar, gerek doğal araçlarla gerekse emsalsiz ikna kabiliyetiyle peri gibi, harikulade ve doğaüstü olanı ifade etmekteki benzersiz becerisinden ibarettir."[17]

VIII

Sahne oyucusunun sanatsal performansı seyirciye bizzat oyuncu tarafından sunulurken sinema oyuncusu bunu bir aygıt aracılığıyla yapar. Sinema oyuncusu vakasında bu tarifin iki farklı sonucu vardır. Sinema oyuncusunun performansını seyirciye aktaran aygıt, söz konusu performansı bütünsel haliyle aktarmak zorunda değildir. Kameramanın yönetimindeki kamera aygıtı, performansa daima yorum katmaktadır. Kurgucunun kendisine teslim edilmiş bu malzemeden yola çıkarak hazırladığı bir dizi yorumdan, montajı tamamlanmış bir film doğar. Film, kamera tarafından algılanan belli sayıda devinim ânından müteşekkildir – bunlara elbette yakın plan gibi özel ayarlar da eklenir. Böylece oyuncunun performansı bir dizi görsel sınamaya maruz kalır. Oyuncunun performansının bir aygıt aracılığıyla sunulmasının sebep olduğu ilk sonuç budur. İkinci sonuç ise sahne oyuncusundan farklı olarak performansını doğrudan sunma imkânı olmadığı için oyununu seyirciye göre uyarlama imkânından da mahrum olmasıdır. İzleyici, oyuncuyla kurulacak kişisel temasın

17 Franz Werfel, "Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt", *Neues Wiener Journal*, alıntı: Lu, 15 Kasım 1935.

bozucu etkisinden bağımsız olarak değerlendirme yapmak zorunda kalır. *Dolayısıyla oyuncuyla duygudaşlık kurması, ancak aygıtla kuracağı bir duygudaşlıkla mümkündür.* İzleyici *aygıtın duruşunu üstlenir, yani sınar.*[18] Bu da tapınma değeri hakkında bir yargıya varmamıza izin veren bir duruş değildir.

IX

Sinema, oyuncunun seyirciye başka birini oynamasındansa aygıt önünde kendisini oynamasıyla daha çok ilgilenir. Oyuncunun, sınama performansından kaynaklanan bu değişimini ilk gözlemleyenlerden biri Pirandello olmuştur. *Si Gara*! adlı romanında, bu değişimin sadece olumsuz yönlere odaklanmakla yetinmesi, hatta sadece sessiz sinemayla kısıtlı kalması, belirttiği görüşlerin önemini azaltmaz. Zaten sesli sinema, bu konu özelinde temelde bir fark yaratmamıştır. Oyunculuk esnasında bir aygıta, sesli sinemadaysa iki aygıta oynanmaktadır. "Sinema oyuncusu," der Pirandello, "kendini sürgünde gibi hisseder. Sadece sahneden değil, kendisinden de sürülmüştür. Bedeninin işlevsizleşmesi, buharlaşıp gerçekliğinden, yaşantısından, sesinden ve hareketleriyle yarattığı yankıdan mahrum bırakılması ve akabinde bir anlığına beyazperdede belirip ardından sessizliğin içinde tekrar kaybolmasıyla meydana gelen açıklanamaz boşluk hissini, karanlık bir önseziyle duyumsar. [...] Küçük aygıt,

18 "Film [...] insan eylemine ilişkin, kullanılabilecek ayrıntılı bilgiler verir (ya da verebilir). [...] Karakterin kendisinden kaynaklanan hiçbir motivasyon yoktur, karakterin iç yaşantısı bize ana gerekçe hakkında bilgi sağlamaz, nadirense eylemin asıl sonucudur." (Brecht, agy., s. 268) Kamera aygıtının oyuncuya açtığı sınanabilirliğin alanını genişletmek, ekonomik koşullara bağlı olarak bireye açılan sınanabilirliğin olağanüstü ölçüde genişletilmesine karşılık gelir. Böylece oyuncunun mesleki yeterliğinin sınanması, her geçen gün daha önemli hale gelir. Mesleki yeterlik sınanmasında belirleyici olan, bireyin performansından kesitlerdir. Film çekimi ve mesleki yeterlik, uzmanlardan oluşan bir heyetin karşısında sınanır. Set amirinin setteki konumu, tam olarak mesleki yeterlik sınavındaki sınav gözetmeninin konumuna karşılık gelir.

onun gölgesini seyirci karşısında oynatacak; oyuncunun kendisiyse kamera karşısında oynamakla yetinecektir."[19] Aynı durumu şu sözlerle tarif etmek de mümkündür: İlk kez –ki bunu sinemaya borçluyuz– insan tüm varlığıyla ama aurasından sıyrılmış halde etki etme imkânına sahiptir. Aura, insanın şimdi ve burada olma haline bağlıdır. Bir sureti yoktur. Tiyatro salonunda bulunan bir seyircinin gözünde sahnedeki Macbeth karakterinin aurası, bu karakteri canlandıran oyuncunun aurasından ayrı tutulmaz. Ancak sette yapılan çekimlerin kendine özgü yanı, seyircinin yerine aygıtı yerleştirmesidir. Dolayısıyla karakteri canlandıran oyuncunun etrafındaki aura ortadan kalkar ve böylelikle canlandırılan karakterin aurası da kaybolur.

Tiyatronun içine düştüğünü gördüğümüz krizin, sinemanın karakteristik özelliğinden kaynaklandığını içgüdüsel olarak fark eden kişinin Pirandello gibi bir oyun yazarı olması şaşırtıcı olmasa gerek. Tamamıyla teknik olarak yeniden üretilebilirlik tarafından üretilen, hatta sinema gibi bizzat buradan doğan sanat eserinin doğrudan zıttı olarak tiyatrodan daha iyi bir örnek olamazdı. Yapılan her gözlem bunu teyit eder niteliktedir. Konunun uzmanı gözlemciler, sinemada en büyük etkinin, "mümkün olduğunca az 'oynandığında' elde edildiğini çoktan fark etmiş durumda. [...] Bunun son aşaması," Arnheim'a (1932) göre, "oyuncuyu, uygunluğu nedeniyle seçilen ve [...] doğru yerde kullanılan bir aksesuvar olarak kullanmaktır."[20] Bu görüşle yakından alakalı bir olgu daha var. *Tiyatro*

19 Luigi Pirandello, *Il Turno*, alıntı: Léon Pierre Quint: *Signification du cinéma, in: L'art cinématographique* 11, agy., s. 14-15.

