felsefelogos



Sinemanın Felsefesi

thomas elsaesser • erlebnis ve erfahrung arasında: benjamin ile sinema deneyimi

özcan yılmaz sütçü • dünya ve insan imgesi: sinematografik inanç

todd mcgowan • sinematik nesnenin tekilliği

aslı daldal • zoon politikon'dan nietzche'ye siyaset felsefesi ve sinema: pasolini, godard, demirkubuz

kriss ravetto • mito-poetik sinema

e. aras ergüneş • tarihin sınırları: angelopoulos ve maddeci tarih anlayışı

55

2014/4

felsefelogos
Yıl 18 Sayı 55
Fesatoder Yayınları
İstanbul
e-mail: felsefelogos@gmail.com
www.felsefelogos.com & www.fesatoder.com
Genel Yayın Yönetmeni: Sinan Özbek

Fesatoder Adına İmtiyaz Sahibi: Sema Ülper Oktar
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: E. Aras Ergüneş
Yayın Kurulu: Muharrem Açıkgöz, Engin Delice, E. Aras Ergüneş, Thomas Geisen, Ferda Keskin, Uluğ Nutku, Sinan Özbek, Kaan Özkan, Peter Thomas, Sema Ülper Oktar, Fehmi Ünsalan, Tanzer Yakar
Sayı Editörü: E. Aras Ergüneş

Danışma Kurulu
(alfabetik sırayla)
Prof. Dr. Saffet Babür
Prof. Dr. Betül Çotuksöken
Prof. Dr. Alex Demirovic
Prof. Dr. Frigga Haug
Prof. Dr. Wolfgang Fritz Haug
Prof. Dr. Onur Bilge Kula
Prof. Dr. Beno Kuryel
Prof. Dr. Domenico Losurdo
Prof. Dr. Hakan Poyraz
Prof. Dr. Metin Toprak

Basla Öncesi Hazırlık: Fehmi Ünsalan
Baskı
Akademi Matbaacılık
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No: 230
Topkapı/İstanbul Tel: 0212 4932467
Sertifika No: 14352
Genel Dağıtım
BİZİMKİTAPLAR
Tel: 0212 528 3551 Fax: 0212 528 3532
www.bizimkitaplar.com.tr / bizimkitaplar@bizimkitaplar.com.tr
Ankara Cad. Konak Han No:43/5
Eminönü Fatih/İstanbul

felsefelogos hakemli bir dergidir.
EBSCOhost ve The Philosopher's Index tarafından listelenmektedir.
felsefelogos'ta yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Gönderilen yazıların yayımlanma kararı hakem raporlarına bağlıdır.
Gönderilen yazılar iade edilmez. *felsefelogos* ile yazarlar arasındaki iletişim internet üzerinden e-mail yoluyla gerçekleşir.

İçindekiler

Sunu

Uluğ Nutku'nun ardından

Thomas Elsaesser • Erlebnis ve erfahrung arasında:
benjamin ile sinema deneyimi 11
Özcan Yılmaz Sütçü • Dünya ve insan imgesi: sinematografik inanç 27
Todd McGowan • Sinematik nesnenin tekilliği 39
Aslı Daldal • Zoon politikon'dan nietzche'ye siyaset
felsefesi ve sinema : pasolini, godard, demirkubuz 53
Kriss Ravetto • Mito-poetik sinema 67
Özcan Yılmaz Sütçü • Düşüncenin şiddeti: stanley kubrick 85
E. Aras Ergüneş • Tarihin sınırları: angelopoulos
ve maddeci tarih anlayışı 99
Heide Schlüpmann • Yaşamda kalmanın öznesi:
kracauer'in film kuramı üzerine 115

Özetler/Abstracts

Sunu

Felsefe, son yıllarda sinemayı da kendine konu edinmeye başladı. Felsefenin diğer bilimlerle kurduğu ilişkiyi, belki de sinemanın diğer altı ana sanat dalı ile kurduğu ilişkiyle birlikte düşünebiliriz. Sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı, sanatsal ve estetik değeri, yedinci sanat olarak anlamı halen tartışılan konulardır. Ancak tıpkı felsefenin diğer bilimlerle kurduğu ilişki gibi, sinemanın da diğer sanat dallarının tümüyle ilişki kurarak, onları bir tür kurgusal zaman-mekân bütünlüğü içerisinde bir araya getirip, ayrıştırarak ya da seçmeci kurgular yaratarak kendi sanatsal janrını var ettiğini söylemek mümkün. Sinema, diğer sanat dallarını referanslarla kendi üretiminin içerisine taşıyan ancak onlardan da bağımsız olabilen bir tür yedinci sanattır.

felsefelogos bu gerekçeyle "sinemanın felsefesi"ni dosya konusu olarak işliyor. Son dönemde gerek süreli yayın, gerek telif çalışma gerekse de çeviri kanalıyla sinema çalışmaları görünürlük kazanıyor. Bu olumlu girişimlere rağmen sinemanın neliğine dair felsefeden yapılan çalışmalar maalesef henüz kısıtlı sayıda. *felsefelogos*, bahsedilen bu eksikliği gidermek için mütevazı bir katkı sunmayı amaçlıyor. Dergimizin bu sayısının editörlüğünü Aras Ergüneş üstlendi. Kendisine emeği için teşekkür ediyorum.

***

Belki de uzun süredir çıkan bir derginin genel yayın yönetmeni olmanın fıtratında var. Düşünmemiştim! Peş peşe "ardından" yazıları kaleme almak zorunda kalmak, hüznü içime bir kez daha çıkmamak üzere yerleştiriyor. Her bir dostun, yoldaşın ölümüyle hüzün kök salıyor, değişiyoruz! Geçen sayımızda Güven Savaş Kızıltan'ı yazdım. Geçen sürede öğrencilik yıllarınından dostumuz Burhan Şaylı'yı kaybettik. Bunu Hocamız, Yayın Kurulu Üyemiz ve derneğimizin kurucu üyesi Uluğ Nutku'nun vefatı izledi. Acımız büyük…

S. Ö.

Uluğ Nutku'nun Ardından

Sinan Özbek

Değerli hocam Uluğ Nutku 17 Kasım 2014 günü vefat etti. Hastalığı kısa sürede hızla ilerledi. Yakınında olanlar nasıl bir sonun gelmekte olduğunu biliyor, bu sona birbirini hazırlıyordu. En son konuşmamda sesi her zamankinden çok da farklı değildi. Yaşama isteği, hastalıktan daha ağır basıyordu. Kendi kendime "Hoca yaşamak istiyor" diye mırıldandım. Mersin'e ziyaretine gitme hazırlığı içindeydim. Deniz Kanıt, ki Uluğ Hocaya bağlılığı her türlü sorgulamadan azadedir - planlarının parçası olmaya başladı. Akşam uçak bileti bulmasını Sema Ülper'den rica ederim düşüncesiyle okul yoluna çıktım. Serin ve puslu bir İstanbul sabahı... Erken saatte çalan telefonumda Hülya Can'ın ismini görmek yetti... Hıçkırıklarla sarsılan Hülya söylenecek bir şey bırakmadı. Üzerime çöreklenen hüznü beklemiyordum doğrusu. Haftalardır nasıl bir sonun geldiğini biliyor, neler yapmam gerektiğini düşünüyor ve hazır hissediyordum kendimi. İçimi saran hüzün gitgide büyüdü, yüzümü ıslatan yaşların serinliğiyle fark ettim gözyaşlarımı tutamadığımı. Uzun süre yürüdüm, çevreyi algılamadan. Karşıda panikle bağıran güvenlik görevlisi dikkatimi çekti ve son anda kafama çarpacak olan yol bariyeri omuzumu sıyırarak aşağıya indi...

O kadar çok insana dokunmuş, o kadar çok insanın derdine derman olmaya çalışmıştı ki o herkesin Uluğ Hocası olmayı başarmıştı. Şimdi benim yazmaya çalıştığım yazıyı son derece özel anılarla yazabilecek onlarca insanın varlığını biliyorum. Hiç yüksünmeden, her birimizin anısının ve sevgisinin bir diğerimizinki kadar değerli olduğunu bilerek, hepimizin hocasının ardından bir şeyler karalamaya çalışıyorum.

Öğrencisiydim, diğer hocalarım beni bağışlasın ama iki ismi geleneğin ifade ettiği anlamda hocam saydım. Bunu bildiler de. Uluğ Nutku ve Alfred Schmidt. Schmidt geçen yıl öldü. Arşivlerine benim Türkçe yazdığım "Nachruf" da girdi. Uluğ Hoca daha ilk dersinden itibaren yakınında olmaya çalıştığım hocam oldu. Çevirdiği "Felsefe Defterleri" cılız kitaplığımda vardı ve bu çeviriyi yapan adamın öğrencisi olmaktan büyük gurur duyuyordum. Öğrenciliğimin ilk yılında okul tatildeyken haftada bir gün odasında buluşup çalışmaya başladık. Ben, tespit ettiğimiz metinleri okuyor, buluşmamızda bunları tartışıyorduk. Hoca dinliyor, sorularla yönlendiriyor, okunacak yeni metinleri alıp bir hafta sonrasına randevulaşıyorduk. Bütün tedirginliğime rağmen, sabırla beni izliyor adeta tartıyordu. Aramızda güven ilişkisi hızla tesis oldu. Artık özel olanları dahi konuşuyorduk. Ben erken yapılmış bir evliliği bitirmenin acemilikten kaynaklanan acılarını yaşarken, hocam da aynı sorunla uğraşıyordu. O, birkaç aylığına Berlin'e gitmişti. Dönüşte ilk sorusu "Evliliği ne yapın?" oldu. Benim "bitti hocam" cevabımla başı önüne eğildi. Üzülmüş değildi, birlikte verdiğimiz kararda kendisinin hâlâ yapamamış olmasının mahcupluğuydu hissettiği. Bir yoldaşı acısıyla yalnız bırakmış gibi… Aynı yıllarda felsefe öğrencileri olarak bir dergi çıkarmayı planladık. Hocanın kapısını çaldık, desteğini aldık. Mali sıkıntıyı aşamıyorduk, Hoca, "Sinan, şu Bebek'teki evi satıp sağlam bir şey çıkaralım" dedi. Şaşırdım, "Hocam, ne olacağı belli olmayan bir dergi için ev satılır mı?" dedim. Konu kapandı…