20 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin, 1932, s. 176-177. Film yönetmeninin tiyatro pratiklerinden uzaklaşma çabasında, görünürde önemsiz ayrıntılar bu bağlamda önem kazanmaktadır. Buna örnek olarak, tıpkı başka yönetmenler gibi Dreyer'in de *La Passion de Jeanne d'Arc*'ta yaptığı gibi oyuncuları makyajsız oynatmayı denemesi verilebilir. Dreyer, engizisyon mahkemesi heyetini oynayacak kırk kadar aktörü bulmak için aylarını harcadı. Bunların aranması, temini zor bir aksesuvarın peşine düşmeye benziyordu. Dreyer oyuncuların yaşları, yapıları ve fiziksel özellikleri benzeşmesin diye büyük çaba harcadı (krş. Maurice Schultz: *Le maquillage*, alıntı: L'art cinématographique VI. Paris, 1929, s. 65-66). Nasıl ki oyuncu bir aksesuvara dönüşüyorsa aksesuvarların da oyuncuya dönüştüğüne sıklıkla rastlanır. Aksesuvara filmde bir rol verilmesi olağan dışı değildir. Sayısız örnekten rasgele bir tanesini seçmek yerine, savımızı destekleyecek bir tanesini ele alalım. Çalışan bir saat sahnede rahatsız edici bir etki yaratacaktır. Tiyatroda bir sa-

sahnesindeki oyuncu, bir rolün içinde kaybolur. Sinema oyuncularının bunu yapmasınaysa genellikle izin verilmez. Oyuncunun performansı yeknesak değildir, daha ziyade birçok münferit performanstan meydana gelir. Set kirası, diğer oyuncuların müsaitliği, dekor vb. gibi ikincil konuların dışında, sinema oyuncusunun performansını bir dizi kurgulanabilir bölümlere ayıran başka mekanik koşullar vardır. Bunlar arasında özellikle önemli olan ışıktır; aydınlatma düzeni, beyazperdede yeknesak bir akış olarak görünecek bir sahnenin, sette kimi zaman saatler sürebilecek bir dizi münferit çekimle kotarılmasını sağlar. Somut kurgular da cabası. Örneğin pencereden atlama sahnesi, sete kurulmuş bir iskeleden atlamak suretiyle çekilebilir ve akabinde, belki de haftalar sonra dış mekânda çekilecek bir kovalamaca sahnesi bunun ardına eklenebilir. Bundan çok daha karmaşık anlatıları kurgulamak da hiç zor değildir. Örneğin oyuncudan, kapının ansızın çalmasıyla irkilmesi istenir. Belki bu irkilme ânı istendiği gibi olmamıştır. Bu durumda yönetmen, oyuncunun sette olduğu başka bir gün, ona fark ettirmeden hemen arkasında bir silahın patlatılmasını isteyebilir. Oyuncunun irkilme ânı o zaman çekilir ve kurguda filme eklenir. Sanatın, içinde serpileceği tek ortam olduğu düşünülen "güzel hayal" dünyasından koparıldığını kanıtlayacak daha çarpıcı bir örnek olamaz.

ate, bir rol, yani zamanı ölçme işi verilemez. Çünkü gerçekçi tiyatroda bile, astronomik zaman sahnedeki zamanla çelişecektir. Bu bağlamda sinemanın zaman zaman bir saate bakarak zamanın ölçülmesine başvurabilmesi kayda değerdir. Gerektiğinde her bir aksesuarın sinemada nasıl kritik bir rol üstlenebileceğini göstermek konusunda, saat belki de en uygun örnektir. Burada Pudovkin'in "bir nesneyle birlikte ve bu nesneye dayalı olarak sergilenen bir oyunun, [...] sinemasal yaratımın daima en güçlü unsurları arasında yer aldığı" savına kolayca ulaşmak mümkün. (W. Pudovkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, Bücher der Praxis, Cilt 5; Berlin, 1928, s. 126.) Bu açıdan bakıldığında film, maddenin insanla birlikte oyun kurma niteliğini gösteren ilk sanatsal araçtır ve bu yüzden maddi anlatım için mükemmel bir enstrüman olabilir.

X

Pirandello'nun sözünü ettiği, oyuncunun kamera aygıtı karşısında duyduğu yabancılaşma, doğası gereği, insanın aynadaki görüntüsü karşısında hissettiğiyle aynı türden bir yabancılaşmadır. Aynadaki imge, artık insandan ayrılabilir, taşınabilir haldedir. Peki, bu imge nereye taşınmıştır? Seyircinin karşısına.[21] Bu farkındalık sinema oyuncusunu bir saniye olsun rahat bırakmaz. *Sinema oyuncusu, bir aygıtın karşısında durmasına karşın, nihayetinde seyirciyle, pazarı oluşturan tüketicilerle karşı karşıya olduğunu bilir.* Sadece emeğiyle değil, hem dış görünüşü hem de tüm bedeniyle çıktığı bu pazar, kendisinden beklenen performansı sergilediği sırada onun için, fabrikada üretilen bir nesne kadar soyuttur. Pirandello'ya göre oyuncunun aygıt karşısında kapıldığı sıkıntıda, bu yepyeni kaygıda söz konusu gerçeğin bir payı yok mudur? Sinema, auranın kısıtlanmasına, set dışında yapay bir *personality*[22] kurgulayarak karşılık verir. Sinema sermayesinin önayak olduğu *sinema starı* tapınması, uzunca bir süredir sadece ürün karakterinin çürümüş büyüsünde varlığını sürdüren şahsiyetin büyüsünü korumayı sürdürür. Kontrol sinema sermayesinde olduğu sürece günümüz sinemasına atfedilebilecek tek devrimci hizmet, geleneksel sanat tahayyülleri hakkında devrimci eleştiriyi

21 Burada tarif edilen, yeniden üretim tekniğiyle gerçekleşen sergileme biçimindeki değişim, siyaset alanında da kendini belli etmektedir. Burjuva demokrasilerinin mevcut krizi, iktidardakilerin sergilenmesi için ölçüt koşulları da kapsamaktadır. Demokrasiler iktidar sahibini doğrudan kendi kişiliğiyle, temsilciler önünde sergiler. Seyirci kitlesiyse parlamentodur! Konuşmacının, yaptığı konuşma esnasında sayısız kişi tarafından duyulmasını, bir süre sonra da yine sayısız kişi tarafından görülebilmesini olanaklı kılan, kamera aygıtlarının yaşadığı son değişikliklerle birlikte, siyasetçinin kamera aygıtı karşısındaki sergilenişi önem kazanmaktadır. Parlamentolar da tıpkı tiyatrolar gibi ilgisiz kalmaya yüz tutmuştur. Radyo ve sinema, sadece profesyonel oyuncunun işlevini değiştirmekle kalmayıp iktidar sahiplerinin yaptığı gibi, onların önünde kendilerini oynayanların işlevini de değişime uğratmaktadır. Bu değişimin yönü, sinema oyuncusu ve iktidardaki siyasetçilerde, kendi özgül görevlerinden bağımsız olarak aynıdır. Belli koşullar altında sınanabilir, hatta devralınır edimlerin inşasını amaçlar. Bu da nihayetinde, kamera aygıtının karşısında yeni bir seçkin sınıfın oluşumuna yol açmakta, bu sınıfın kazananlarıysa sinema starı ve diktatörler olmaktadır.

22 (İng.) Kişilik, karakter. (Y.N.)

bir adım ileri taşımış olmasıdır. Günümüzde sinemanın kimi özel durumlarda bunun ötesinde toplumsal koşullara, hatta mülkiyet düzenine ilişkin devrimci eleştirilerini yadsımamakla beraber, bu meseleyi aydınlığa kavuşturmak, Batı Avrupa'daki sinemasal üretimin ne kadar sorumluluğundaysa elinizdeki incelemenin de ancak o kadar sorumluluğunda olduğu eklenmelidir.

Tıpkı spor teknolojilerinde olduğu gibi film teknolojisinin de bir özelliği, sergilenen performansın, konunun uzmanı olmayan kişilerin katılımıyla gerçekleşiyor olmasıdır. Bu olguyu anlamak için, son bisiklet yarışının sonuçlarını, bisikletlerine yaslanmış halde kendi aralarında tartışan gazete dağıtıcısı çocukların sohbetini dinlemiş olmanız yeterli. Gazetelerin, bu dağıtım işini yapan gençler arasında bisiklet yarışı düzenlemeleri boşuna değil. Çünkü bu yarışlarda birinci gelenler, sıradan bir gazete dağıtıcısından yarış bisikletçiliğine geçme şansını yakalayabilir. Benzer şekilde haftalık haber filmleri[23] sıradan bir insana figüran olma fırsatı sunuyordu. Hatta bu yolla – Vertov'un *Lenin İçin Üç Şarkı* ya da Ivens'in *Misère au Barinage* filmleri örneğinde olduğu gibi– insan kendini bir sanat eserinin içinde bile bulabilirdi. *Günümüzde herkes, filmde yer alma hakkını talep edebilir.* Bu talebi anlamak için belki de verilecek en iyi örnek, mevcut edebiyatın tarihsel gelişimidir.