Felsefe Arkivi'nin eski sayılarının birinde yayımlanan doçentlik tezinin bir kısmı vardı. Tesadüfen buldum. Defalarca okudum. Okul dışındaki dostlarımla dahi okudum. Uluğ Nutku'nun felsefe serüveninde çok önemli olduğunu düşünürüm bu metnin. Üzerimdeki etkisi büyük olmuştur. Hocaya çekinerek beğenimi ifade ettim ve "Tabii ki size bunu çok kişi söylemiştir" dedim. Sakin bir "yoo" oldu cevabı…

Sonra araya benim yurtdışında olmamdan kaynaklanan bir mesafe girdi. Hoca bu arada İstanbul'u terk etti. Yurtdışından her gelişimde ziyaretine gidiyordum. Kesin dönüşümle birlikte yine ilk aradığım o oldu. Bu kez yıllar önce sadece konuşulan dergiyi çıkarmakta kararlıydım. Aradım. Hoca, "Sen neredeysen ben oradayım!" dedi ve kimleri davet etmemiz gerektiğini söyledi. Onları da aradım… Asla yarı yolda bırakmadı. Artık dernekleşmemiz gerektiğinde de aynı kararlılıkla yola devam etti. Sorunlar en karmaşık hal aldığında, içinden çıkılamaz durumlarda onun aklına, tecrübesine müracaat ettim hep. Ne acı! Biz artık kimin aklıyla eylemimizin uygunluğunu ölçeceğiz?

Her sohbetimizde yazmaya zorladım hocayı, neredeyse baskıya dönüştü ısrarım. İlk kitabı *İnsan Felsefesi Çalışmaları*'nı yayına hazırladık. Kaç gece aradı, oğlu Ferhat'a ithaf edip etmeme tereddütlüyle. Ferhat'ın duygu

dünyasında olumsuz bir etki yapmaktan ürktü. Sonra diğer kitaplar geldi. *Ur Uruk Urşu* özel bir yere sahiptir bunlar içinde.

Gezgin Felsefe'yi yazdı. Buna nazire olsun! "Kapısı açık filozof"tu. Her kim ki ihtiyaç duydu girdi içeriye. Ses çıkarmadı. O kadar rahat girdiler ki o kapıdan, bir kapıdan girdiklerini unuttular. Çamurlu ayakkabılarıyla girdiler, odalarında gezindiler, salonunu kirlettiler. Giderken ceplerine değerli şeyler saklayarak çıktılar… Sustu, hiçbir şey demedi. Dedim, "Hocam bu nobranlığa neden izin veriyorsunuz?" Dedi, "Biliyorum, insanların bir böcek olabildiğini ama ben bu zavallı böceğe nasıl yardım edebilirim diye düşünüyorum!" Bilmem hangisi doğru: İzin vermek mi vermemek mi? İşte burada belki vebali vardır, küçük insanları hak etmedikleri yerlere itmekte! Onlar hakkında hiç uzun uzadıya konuşmadı. En çok bir hüküm cümlesi bir sitayişle bitirdi işini: "İntihalci, ahlaksız, paranoid…" o kadar. Arkasından konuştu ölümünden sonra da bütün riyakârlar, dost maskesiyle… Dostları ise ölümünde de omuz omuza saf tutu, kucaklaştı. Küçük hesapların adamı asla olmadı. Bunun, ödünsüzlükle mümkün olduğunun örneği oldu… Öğretti…

Uluğ Nutku cesur bir insandı. Tanıklıkla biliyorum. İnsanların sokak ortasında ya da bir kuytuda katledildiği yıllarda asla "ben özelim, benim yaşamam gerek!" diye düşünmedi. Ölümden hiç korkmadı. Öğrencilerinin ölümle burun buruna geldiği her yerde tereddütsüz öne çıktı. Kalkan oldu, savundu… Felsefenin "kendini bil!" önermesi üzerinde yükselen bir kendini inşa etme çabası olduğunu asla bir kenara bırakmadı. Onurlu bir yaşamın uyandıracağı büyük saygıları hak etti. Hayatı ve felsefesi yolumuzu aydınlatmaya devam ediyor. Anısı önünde bütün saygımla eğiliyorum…

Erlebnis ve erfahrung arasında: Benjamin ile sinema deneyimi*

Thomas Elsaesser

PARADİGMA DEĞİŞİMİ

Bu makale film çalışmalarında duyguya yönelişin, bu alanda diğer sinemaya bakış yollarına yüz çeviren belirgin bir hareketin, çerçevesini çizer. Dolayısıyla, duyguya yönelik bu yeni vurgu, psikanalitik film kuramından, özellikle yansıtıcı dürtüler, arzu ve eksiklik üzerine vurgudan, açıkça ayrılır. Yinede, izleyiciliğe psiko-semiyotik yaklaşımla sabırsızlığın kendisi, başka ortak noktaları olmayan ve birbirleriyle neredeyse hiç tartışmaya girmek istemeyen muhtemelen film bilginlerinden – bilişselciler, kültür bilimciler ve Deleuzecülerden – oluşan grupların paylaştığı bir duygudur.[1] Bu taraflar arasında tartışma başlatmaya ya da en azından bunlar arasında bazı ortak paydalar aramaya ve bulmaya yönelik teşvik büyük bir şeydir.[2] Bunun yerine ve buna direnerek ben Walter Benjamin'i ve onunla beraber muhtemelen duygudan daha çok tartışmaya açık bir terimi, 'deneyimi', yeniden tartışmaya sokarak farklı bir durumu kısaca açıklayacağım. Benjamin'e ve deneyime başvurmam, Deleuzeya da bilişselciliği reddetmeden, hem psikanaliz hem de kültürel çalışmalar için bir başlangıç olmayı hedefliyor.

* Daha önce Paragraph dergisinin 32:3 (2009) sayısında yayınlanmıştır. Thomas Elsaesser'in (Universiteit van Amsterdam, Department of Media and Culture) izni ile Felsefelogos'ta yayınlanmaktadır.

Şu şekilde tartışmaya başlayabilirim: semiyotik genellikle filmi söylem ya da anlatı olarak kabul etse de, duyguya yöneliş filmi, her şeyden öte, bir olay olarak kabul eder. Sözde aygıt kuramı sinemayı dünya üzerinde bir pencere gibi görünmesinden dolayı (ve ayna etkilerini doğrulamamasından dolayı) eleştirse de sinemanın şu anda ne yanlış kavramayı ne de yanılsamayı kapsadığı, aksine, tam olarak, muhtemelen dolaysızlık ve üç boyutluluk ile yükseltilmiş pek çok eylem gibi algısal bir eylem olarak anlaşıldığı varsayılır.[3] Film dünyayla yakın ilişki kurduğunda, somutlaşmış bilgi, idrak ve duygulanım şeklinde bunu yapar; izleyicilerine rol verdiğinde bunu onlara röntgenci rolü vererek ya da bölünmüş öznenin imgesel özdeşleşmesi üstünden yapmaz, aksine onlara tanık ve katılımcı rolü vererek yapar. Kartezyen akıl-beden ve Lacancı kimlik-makine ayrımı yerine, şimdi 'duygu makine' olarak sinemaya bakıyoruz.[4] Bu yapılanmanın merkezinde ve aslında hem eski hem de yeni paradigmaların zemininde, bana sinemada duygunun herhangi bir tartışmasında başlangıç olarak görünen, deneyim olgusu yer alır. Peki ne tür bir deneyimdir bu? Bu terim Almanca'da zengin ve komplike anlam demetine sebep olur: *Erfahrung* (seyahat etmek [*fahren*] ve hareketsiz durmak arasında), *Erlebnis* (yaşamak [*leben*] ve ölüm arasında), *Empfindung* (bulmak [*finden*] ve kayıp arasında), *Gefühl* (hissetmek [*fühlen*] ve dokunmak arasında). O halde sinema böylesi sınırlandırılmış semantik alanlar düzeni değilse nedir? Tam da bu çeşitlilik, beni, burada ilgilendiğim olası deneyim kavramlarını üç alanla sınırlandırmaya itiyor: *somutlaşma* – doğrudan duyumsal varlık ve bedensel bütünlük anlamında deneyim; *zaman* – geçmişe dönük olarak yapılanmış, geçici ya da söylemsel olarak tutarsızca dolayımlanmış temkin ve tahsis etme anlamında deneyim; ve *faillik*– sınırlara maruz kalma ve aşırılıktan kurtulma anlamında deneyim. Bunun yanı sıra, deneyimi anahtar terim olarak kullanarak, modernitede ve özellikle 'modernleşmenin' iki anında ya da buhranında sinemanın rolünü vurgulamayı hedefliyorum.

Geçmişe dönük olarak yapılanmış, geçici bir şekilde dolayımlanmış temkin ve tahsis etme anlamında deneyim, Benjamin'in ilgilendiği meselelerle ve özellikle, 'Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine' makalesinde ayrıntılarıyla ele alınmış olan, kapitalist modernite altında deneyim koşullarının tartışmasını içeren yazısıylayankı yapanbelirli bir semantik alandır. Benjamin, pek çok geç on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıl Alman kuramcıları gibi *Erlebnis* ve *Erfahrung*'u birbirinden ayırır. *Erlebnis* duygu anlarıyla alakalıyken *Erfahrung* deneyimin daha çok devamlı yapısıyla alakalıdır. Martin Jay'in belirttiği gibi, '*Erlebnis*'in dolaysız, pasif, bölünmüş, soyutlanmış ve dışarıda bırakılmış iç deneyimi, Benjamin'e göre, *Erfahrung* olan, kümülatif, iletilebilir bilginin, epik gerçekliğin tümleyici artışından çok farklıdır.[5] Görülen o ki, Benjamin'in ikili tasarısında, *Erfahrung* modern dünyada bundan böyle bireye uygun bir şey değildir. Jay'in belirttiği gibi, 'Kentsel yaşamın özümsenemeyen şoklarıyla ve zanaatkarın ürününün seri üretim hattının kümülatif olmayan monoton tekrarıyla yer değiştirmesi sonucu *Erfahrung* süreci çoktan kırılmıştır. Kitle iletişimde rastlantısal bilgi ve saf duygu çoktan anlamlı anlatıların yerini almıştır.'[6] Fakat geçmişe dair tamamıyla kavranmış bütünlük ya da 'etos' perspektifinden bakıldığında, Benjamin'in diyalektik düşünce tarzıyla trajik olan yaşama algısı, *Erlebnis*'in bölünmüş, tepkili, geçici deneysel durumuna, özlemle bakılmadığını doğrulamıştı.