Edebiyatta yüzlerce yıldır bir avuç yazara, bunların sayısının binlerce katı okur düşmüştür. Geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru bu alanda bir dönüşüm görülmeye başlandı. Okurlarına her defasında yeni siyasi, dinî, bilimsel, mesleki, yerel başlıklar sunan basının yaygınlaşmasıyla bu okurların giderek artan bir kesimi –başta yavaş yavaş olmak üzere– yazarların safına katıldı. Hatta günlük basın organlarının okuyucularına bir "okur mektubu" köşesi açmasıyla başlayan bu süreç öyle bir hal aldı ki şu anda işle ilgili bir deneyimini, bir şikâyetini, bir röportaj ya da benzeri bir yazıyı yayınlatma fırsatı bulamayan, eli iş tutan tek bir Avrupalı bile kalmadı. Böylelikle yazar ile okuyucu kitlesi arasındaki ayrım, temel niteliğini kaybetmeye

23 Televizyon öncesi dönemlerde, sinema salonlarında haftalık olarak gösterilen haber bültenleri. (Ç.N.)

yüz tuttu. Söz konusu ayrım, duruma göre farklı biçimlerde tezahür eden işlevsel bir biçime dönüştü. Okuyucu, artık her an yazara dönüşmeye hazır. Son derece ihtisaslaşmış bir iş süreci içinde –işin niteliği düşük bile olsa– bir uzmana dönüşmek zorunda kalan kişi, böylece yazarlığa erişebilir hale geldi. Sovyetler Birliği'nde emeğin kendisi söz hakkı kazandı. Kişinin, emeği söze dökmesi, bu emek için gerekli becerinin bir unsurudur. Edebî yetki, artık ihtisaslaşmış eğitime değil, politeknik eğitime dayanmaktadır ve böylece kamu değeri haline gelmiştir.[24]

Edebiyatta gerçekleşmesi yüzlerce yıl sürmüş değişimlerin on yıl içinde yaşandığı sinemaya her şeyi aktarmak mümkündür. Çünkü sinema –özellikle de Rus sineması– pratiğinde, bu değişimler yer yer

24 İlgili teknolojilerin ayrıcalıklı niteliği kaybolmaktadır. Aldous Huxley bununla ilgili şöyle yazmıştır: "Teknolojik atılımlar [...] bayağılaşmaya sebep oldu [...] teknik olarak yeniden üretilebilirlik ve rotatif baskı makineleriyse yazı ve resimlerde öngörülemez bir çoğaltmayı mümkün kıldı. Yaygın eğitim ve görece yüksek maaşlar, gerek yazılı gerekse görsel materyal alma gücü olan okuryazar bir kitle yarattı. Söz konusu materyalleri üretmek içinse önemli bir sanayi meydana geldi. Ancak sanatsal yetenek nadir rastlanan bir görüngüdür; dolayısıyla [...] sanatsal üretimin önemli bir kısmı, her dönem ve her yerde düşük nitelikte olmuştur. Bugünse toplam sanatsal üretimde gözlemlenen avamın oranı her zamankinden fazladır [...] Sebebi de basit bir aritmetiktir. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca Batı Avrupa nüfusu iki katından fazla büyüdü. Ancak tahminimce yazılı ve görsel materyalse bire yirmi, hatta belki de bire elli, bire yüz oranında arttı. *X* milyonluk bir nüfusta *n* kadar sanata yetenekli kişi varsa, 2*x* milyonluk bir nüfus içinde 2*n* kadar sanatsal açıdan yetenekli kişi olmalı. Durumu şöyle özetlemek mümkün: Yüz yıl önce metin ve görsel içeren basılı bir sayfa üretilirken, bugün aynı özellikte yirmi, hatta belki de yüz sayfa üretiliyor. Öte yandan yüz yıl önce bir sanat yeteneği varken, bugün bu sayı iki olmuştur. Bugün yaygın eğitim sayesinde, eskiden yetenekleri gelişip serpilme imkânı bulamamış, aslında yetenekli çok sayıda insanın sanatsal üretim yapabileceklerini kabul ediyorum. Bu sebeple [...] eskiden bir olana kıyasla günümüzde üç, hatta dört sanatsal yetenek olduğunu varsayalım. Buna rağmen yazılı ve görsel materyallerin tüketiminin, yetenekli yazar ve çizerlerin doğal üretim miktarının katbekat üzerine çıktığına kuşku yok. Sesli materyaller için durum farklı değil. Maddi bolluk, gramofon ve radyonun yarattığı dinleyici kitlesinin tüketimi, nüfusun, dolayısıyla sanatsal yetenekte müzisyenlerin sayısındaki artışla oransız halde. Buradan çıkarılacak sonuç, sanatın her türünde gerek mutlak gerekse görece olarak avamın eskiye oranla daha fazla ürettiği; insanlar yazı, resim ve ses materyali tüketimini, günümüzdeki gibi orantısız sürdürdükçe bunun değişmesi beklenmemeli." (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale*, çev. Jules Castier, Paris 1935, s. 273-275.) Bu ifadeler kuşkusuz ilerici bir bakış açısı değildi.

çoktan gerçekleşmiş durumda. Rus sinemasında karşılaştığımız kimi oyuncular bildiğimiz anlamda aktör değil, öncelikle iş süreçleri aracılığıyla, kendilerini sergileyen kişilerdir. Sinemanın kapitalizm tarafından sömürüldüğü Batı Avrupa'da, insanların yeniden üretilme yönündeki haklı talebi karşılık görmemektedir. Bu koşullar altında kitlelerin katılımını aldatıcı tahayyüller ve çift anlamlı spekülasyonlar yoluyla kışkırtmak sinema endüstrisinin çıkarınadır.

XI

Sinema, özellikle de sesli sinema daha önce hayal bile edilemeyecek bir görünüm sunmaktadır. Bunun sebebi sinemanın, oyunculuk dışında kalan diğer şeylerin, yani kamera aygıtı, aydınlatma düzeneği, asistanlar ordusu vb. unsurların seyircinin görüş alanına girmeyeceği tek bir bakış açısının bile atfedilemeyeceği bir olayı tarif etmesidir. (Meğerki izleyicinin gözbebeğinin hareketi, bir kayıt cihazınınkiyle örtüşüyor olsun.) Sadece ve sadece bu durum, sette çekilen bir plan ile tiyatroda sergilenen sahne arasındaki herhangi bir benzerliği, yüzeysel ve önemsiz olmaya mahkûm eder. İlkesel olarak tiyatro sahnesinin sunduğu tek bakış açısı, olayların aldatıcılığının kolayca anlaşılabileceği bir perspektiftir. Ancak film çekimlerinde böyle bir açı yoktur. Filmin aldatıcı doğası dolaylıdır ve kurgu işleminden kaynaklanır. Yani *film setinde aygıt, gerçekliğin alabildiğine derinine nüfuz etmiştir; öyle ki bu gerçekliğin bir yabancı cisim olan aygıttan arındırılmış saf biçimi, özel bir prosedürün, yani bu amaçla oraya yerleştirilmiş kayıt aygıtıyla yapılan çekimin ve bu çekimin başka çekimlerle kurguda bir araya getirilmesinin bir sonucudur artık.* Gerçekliğin aygıttan arındırılmış biçimi burada, olabilecek en yapay biçime dönüşmüş ve hemen göz önünde olanın görünümü, teknoloji diyarındaki bir Mavi Çiçek'e[25] dönüşmüştür.