Benjamin'e göre modernleşme için kurucu olan *Erfahrung*'un güçsüzleşme ya da körelmesi aslında başlı başına deneyimin özelliğiydi. Bundan dolayı da modern dünyada 'deneyimin kaybı' aslında insan varlığında her daim var olan 'kaybın deneyimi' demekti.

Benjamin'in ayrımı, bizim sinemaya bakışımıza nasıl katkıda bulunabilir, yukarıda bahsedilen paradigma değişiminde neyin söz konusu olduğunu anlamamıza nasıl yardımcı olabilir? Buna cevap belki yeni bir ayrımla verilebilir: (Deleuze'un algısına göre) klasik sinema ve modern sinema arasındaki ayrım ve (Anglo-Amerikan dilinde) klasik ve post-klasik sinema arasındaki ayrım. Örneğin, klasik sinemanın güncel tanımlarının Benjamin'in *Erfahrung* kavramıyla ne kadar çok uyuştuğu dikkate değerdir: ister yaşam öyküsü, yolculuk (daha önce de belirtildiği gibi Almancada *Erfahrung* kelimesi 'fahren', seyahat etmek, kelimesinden gelir) gibi doğrusal bir biçimde düşünülsün ister öğrenme şekli olarak, karakter-odaklı uyumda ve biyografik bitirmede, geriye yönelik yeniden oluşturulmuş olsun, bu uyuşma anlatı entegrasyonu ve geçici ilerleme ile belirginleştirilmiştir. (Lévi-Strauss'un) yapısalcı tanımı 'gerçek karşıtlıkların imgesel çözümlenmesi' ya da pragmatik-kognitivist 'problem çözme' ve 'işlevsel eşitlik' tanımları bile bu uyuşmayı gösterir.[7] Dahası, klasik sinemanın duyuşsal yapısı – *Erfahrung*'da olduğu gibi – *hamartia* (bilgisizlik) ve idrak edememeden *anagnorisis*'e (farkına varmaya) giden bir tedavi, terapi ve arınma sürecinin ve farklı bilgi değişimlerindennihai uyuma doğru yol alan anlatısal bir oyunun duyuşsal yapısıdır. Klasik sinema bütünleyici bir biçimde işler ve anlatının amacı kesintili *Erlebnis*'in aktarılabilir *Erfahrung*'a dönme sürecini kolaylaştırmaktır; dolayısıyla Benjamin'in, sinemanın moderniteye özel katkısı olarak gördüğü montaja olan vurgusunu ortaya koymaktır.

Fakat Benjamin'in argümanlarını ciddi bir biçimde ele alırsak, modernite koşulları altında, *Erfahrung*'un değil de, sadece *Erlebnis*'in deneyimsel modalitesinin mümkün olduğunu görürüz. Benjamin'in algısal şok ve optik bilinçdışı kuramlarında belirtildiği gibi, sinema modernitenin duyumsal ve duyuşsal koşullarının dışında düşünülmediği sürece, *Erfahrung* sineması, örneğin klasik sinema, modern deneyimin bölünmüş doğasının nostaljik ya da geriye yönelik desteklemesi ve ideolojik yapısı olacaktır. Diğer bir deyişle, *Erlebnis*'in temkinsiz öz-varlık olduğunu, 'pathos'un *Erlebnis*'le uyumlu – tekil, aralıklı, kesintili, geçici – olduğunu ve Benjamin'in *Erfahrung*'unun geçmişe yönelik yapılandığını ve entegre olduğunu düşünürsek, 'etos'tan ziyade 'pathos'un modernitenin duyuşsal rejimini tanımladığını görürüz. Bu bakış, normdan sapma, aşırılık ve uyumsuzluk ile tipik olarak belirtilmiş klasik dönemdeki zamanlara (veya alt-türlere) daha da önem katar. Başkaları gibi, Christine Noll Brinckmann da, özellikle müzikte (Busby Berkeley'in *Golddiggers of '35*'teki *Lullaby of Broadway*'inde), klasikten sapmış durumları etkili ve güzel bir biçimde belirtmiştir.[8] Burada normdan sapma modeli *Erfahrung/Erlebnis* modeli ile yer değiştirecek ve bu tartışma melodram çerçevesine kadar gidecektir.