25 Novalis'in ilk kez kullandığı, Romantizmin merkezî imgesi Mavi Çiçek, özlemi, aşkı ve sonsuza yönelik bir metafizik arzuyu simgeler. (Ç.N.)

Tiyatrodakiyle keskin bir tezat yaratan bu durumu, resim sanatıyla bir kıyaslama yaparak çok daha iyi anlayabiliriz. Bununla ilgili olarak sorulması gereken soru şudur: Kamera operatörüyle ressam nasıl kıyaslanabilir? Yanıtı bulmak için cerrahiden bildiğimiz operatör kavramını kolaylaştırıcı olarak kullanmak yerinde olacaktır. Cerrahı bir düzleme yerleştirecek olursak bunun karşı kutbunda büyücü olacaktır. Hastayı elini üzerine koymak suretiyle sağaltan büyücünün duruşu, hastayı ameliyat eden cerrahınkinden farklıdır. Büyücü kendiyle hastası arasındaki doğal mesafeyi korur; daha doğrusu mesafeyi –elini bedenine hafifçe koyarak– küçük ölçüde azaltırken bir yandan aynı mesafeyi –yetkisi nedeniyle– epey artırır. Cerrah ise tam aksi davranır: Tedavi ettiği kişiyle arasındaki mesafeyi epey azaltır, çünkü onun bedeninin içine girmiştir ve elini organları arasında dikkatli hareket ettirdiği için, hastayla arasındaki mesafeyi küçük ölçüde artırır. Özetle söyleyecek olursak büyücüden (ki kendisi doktorun içinde halen varlığını sürdüren bir unsurdur) farklı olarak cerrah, en önemli anda hastasının karşısında bir insan olarak durmak yerine, cerrahiyle onun bedeninin içine girer. Büyücüyle cerrah arasındaki ilişki, ressam ile kameraman arasındakine benzer. Ressam, çalışırken nesneyle arasında doğal bir mesafe kalmasını gözetir, kameraman ise nesnenin dokusuna derinlemesine nüfuz eder.[26] İkisinin de ulaştıkları imgeler birbirlerinden alabildiğine farklıdır. Ressamın resmi topyekûnken, kameramanın elde ettiği imge çok sayıda parçaya ayrılmış haldedir ve yeni bir yasa uyarınca birleştirilmeyi bekler. *Bu yüzdendir ki, gerçekliğin sinema aracılığıyla tasviri günümüz insanı için emsalsiz bir öneme sahiptir; çünkü insanın, bir sanat eserinden*

26 Kameramanın cesareti, gerçekten de bir cerrahınkine benzetilebilir. Luc Durtain, tekniğin özgül zihinsel hünerlerini sıralarken, cerrahide bazı zorlu operasyonlarda kullanılan birkaç hüneri şöyle tarif eder: "Örnek olarak kulak burun boğaz cerrahisinden bir vaka seçtim [...]; endonazal yaklaşımdan, başka bir deyişle boğaz cerrahisinin, laringoskopun sağladığı ters görüntüye dayanarak sergilemesi gereken akrobatik beceriden söz ediyorum; saatçilik alanındaki ince işçiliğe karşılık gelen kulak cerrahisi de buna örnek verilebilir. İnsan bedenini onarmak, onu kurtarmak isteyen kişiden, kas akrobasisinin ne denli çok sayıdaki hassas adımını atması beklenmektedir! Ya da neşterin çeliğiyle, sıvı kabul edilebilecek dokular arasında, neredeyse müzakere yürütürcesine yapılan katarakt ameliyatlarını düşünün. Hatta yumuşak dokulara yapılan önemli girişimleri (laparotomi)." (Luc Durtain, *La technique et l'homme*, alıntı: *Vendredi*, 13 Mart 1936, No. 19.)

almaya hakkı olan gerçekliğin aygıttan arındırılmış biçimine, tam da bu aygıtı kullanarak gerçekliğe derinlemesine nüfuz ederek ulaşabilmesini sağlamaktadır.

XII

Sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilir hale gelmesi, kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirir. Bu ilişki, örneğin Picasso'da gerici sayılabilecekken, Chaplin örneğinde en ilerici haline kavuşur. İlerici tutumun özelliği, içerisinde izleme ve deneyimleme hazzının, doğrudan ve derinlemesine şekilde uzman muhakemesiyle ilişkilendirilmiş olmasıdır. Böylesi bir ilişki, önemli bir toplumsal göstergedir. Çünkü bir sanat dalının toplumsal önemi ne kadar azalırsa –resim sanatında açıkça görüleceği üzere– izleyici kitlesinin eleştirisi ve beğenisi birbirinden o kadar sapma gösterecektir. Konvansiyonel olan eleştirisiz kabul görürken, gerçekten yeni olansa büyük bir dirençle reddedilir. Sinemada izleyicinin hem eleştiri hem beğeni tutumları örtüşür. Bunun en önemli sebebi, seyircinin kitlesel tepkisini oluşturan bireysel tepkilerin, gerçekleşmesi an meselesi olan yoğunlaşma tarafından daha baştan belirleniyor oluşuna sinema salonunda olduğu kadar başka hiçbir yerde rastlanmamasıdır. Bireysel tepkiler dışa vuruldukları anda sinema salonunda karşılıklı olarak birbirilerini onaylar. Yine resim sanatından bir örnek verecek olursak: Tablolar, hem birey hem de ufak bir topluluk tarafından izlenme iddiasında olagelmiştir. On dokuzuncu yüzyıldaki gibi tabloların geniş izleyici kitleleri tarafından eşzamanlı olarak izlenmesi, resim sanatının içine düştüğü krizin ilk emaresiydi ve bu kriz, kuşkusuz tek başına fotoğraftan değil, bundan görece bağımsız olarak, sanat eserinin kitlenin ilgisini talep etmesinden kaynaklanıyordu.

Buradaki sorun resim sanatının, mimarinin ta başından bu yana, epik anlatının eskiden, sinemanınsa bugün yaptığı gibi geniş kitleler tarafından eşzamanlı bir alımlamanın nesnesi olamamasıdır.

Bu olgu yüzünden resim sanatının toplumsal rolüne ilişkin herhangi bir çıkarım yapmak olanaksızdır; ancak aynı olgu, resim sanatının –özel koşullar nedeniyle ve bir anlamda kendi doğasına aykırı olarak– kendini kitlelerle karşı karşıya bulduğu anda ciddi bir zarar görmesine yol açar. Ortaçağ boyunca kilise ve manastırlarda, on sekizinci yüzyılın sonuna kadarsa prenslik saraylarında tabloların toplu olarak alımlanması eşzamanlı değil, birkaç kademeli ve hiyerarşik düzende gerçekleşti. Bunun aksi durumlarda, imgenin yeniden üretilebilir olmasıyla resim sanatının içine düştüğü türden özel bir çatışma ortaya çıkmıştı. Her ne kadar tabloları galeri ve müze salonlarında kitlelere sunma denemeleri yapılsa da kitlelerin böylesi bir alımlamayı kendi başlarına örgütleme ve denetleme şansı yoktu.[27] Dolayısıyla grotesk bir filmin karşısında ilerici tavır takınan izleyici kitlesi, gerçeküstücü akım konusunda gerici bir tepki vermek zorunda kalıyor.