Film çalışmalarında melodram, daha önce küçümsenen bu tür, arzu ve eksiklik, yokluk ve varlık ve toplumsal cinsiyet asimetrisi ile ertelenmiş kapanışın psikanalitik paradigması ile kuramsallaşmaya başladığında önem kazanmıştır. Fakat bu değişen paradigma dikkate alınırsa ve sinemaya bir olay ya da deneyim olarak bakılırsa, az

önce vurgulanmış olan aşırılığın yıkıcı türü olarak melodram, *Erfahrung*'un sınırında, deneyimin gerçekten modernist türlerinden biri olur. Melodramın klasikten 'sapmaları' da 'özgünlüğün' tarihi açıdan daha uygun formunun göstergelerinin tam kendisi halini alır. Ya da tam tersine: eğer sinema – modernitenin bir parçası olduğu sürece ve onu özgün 'deneyim' olarak kabul ettiğimiz sürece – daha önce belirtildiği gibi, *Erfahrung* değil de, *Erlebnis* olarak tanımlanmak zorundaysa, o zaman melodram(a kuramsal ilgi) sinematik deneyimin zorunlu olarak yıkıcı ve bölünmüş olduğunu onaylamanın bir belirtisidir. Klasik sinemanın herhangi bir türünün tam olarak nereye kadar *Erlebnis*'in *Erfahrung*'a doğru geçmişe yönelik bir incelemesi olması gerektiğini vurgulamasıyla, melodram, adeta, klasiğin gizli 'gerçeği' olur. Amerikan sinemasındaki böylesi geçmişe yönelik incelemenin tarihsel sebeplerinin daha basit ideolojik şaşırtmadan ya da nostaljik (kendini) aldatmadan daha karmaşık olabileceğini sürekli akılda tuttuğundan, melodramın bu çift yönlülüğü, 1970'lerdeki tartışmalarda melodramın niçin çok önemli olduğunun sebeplerinden biri pekala olabilir. Şu da göz ardı edilmemelidir ki 1970'ler, Hollywood sinemasının tutarlılık yanılsamasının Benjamin'in iki deneyim türü arasındaki ayrımından daha radikal olan durumlardan yapısöküme uğratılması [yapısal olarak ayrılarak çözümlenmesi] ile aynı zamanlara tekabül eder.[9]

SINIR DENEYİMİ, DENEYİMİN SINIRLARI

Fakat klasik sinemayı başka bir yere koyma çabası (ve klasikten post-klasik sinemaya olan çizgiyi tanımlama ve aynı zamanda klasik sinemanın, [normdan] sapmış türlerinin belirtildiği, olası temelini gösterme çabası) Benjamin'in sinemayı *Erfahrung*'dan ziyade *Erlebnis* olarak gördüğünü bir kez daha hatırlamamızın tek sebebi değildir.

Bu ayrıma vurgu yaparak aynı zamanda bilişselcilerle, yöntemsel noktada, onlar sinemayı deneyimin normatif olarak tanımlanması amacıyla kullandıklarında, hangi yönden anlaşmazlık içinde olduğumu belirtmek istiyorum. Bilişselcilere göre, sinemadaki algılama, duyumsama sürecindeki beceriler, duygu ve hisler sıradan yaşam koşullarındaki beceri, duygu ve hislerle tamamıyla aynı değildir. Sinemadakiler, gerçek yaşamdakilerin evrim geçirmiş uyarlamalarıdır ve bundan dolayı tüm istek ve amaçlara fiziksel olarak bağlıdır. Bu yüzden, 'modernist' görsellikten bahsetmek pek mantıklı değildir. Benzer bir şekilde, sinema deneyimini tarihi bir episteme ile ya da sosyal süreçler ve teknik yenilikler ile – birkaç örnek vermek gerekirse – kentleşme, demiryolları, elektriklendirme ya da modernleşmeye dair herhangi bir kültür ile ilişkilendirme umuduyla, belirli bedensel durumları ya da insanın sinir sistemindeki değişimleri dönemselleştirme çabasına da gidilmemelidir.[10]

Fakat kuşkusuz sinema hakkında bulgu niteliğinde (ve dolayısıyla değişken ve bağlam-bağımlı) bir şeyler vardır. Film izlemek, deneyimin bir tarzı olarak düşünüldüğünde, estetik ve antropolojik açıdan değişime ve çözümlenmeye maruz kalan izleyicilik koşulları ve bu koşulların oluşturduğu duygulanım, tarihsel olarak belirli bir (görsel-algılama) kültürün(ün) parçalarıdır. Özellikle, olayın, izleyiciliğin ve deneyimin buluşması, kültürel

hatıra meselesini ortaya koyar ve bu da dolayısıyla böyle bir hatıranın teknik olarak depolanması ve kültürel olarak aktarılması ile sözbilimsel olarak organize edilmesinin başlıca yolu olarak görülen sinemanın amacına yönelik sorular ortaya atar.

Son yüzyıldır yaygın bir olay haline gelmesine rağmen sinemaya gitmek izleyicilerin normatiften ziyade olağandışı bir şey olduğunu düşündükleri bir deneyim olarak görülür. Sinemaya gitme sebebimiz, sinemada görmek istediğimiz şey ve bizi defalarca filmlere götüren şey, uç bir deneyimin, bir sınır deneyiminin beklentisidir. Bu [aynı zamanda] günlük algılama ve duyumların sınırlarında minimalist durumlar ve deneyimler içerebilen gerçeküstü, olağandışı bir şeydir ve sinemanın duygu ve faillik birleşmelerini test ettiği – ve bunlara karşı koyduğu – kayıtları içerir. Bu duygu ve faillik birleşmeleri duyguların fenomonolojik ve bilişsel tanımları için son derece önemlidir ve bu birleşmeler (pasif) kavrama ve yükseltilmiş (aktif) farkındalığın çifte ihtarı altında görüntülenen (klasik olarak tanımlanmış) estetik eyleme merkez teşkil ederler.[11]