XIII

Sinemayı farklı kılan nitelik, insanın kendini kayıt aygıtına nasıl sergilediği değil, aynı zamanda çevresini –bu aygıt aracılığıyla– kendine nasıl sergilediğidir. Aygıtın sınama yetisini, performans psikolojisi özelinde görebiliriz. Psikanalize baktığımızdaysa bu yetinin başka bir yönüne tanık oluruz. Gerçekten de sinema, algısal dünyamızı [*Merkwelt*], Freud'cu kuramdakilerle tarif edilebilecek yöntem-

27 Bu bakış açısı fazla genel görünebilir; ancak büyük kuramcı Leonardo'nun da işaret ettiği üzere fazla genel bakış açılarını kullanmak için de doğru zamanlar olabilir. Leonardo resim ile müziği şu sözlerle kıyaslamıştır: "Resim sanatının müziğe üstünlüğünün nedeni resmin, talihsiz müzikte söz konusu olduğu gibi canlandığı anda ölmek zorunda olmayışıdır. [...] Daha oluşur oluşmaz uçup giden müzik, vernik kullanımı sayesinde ebedî hale gelen resmin bu anlamda ardında kalmıştır." (Leonardo da Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici*, alıntı: Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, yer aldığı yayın: Revue de Littérature *Comparée*, XV/I, Paris 19 3 5, p. 79 [dipnot 1].)

lerle zenginleştirmiştir. Sohbet esnasında hatalı bir edim, elli yıl önce olsa az çok fark edilmeden geçiştirilebilirdi. Hatalı bir edimin, başta üstünkörü kabul edilebilecek bir sohbete ansızın derinlikli bir boyut katmasına nadiren rastlanırdı. Ancak *Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi*'yle beraber bu durum değişti. Algılananların geniş nehrinde bir zamanlar fark edilmeden sürüklenen şeyler, çevrelerinden yalıtılmış halde görülebilir ve analiz edilebilir hale gelmişti. Sinema, hem görsel hem de işitsel algısal dünyamızın bütününde özalgımızın benzer bir derinleşme yaşamasına sebep oldu. Üstelik sinemanın izleyiciye aktardığı performansların, bir tabloda ya da tiyatro sahnesinde sergilenen performansa kıyasla daha kesin biçimde ve birçok farklı bakış açısıyla analiz edilebilmesini de beraberinde getirdi. Bunun sebebi, resim sanatıyla kıyaslandığında sinemanın, durumu emsalsiz bir kesinlikte tasvir edebilmesidir. Sahne sanatlarına göre daha derinlemesine analiz edilebilir olması, sinemada sergilenen performansın daha yalıtılabilir olmasından kaynaklanır. Bu durum, sanat ve bilimin karşılıklı olarak iç içe geçmesini teşvik eder – ki esas önemi de buradan doğmaktadır. Nitekim gerçekten de, özgül bir durumda yer alan ve –bir kadavradan kesilip çıkarılmış bir kas kitlesi misali– temiz bir şekilde yalıtılmış bir davranışın hangi yönüyle daha büyüleyici olduğunu söylemek mümkün değildir. Büyüleyiciliği sanatsal değerinden mi gelir, bilimsel kullanışlılığından mı? *Sinemanın devrimci işlevlerinden biri, fotoğrafın* –önceden birbirine uzak kabul edilen– *sanatsal ve bilimsel kullanımını özdeş olarak tarif etmesi olacaktır.*[28]

Sinema, hazır çekilmiş yakın planlar kullanarak, gözümüze başta sıradan gözüken aksesuvarların gizli ayrıntılarını vurgulayarak

28 Buna özdeş aydınlatıcı bir örnek olarak Rönesans resim sanatı verilebilir. Nitekim Rönesans resmi örneğinde, emsalsiz yükselişi ve önemi, büyük oranda sayısız yeni bilimsel alanı ya da bilimin elde ettiği yeni bilgileri bünyesine almasından kaynaklanan bir sanat dalına rastlarız; çünkü anatomiden, perspektiften, matematik, meteoroloji ve renk kuramından faydalanmaktadır. "Leonardo'nun," der Paul Valéry, "kendi kanaatince her konuda bilgi sahibi olmayı gerektiren ve hakkında, derinliği ve doğruluğu bugün bile hayranlık uyandıran kuramsal analizler yapmaktan geri durmadığı resim sanatını, hedeflerin en yücesi ve bilginin en yüksek boyutu kabul etmesi savından daha tuhaf bir şey olabilir mi bizler için?" (Paul Valéry, *Pièces sur l'art* agy., s. 191, "Autour de Corot".)

ve zekice yönlendirilmiş objektifle sıradan ortamları inceleyerek bir yandan varoluşumuzun kaçınılmaz unsurlarının idrakini sağlarken, öte yandan bizlere engin, varlığından bihaber olduğumuz bir hareket alanı açar! Meyhanelerimiz ve büyükşehirlerimizin caddeleri, ofislerimiz ve möbleli odalarımız, tren garlarımız ve fabrikalarımız bizleri umutsuzca hapsediyor görünmekteydi. Sinemanın bu zindanlar alemini ansızın, saliselerin dinamitiyle yerle bir etmesiyle beraber etrafa saçılı yıkıntılar arasında macera dolu seyahatlere çıkma imkânımız doğdu. Yakın çekim yardımıyla uzam genişledi, ağır çekimleyse hareket. Ama nasıl ki optik kaydırma [zoom], "zaten" flu olarak gördüklerimizin sadece netleştirilmesi değil, maddenin yepyeni yapılarının belirmesi anlamına geliyorsa, ağır çekim de bilinen hareket motiflerini öne çıkarmakla kalmaz, bilinen içinde hiç bilinmedik, "hızlı hareketlerin yavaşlatılması değil de kendi başlarına süzülen, kayan, dünya dışı görünen"[29] hareket motiflerinin oluşumunu sağlar. Kameranın bize gösterdiğinin, gözle gördüğümüzden başka bir doğası olduğu bu yolla somutlaşır. Başka olmasının birincil nedeni, insan bilincinin nüfuz ettiği bir uzamın yerini, bilinçsizce nüfuz edilmiş uzamın almasıdır. Bir insanın yürüyüşüne bakarak onun hakkında kabaca bir fikir edinmek mümkünken, tek bir salisede vücudunun nasıl bir duruşta olduğunu ayırt edemeyiz. Kaşık ya da çakmak gibi bir nesneye uzanma hareketi hepimiz için sıradan bir eylemdir, ancak o esnada elimiz ile metal nesne arasında nasıl bir etkileşim olduğunu bilemeyiz, bu etkileşimin içinde bulunduğumuz çeşitli ruh hallerine göre nasıl bir değişiklik göstereceğini bilmek şöyle dursun! İşte tam da bu noktada kamera, aşağı ya da yukarı hareket, kesme ya da yalıtma, zamanı hızlandırma ya da ağır çekim, yakınlaşma ve uzaklaşma gibi yöntemleri kullanarak müdahale eder. Tıpkı psikanalizin bize dürtüsel bilinçdışını göstermesi gibi, görsel bilinçdışına da ancak kamera aygıtı sayesinde ulaşabiliriz.

29 Rudolf Araberin, agy., s. 138

XIV

Henüz tatmin edilme zamanı gelmemiş bir talep yaratmak, sanatın en önemli işlevlerinden biri olagelmiştir.[30] Her sanat biçimi, ancak yeni bir teknoloji standardına ulaşılmasıyla, yani yeni bir sanat biçimi içinde meydana gelebilecek bir etki yaratmaya çabaladığı kritik bir evreden geçer. Çöküş dönemi tabir edilen evrelerde ortaya çıkan, sanatın bu şaşaa ve çiğlik halleri, sanatın gerçekte tarihsel açıdan en zengin merkezlerinde görülür. Bu türden bir barbarizm ile yakın dönemde övünen dadacılık akımı olmuştur. *Dadacılık, izleyicinin bugün sinemada aradığı etkileri, resim sanatının (ve edebiyatın) araçlarıyla üretmeye çalıştı.*

Radikal biçimde yeni, öncü nitelikte talep üretimlerinin her biri, maksadını aşmaya mecburdur. Dadacılık bunu, sinemanın son

30 "Sanat eseri," der André Breton, "ancak geleceğin refleksleriyle titreştiği sürece değer içerir." Sahiden de tüm olgun sanat biçimleri, üç gelişim çizgisinin kesişim noktasında yer alır. İlk olarak teknolojinin, belli bir sanat biçiminin önünü açtığını görmekteyiz. Filmin keşfinden önce, izleyicinin başparmağının baskısının belirlediği hızla hareket ederken bir boks müsabakasını ya da tenis maçını film gibi oynatan fotoğraf kitapçıkları vardı; panayırlarda bir dizi resmi, bir el manivelasının çevirme hızıyla oynatan otomatlar bulunurdu. İkinci olarak geleneksel sanat biçimlerinin belli bir evrede, sonradan yeni sanat türleri tarafından kolayca gerçekleştirilecek efektleri yaratmak için çabalamaları söz konusudur. Sinema sanatı kendine bir yer edinmeden önce dadacı sanatçılar, Chaplin'in sinemada doğal biçimde yarattığı bir hareketi, etkinlikleri sırasında izleyicilere sunmaya çalışmıştı. Üçüncü olaraksa göze çarpmayan toplumsal değişimler, öncelikle yeni sanat biçimlerinin lehine bir alımlama değişimi yaratır. Sinema, kendi izleyici kitlesini yaratmaya başlamadan önce *Kaiser-Panorama*'larda (artık hareketsizlikten kurtulmuş) imgeler, toplu halde seyirci tarafından alımlanıyordu bile. Bu sistemde seyirci, hepsine bir stereoskop takılı birer paravan önünde dururdu. Stereoskopların önüne otomatik olarak tekli resimler gelir, kısa bir sürenin ardından yerini bir başka imgeye bırakırdı. Edison da, ilk film şeridini (beyazperdenin ve projeksiyon denen sistemin keşfinden önce) küçük bir seyirci kitlesine sunmak amacıyla benzer araçlarla çalışmıştı; burada seyirciler, içinde bir resimler dizisinin aktığı bir aygıtın içine bakıyorlardı. Bu arada *Kaiser-Panorama*'nın icadında, gelişimin diyalektiği net biçimde görülmekteydi. Sinema, imgeleri izlemeyi kolektif bir eylem haline getirmeden hemen önce, hızla miadı dolacak bu buluşun stereoskopları, bir zamanlar tanrı heykellerinin sadece *cella*'daki rahiplerin erişimine açık olması gibi imgelerin bireysel alımlamasını bir kez daha ön plana çıkarmıştır.

derece yoğun biçimde sahip olduğu pazar değerlerini –elbette burada betimlendiği haliyle farkında olmadan– bilinçli niyetlere feda ederek yapar. Bu anlamda dadacılar, sanat eserlerinin ticari olarak pazarlanabilirliklerinden ziyade tefekküre yönelik nesnelerin kullanım değerinin değerlendirilemezliklerine önem atfeder. Bu değerlendirilemezliğe ulaşmak için kullandıkları yöntem, ellerindeki materyalleri aşağılamaktır. Şiirleri, yakası açılmadık deyişler, sözün akla hayale gelebilecek en aşağılık hallerini içeren "laf salataları"dır. Gömlek düğmeleri ya da bilet koçanları monte ettikleri resimlerinde de durum farklı değildir. Bu sayede, üretim yöntemlerine yeniden üretilebilirlik yaftasını yapıştırdıkları sanat eserlerinin yaratımındaki aurayı merhametsizce yerle bir ederler. Jean Arp'ın bir resmi ya da August Stramm'ın bir şiiri karşısında, bir Derain resmi ya da bir Rilke şiirinde olduğu gibi odaklanma ve fikir oluşturma için gerekli vakti kendinize ayırmak neredeyse imkânsızdır. Burjuvazinin yozlaşmasında bir asosyal davranış yöntemine dönüşen, sanat eseri karşısında düşüncelere dalma halinin yerine, sosyal davranışın oyunbaz bir biçimi olarak dikkat dağıtma edimi geçer.[31] Dadacı performanslar, sanat eserini bir skandalın odak noktası haline getirmek suretiyle gerçekten de çarpıcı bir dikkat dağıtma edimi meydana getirmekteydi. Sanatın öncelikli görevi, kamusal öfke yaratmak olmalıydı.

Gözü cezbeden ya da kulağın aklını çelen sanat eseri, bu bağlamda dadacıların elinde tahrip gücü yüksek bir mermiye dönüştü. Bu mermi, izleyiciye doğru uçmaktaydı ve dokunsal nitelik kazandı. Böylelikle dadacılık, dikkat dağıtıcı unsurları öncelikle dokunsal olan, yani her biri mermi gibi hızla seyirciye doğru uçan mekân ve sahnelerin aralıksız değişimine dayalı sinema sanatına yönelik ilginin önünü açmış oldu. Filmin oynadığı beyazperdeyi bir tuvalle karşılaştıralım. Tuval, izleyeni tefekküre davet eder; tuval karşısında dururken insan kendini çağrışımlara teslim edebilir. Film karşısındaysa bunu yapamaz, çünkü algılar algılamaz karşısındaki görüntü

31 Bu düşüncelere dalma halinin ilahiyattaki ilk örneği, Tanrı'yla baş başa olma bilincidir. Bu bilinç, burjuvazinin altın çağında Kilise vesayetinden kurtulma iradesini beslemiştir. Çöküş dönemindeyse aynı bilinç, bireyin tanrıyla ilişki içindeyken ifade ettiği güçleri, kamusal konularda kullanmama eğilimini göz önünde bulundurmak zorundaydı.

değişmiştir bile. Onu bakışlarıyla sabitlemesi imkânsızdır. Sinemadan nefret eden, yapısının bazı kısımlarını anlasa da anlamını kavrayamamış olan Duhamel, bu durumu şu sözlerle tarif eder: "Düşünmek istediğim hiçbir şeye izin vermiyor. Bu hareketli imgeler, düşüncelerimin yerine geçmiş durumda."[32] Gerçekten de bu imgeleri izleyen birinin zihnindeki çağrışım akışı, imgelerin hızla değişmesiyle kesintiye uğrar. Tıpkı her şok etkisinin artırılmış bir farkındalığı ele geçirmek istemesi gibi, sinemanın şok etkisi de buna dayanmaktadır.[33] *Dadacılığın ahlaki şok etkisi adı altında örtülü tuttuğu bu etki, sinema tarafından, teknolojik yapısı sayesinde bu örtüden özgürleştirilmiştir.*[34]