Sinemanın bu boyutunu açıklamada, benim deneyime dair üçüncü tanımımı ortaya koymam yararlı olabilir: sınırlara maruz kalma ve aşırılıklardan kurtulma anlamında deneyim. 20. yüzyıldaki avangart sanat, özellikle I. Dünya Savaşı korku ve travmalarından sonra kendini gösteren, 'sınırların' ve 'aşırılıkların' deney ve keşifleriyle doludur. Fakat [avangart sanattansa] felsefe ve eleştirel kuramın sınırlar hakkında söyleyeceği daha çok şey olmuştur:

Nietzsche'nin vurguladığı Dianysosçu anti-Kantçı estetikten Georges Bataille'nin 'harcama' kavramına kadar ve Maurice Blanchot'tan Michel Foucault ve Giorgio Agamben'e kadar.[12] Bu bağlamda, sınırlara maruz kalma ve onlardan kurtulma sinemanın kendisi kadar modernite için de önem teşkil eder. [Duygu ve faillik] birleşmesi, deneyimin daha önce imlenen üç özelliğine vurgu yapar: bir sınır olarak deneyim ve onun negatif karşılığı olan deneyimin sınırları ile ilişkilendirilebilen deneyim modaliteleri olarak 'somutlaşma', 'zaman' ve 'faillik'.

Sınır deneyimleri, her şeyden öte, beden ve somutlaşma, faillik ve çaresizlik, zaman ve onun bariz geri dönülemezliği algımızda yer alan sınırlardır. Deneyimin kendini yıkıcı türü, örneğin Bataille'ye göre, hem *chronos* (zamanın doğrusal akışı) hem de *kairos* (karar anı, kavrama anı) sınırlarını aşar. Bataille yaşamı boyunca zamanın opaklığının karşısına yerleştirdiği anın yoğunluğu ile meşgul olmuştur. Onun 'içsel deneyim' kavramı özünde negatiftir ve özellikle 'eylemin tersidir. Bundan başkası değil. "Eylem" tamamıyla projeye dayanır'; proje de, Bataille'ye göre, 'gerçek varlığı gelecek bir durumda konumlandırır ve böylece, tamlığa yönelik bulunmaya dokunmasa da, içsel deneyim için önemli olan bulunma anını yavaş yavaş yok eder'.[13] Bataille'nin, kendisince yoğun, kesintili ve dakik olan 'içsel deneyim' ile neyi kastettiğini belirtmek güçtür. Ernst Jünger için içsel *Erlebnis* olan savaş aracısız ve özgün bir ben'in kurulumunda yeni (post-burjuva) bir temelken Bataille için negatif ve bölünmüş içsel deneyimin dışında başka bir içsel deneyim yoktur.

(Marx'ın dedikleri başka sözcüklerle belirtilirse), sınırların deneyimi insanlara onlardan habersizce, onların 'arkalarından', olan bir şeydir; sınırların deneyimi, onların 'istekleri dışında' olmasa bile, ben'i gerginlik ve erteleme durumları da olan kalıcı

mevcutlukta tutarak bedensel bütünlük, faillik ve zamansallık kavramlarına meydan okur. Sinemada, uzun zamandır, zamanın asıl koşulu olarak düşünülen bu kalıcı mevcutluk hem pozitif hem de negatif olarak yorumlanmıştır ve zaman zaman pozitif bir negatiflik olarak görülmüştür – her ne kadar kültürel karamsarlar böyle bir 'şimdi-liği', temsilin topluluklarına sıkıntı veren lanetin ta kendisi olarak görseler de.[14]

Yaygın [hakim ve popüler] sinema bile deneyimin sınırlarını ararken, tam olarak Bataille ya da Blanchot'un öngördüğü gibi olmasa da, bilerek veya bilmeyerek sınırların deneyimi ile karşı karşıya kalmıştır. Yine de, bu referanslar I. Dünya Savaşı sonrası avangartlara ait sınırların deneyiminin referanslarından ya da (Foucault, Lyotard ya da Agamben'de olduğu gibi)[15] II. Dünya Savaşı sonrasının deneyimin sınırları üstündeki yansımalarının referanslarından farklı olsa da deneysel parametreler büyük ölçüde benzerdir. Bu nedenle, bu makalenin ikinci yarısı, her zaman *Erfahrung*'un sınırında olan bir *Erlebnis* olarak sinematik deneyimin olabilirlik koşulları olan bu üç 'sınır' türünü daha fazla açıklayacaktır: bunlar, sınır olarak beden, sınır olarak zaman ve sınır olarak failliktir.