XV

Kitle, günümüzde sanat eserleri karşısındaki tüm alışılageldik davranışların yeniden doğduğu bir zemindir. Nicelik artık niteliğe dönüşmüştür: *Sanat eserine dahil olanların meydana getirdiği büyük kitleler, farklı türden bir katılım türünü ortaya çıkarmıştır.* Bu katılım türünün başta itibarsız biçimde olması gözlemciyi kuşkuya düşürmemeli. Ancak katılanlar arasında, meselenin bu yüzeysel kısmına tutunmakta ısrar edenler hiç de azımsanmayacak sayıdadır. Bunlar arasındaki en çok öne çıkan kişi Duhamel olmuştur. Duhamel sine-

32 Georges Duhamel, *Scénes de la vie future*, 2. baskı, Paris 1930, s. 52.

33 Sinema, günümüzde insanın karşı karşıya kaldığı yüksek hayati tehlikeye tekabül eden sanat biçimidir. İnsanın kendini şok etkisine maruz bırakması, onu tehdit eden tehlikelere uyum sağlama çabasıdır. Sinema, algı aygıtımızda yaşanan, kişisel düzlemde her yayanın büyükşehir trafiğinde, tarihsel ölçekteyse her yurttaşın hissettiği türden derin değişikliklere karşılık gelir.

34 Her iki akım da kendi deneyleri esnasında, sinemadan farklı olarak, kamera aygıtını, gerçekliği sanatsal olarak betimlemek için değil, betimlenen gerçeklikle betimlenen aygıt arasında bir tür alaşım yaratmak için kullanmaktadır. Bu sırada kübizmde ağırlık, görselliğe dayalı bu aygıtın yapısına ilişkin önseziyken, fütürizmde, film şeridinin akışı sırasında ifadesini bulan etkilere ilişkin önsezidir.

mayı "ancak kölelerin vakit ayıracağı bir zaman kaybı, kaygıları tarafından kemirilen eğitimsiz, sefil, çalışmaktan körelmiş yaratıklar için bir dalgınlık meşgalesi [...] hiçbir odaklanma gerektirmeyen, hiçbir düşünme yetisi şart koşmayan [...], yüreklerde bir kıvılcım ateşlemeyen ve günün birinde Los Angeles'ta bir 'star' olmak gibi gülünç bir umuttan başka bir şeyi yeşertmeyen bir ışık gösterisi" olarak tarif eder.[35] Bu eleştiride eskiden beri olagelen, kitlelerin kafa dağıtmak istediği, sanatınsa izleyiciden odaklanma beklediği yönündeki şikâyetin bir benzerine rastlamaktayız. Sorulması gereken soru, bu basmakalıp sözün, sinemanın incelenmesi için bir bakış açısı sunup sunmadığı. Bu noktaya yakından bakmakta fayda var. Birbirleriyle tezat oluşturan dalgınlık ve odaklanma kavramları, şöyle bir çıkarıma neden olur: Sanat eseri karşısında odaklanan kişi, esere dalar, yani onun içine girer; tıpkı Çinli ressamın tamamlanmış eserine baktığında bunun içine girdiğini anlatan söylencedeki gibi. Buna karşın dalgın kitle, sanat eserini kendi içine alır. En çok da yapıları. Mimari, daha en baştan, dalgınlık hali içinde ve topluluk tarafından alımlanan sanatların ilk örneği olagelmiştir. Mimarinin alımlanmasına ilişkin kuralları, bu noktada bize en çok yol gösterecek unsur olacaktır.

Yapılar, insanlığa daha İlkçağ'dan beri eşlik eder. Birçok sanat biçimi zaman içinde doğmuş ve yitip gitmiştir. Tragedya, Yunanlarla başlamış ve onlarla beraber sanat sahnesinden çekilmiş, ancak yüzlerce yıl sonra kendi "kurallar"ı eşliğinde yeniden doğmuştur. Menşei ulusların oluşumuna dayanan destan, Avrupa'da Rönesans'ın bitimiyle ortadan kaybolmuştur. Panel üzerine yapılmış resim sanatı, Ortaçağ'ın bir ürünüdür ve varlığını sürdüreceğinin hiçbir teminatı yoktur. Ancak barınma, insan için daimi bir ihtiyaçtır. Mimari hiçbir zaman unutulmamıştır. Mimarlık tarihi, tüm diğer sanatlarınkinden daha eskidir ve etkisini anlamak, kitlelerin sanat eseriyle ilişkisini açıklamakta vazgeçilmezdir. Yapılar iki şekilde alımlanır: Nasıl kullanıldıkları ve nasıl algılandıklarıyla. Daha yerinde bir ifadeyle: Dokunsal ve görsel olarak. Alımlama, örneğin turistlerin meşhur

35 Duhamel, agy., s. 58.

yapıtlar karşısındaki odaklanması olarak düşünülürse böyle bir alımlamaya uygun düşecek bir kavram yoktur. Çünkü dokunsal dünyada, görsel alandaki tefekküre karşılık gelen bir alımlama türü bulunmamaktadır. Dokunsal alımlama, hem odaklanma hem de alışkanlık düzlemleriyle yapılamaz. Hatta alışkanlığın, mimari alanda görsel alımlamayı büyük oranda belirlediği dahi söylenebilir. İşin aslı görsel alımlama da dikkatli bir odaklanmadan çok, gelişigüzel bir fark ediş halinde gerçekleşir. Mimarinin yarattığı alımlama, belli koşullarda kanonik değer kazanır. Bunun sebebi *tarihî* kırılma anlarında insanın algı aygıtına yüklenen *görevler, salt görsel olarak, yani tefekkürle çözülebilir nitelikte değildir. Bunlar zaman içinde, dokunsal alımlama, yani alışma yoluyla yerine getirilir.*

Alışmak, dalgınların da yapabileceği bir şeydir. Dahası, belli görevlerin altından dalgınken bile kalkabilmek, bunları çözmenin kişi için alışkanlık haline geldiğini gösterir. Sanatın sunduğu türden bir dalgınlık sayesinde, algılamanın yeni görevlerinin ne oranda çözülebilir hale geldiği de dolaylı yoldan tespit edilebilir. Bireyin bu gibi görevlerden kaçınma isteği olacağından, sanat bu görevlerin en zorlu ve önemlilerine, kitleleri harekete geçirmekte zorlanmadığı alanlarda girişecektir. Nitekim şu anda bunu sinema alanında yapmaktadır. *Sanatın tüm alanlarında günbegün daha da hissedilir hale gelen ve algılamanın maruz kaldığı derin değişimin semptomu olan dalgınlıkla alımlama, asıl pratik yapma enstrümanını sinemada bulmuştur.* Sinema, yarattığı şok etkisiyle bu alımlama biçimini destekler; bu esnada sadece seyirci kitlesini değerlendirici bir merci haline getirerek değil, sinema salonunda takındığı bu değerlendirici tutumun dikkat gerektirmemesiyle de tapınma değerini geri plana itmiş olur. Seyirci denetmen olmakla beraber, dalgın bir denetmendir.

SONSÖZ

Günümüzde insanların giderek proleterleşmesi ve artan oranda kitlelerin oluşması, aynı olaylar dizisinin iki farklı yönünü teşkil eder. Faşizm, yeni oluşan proleterleşmiş kitleleri örgütlemeye çalışırken, bunların canla başla bertaraf etmeye çalıştığı mülkiyet ilişkilerine dokunmaz. Kendi kurtuluşunun, kitlelere söz hakkı tanımaktan geçtiğine inanır (ama elbette bu hakları onlara tanımaz).[1] Kitlelerin, mülkiyet ilişkilerinin değiştiğini görmeye hakkı vardır; faşizmse kitlelere ancak bu ilişkileri muhafaza etme hakkı tanır. *Bunun doğal sonucu olarak vardığı nokta da siyasi hayatın estetize edilmesi olur.* Bir lider tapınması içinde boyun eğmeye mecbur bıraktığı kitlelerin uğradığı tecavüz, faşizmin kendi tapınma değerlerini oluşturmak için kullandığı kamera aygıtının tecavüzüne karşılık gelmektedir.

1 Bu bağlamda, propaganda işlevi son derece büyük olan haftalık haber filmlerini dikkate aldığımızda, karşımıza teknolojik bir olgu ön plana çıkar. *Kitlesel yeniden üretim, kitlelerin yeniden üretimini kolaylaştıran bir unsurdur.* Günümüzde tamamı kamera aygıtı tarafından kayda geçirilen büyük resmigeçitlerde, devasa mitinglerde, kitleleri bir araya toplayan büyük spor etkinliklerinde ve savaşta kitle kendi yüzüne bakma imkânı bulur. Önemini burada belirtmeye gerek olmayan bu işlem, yeniden üretim ya da duruma göre kayıt teknolojisinin gelişimine koşut bir seyir izlemektedir. Kitleler, kamera aygıtına çıplak gözden çok daha belirgin biçimde görünür. Yüz binlerce insandan oluşan kadrolar en iyi kuşbakışıyla görülür. İnsan gözünün de bir aygıtla aynı perspektife sahip olduğu durumlardaysa insan gözünün tanık olduğu imge, kayıt görüntülerde mümkün olan yakınlaştırma yetisine sahip değildir. Yani savaş dahil büyük kitle hareketleri, insan davranışının, bir kamera aygıtına uygun bir biçimidir.

Siyasetin estetize edilmesi uğruna gösterilen tüm çabalar tek bir noktada doruğa ulaşır. Bu nokta da savaştır. Büyük ölçekli kitle hareketlerini, bir yandan üzerinde mutabakata varılmış mülkiyet ilişkilerini de muhafaza ederek aynı hedefe odaklayabilen tek unsur savaştır. Siyasetin bakış açısıyla doğal gelişim bu yöndedir. Teknolojik açıdansa mevcut teknolojik kaynakların tümünü, mülkiyet ilişkisine dokunmadan harekete geçirmek ancak savaşla mümkündür. Savaşın faşizm eliyle kutsallaştırılması, elbette bu argümanları kullanmaz. Yine de konuya bu açıdan yaklaşmak faydalı olacaktır. Marinetti, Etiyopya Sömürge Savaşı hakkındaki manifestosunda şöyle yazar: "Biz fütüristler, savaşın estetik karşıtı olarak tarif edilmesine yirmi yedi yıldır karşı çıkıyoruz. [...] Dolayısıyla tespitimiz şu yönde: [...] Savaş güzeldir çünkü gaz maskeleri, dehşet yaratan megafonları, alev makineleri ve küçük tankları sayesinde insanın, boyunduruğuna aldığı makine denen nesne karşısındaki üstünlüğünü kanıtlar. Savaş güzeldir çünkü insan bedeninin, hayali kurulan metalleşmesinin muştusudur. Savaş güzeldir çünkü çiçekli bir çayırı, mitralyözlerin alazlı orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir çünkü tüfeklerin ateşini, top atışlarını, ateşkesleri, kokuları ve çürümenin rayihasını bir senfoni oluşturacak şekilde bir araya getirir. Savaş güzeldir çünkü büyük tanklar, uçak filolarının geometrik uçuş düzenleri, yangın yerine dönmüş köylerden yükselen duman burgaçları ve benzeri unsurlar şeklindeki yeni mimariler doğurur. [...] Fütürizmin şair ve sanatçıları, savaşın estetiği ilkelerini hatırlayın ki yeni bir şiir ve yeni bir plastik sanat uğruna verdiğiniz çabalar [...] bu ilkelerce aydınlatılsın!"[2]

Manifesto son derece açıktır. Ortaya attığı soru diyalektik mantıkçılar tarafından ele alınmalıdır. Günümüz savaşının estetiğini şu şekilde okumaktadır: Üretim güçlerinin doğal yolla kullanımı mülkiyet düzeni tarafından köstekleniyorsa teknolojinin sağladığı çözümlerin, hızın ve enerji kaynaklarının artışı, doğal olmayan yollarla kullanımı dayatacaktır. Bu yol savaştır; yarattığı yıkım da toplumun teknolojiyi kendi lehine kullanabilecek kadar olgun olmadığı-

2 Alıntı: *La Stampa*, Torino.

nın, teknolojininse toplumsal temel güçlere hükmetmeyi başaracak kadar gelişmediğinin kanıtı. En korkunç yönüyle emperyalist savaş, devasa üretim araçları ile bunların üretim sürecinde yetersiz kullanımı (diğer bir deyişle işsizlik ve piyasaların yokluğu) arasındaki makas olarak tarif edilebilir. *Emperyalist savaş, doğal malzemesi toplum tarafından elinden alındığı için taleplerini "insan malzemesi" ile toplayan teknolojinin isyanıdır.* Irmakları ıslah etmek yerine insan ırmaklarını siperlere akıtır, uçaklarıyla tarlaları tohumlamak yerine kentlere bomba yağdırır; kimyasal savaşla da aurayı yepyeni bir biçimde ortadan kaldırmanın yolunu bulmuştur.

Fiat ars – pereat mundus[3] der faşizm ve teknolojinin değiştirdiği duyu algılarımızın sanatsal tatminini, Marinetti'nin ifade ettiği üzere savaştan bekler. Bu ifade kuşkusuz *l'art pur l'art*'ın doruk noktasıdır. Homeros'ta Olimpos Dağı'nın tanrıları için bir gösteri olarak karşımıza çıkan insanlık, şimdi kendi gösterisine dönüşmüş durumdadır. Kendine yabancılaşması öyle bir raddeye varmıştır ki insanlık öz yıkımını birinci derecede estetik bir keyif olarak yaşar. *Faşizmin yürüttüğü, siyasetin estetikleşmesi bunu yaratır. Komünizm ise buna, sanatı siyasileştirerek yanıt verir.*

3 (Lat.) Sanat olsun, isterse dünya batsın. (Ç.N.)

Walter Benjamin'in Paris'te sürgünde olduğu dönemde yazdığı *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri* ilk olarak 1936'da kısaltılmış Fransızca çevirisiyle yayımlandı. Benjamin'in "materyalizmin adına layık ilk sanat kuramı" olarak tanımladığı bu metin, 60'lı ve 70'li yıllarda yeniden keşfedildi. 80'lerden beri de modern kültür ve medya teorilerinin temel metinlerinden biri olarak kabul ediliyor.

Benjamin bu denemesinde, sanatın ve sanatın alımlanışının, özellikle fotoğraf ve filmin gelişimiyle kaçınılmaz olarak dönüşüm geçirdiğini, kitlesel yeniden üretim olanaklarının artmasıyla sanat eserinin "aura"sını, özgünlüğünü ve kültürel otoritesini yitirdiğini savunuyor. Yeniden üretilebilirlik sayesinde oluşan kolektif estetik, bir yandan toplumsal özgürleşme yolunda gelişim olanağı sunarken diğer yandan faşizmin yükselişinden de anlaşılacağı gibi siyasetin güdümüne girme tehlikesini de içinde barındırıyor.



can

canyayinlari.com | f | canyayinlari

felsefe

ISBN 978-975-07-5998-7

9 789750 759987