SINIR OLARAK BEDEN

Geçmiş yıllarda Hollywood sinemasında, cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş, etnik olarak norm olarak belirlenmiş ya da fetişleştirilmiş ve sapkınlaşmış bedene çok fazla vurgu yapılmaktaydı. Bu tartışma çoğunlukla temsil meseleleriyle alakalıyken deneysel bir sınır olan beden kavramı zaman zaman, belki de özellikle korku filmi tartışmalarında, ortaya atılmıştır. Burada, Carol Clover, Murray Smith ve Noel Carroll gibi çeşitli kuramcılar, psişik, somatik, fizyolojik ve duygusal durumlar arasında ayrım yaparken dikkatli davranmışlardır. Bu kuramcıların da bedeni, sadece metonimik bir biçimde göz ve bakış yoluyla temsil edilen bir şey olarak ya da mecazen (abartılı belirtilmiş) kodlu kültürel ve cinsiyetlendirilmiş göstergelerin taşıyıcıları olarak değil, bir toplam algısal yüzey olarak ele aldığını söylemek gerekir.[16]

Somatik tepkilerin ve imgelerin veya ses-imge kombinasyonlarının klasik sinemada ürettiği bedensel tepkilerin araştırılması üzerine Noll Brinckmann'ın önemli bir makalesi bulunmaktadır. Brinckmann'ın 'Somatik Empati' adlı yazısındaki örnekleri, duygusala ve izleyiciden edinilen 'motor benzerlik'e vurgu yapan Hitchcock'un gerilimlerinden alınır.[17]

Brinckmann'ın referansta bulunduğu çalışmalar arasında Linda Williams'ın 1991 yılına ait bilindik makalesi 'Film Bodies: Gender, Genre and Excess' bulunur.[18] Bu makalede Williams, belli türlerdeki filmleri izlerken kişilerin bedenlerinin sergilediği psişik (fantezilerle), fizyolojik (somatik, istemsiz dışavurumlarla) duygusal (duygularla ilgili durumlar ve duygu çeşitliliği) arasındaki arayüzü inceler. Williams, beden-türleri diye adlandırdığı melodrama, korku filmlerine ve pornografiye özel bir önem verir. Williams'ın tezi, özellikle bedensel bütünlüğün kısmen [bir] sınır olduğu ve temsilin kodlarının anlık bile olsa izleyiciye aktarılan somatik tepkiler vasıtasıyla kırıldığı ve empati ötesinde bir tür yayılma devresi başlatan ve bedensel mimesise yakın [bu] üç türü tanımladığı için, çok etkili olmuştur. Açıkça benzer olmasına rağmen, Williams'ın bulguları daha çok somatik

empatinin çelişkili ve negatif oyununa ve bunun, mesela bazen birini limon keserken gördüğümüzde meydana gelen istemsizce tükürük salgılamak gibi, izleyicinin sempatisinin akışına nasıl ters işlediğine vurgu yapan Brinckmann'ın araştırmasının kısmen aksinedir.

Hitchcock'da bile, Brinckmann'ın perspektifinden, filmde ve görsel sanatlardaki avangardın uygulanmasıyla haberdar olunur. Onun vurguladığı şey genişletilecek olursa, izleyicinin somatik dayanma gücünü denemek amacıyla 1970'lerden Valie Export'un filmlerini ya da film ve video kullanan beden sanatçılarının sonraki neslini içeren pek çok sanat eserine yaklaşılabildiği görülür. Böyle bir beden temelli performans sanatı 1970'lerden beri – videonun ve kadın hareketlerinin artışına tekabül eden zamanlardan beri – var olmuştur. (Valie Export'un aralarında bulunduğu) Viyana Eylemcileri'nin yanı sıra, Carolee Schneeman, Vito Acconci, Paul McCarthy, Shigeko Kubota, Marina Abramovic ve Orlan isimleri de bedeni sıklıkla acı içinde, ya da görünüşte acıdan da öte bir biçimde, öne çıkartır çünkü beden yinelemeli, mekanik müdahaleye boyun eğer ya da kendini teknolojik ve sıklıkla medikal olan saldırıya maruz bırakır. Burada her zaman kastedilen sınır ölümdür ve Hal Foster'ın tartışmalı bir şekilde belirttiği gibi bu sanat 'yaranın muzır canlılığı ve cesetin radikal hiçliği arasında salınır'.[19] İkinci parametreyi kısaca açıkladıktan sonra bu ayrıma geri döneceğiz.

SINIR OLARAK ZAMAN

Sanat ve edebiyat eserleri karşısında ağlama sebebimize yönelik olarak Williams, Franco Moretti'ye de göndermede bulunur. Moretti'nin tezi, gözyaşı dökmeden önce belli koşulların karşılanması gerektiğidir: bunlardan ilki Moretti'ye göre yapılan yanlış ile aldığı ceza arasındaki fark edilen asimetriye bağlı olan müdahale edilecek güçsüzlük durumudur. Gözyaşları, aşırı adaletin yani adaletsizliğin sonucu olarak, birinin çaresizliğinden kaynaklanır; ikincisi, karakterler arasında ve karakterler ile izleyici arasındaki bilgi rejiminde olan değişikliğe yol açan, ani fakat dikkatli bir şekilde hazırlanmış anlatısal perspektif ile bakış açısının [point of view] değişiminin gerekli olduğudur. Sonuç olarak, bir farkına varma (ya da *anagnorisis*) anına ihtiyaç vardır, fakat bu farkına varma (ölümü engellemek için) çok geç olan bir farkına varma olmalıdır: Moretti'nin dediği gibi 'çok geç'in retoriği.[20] Bu Benjamin'in *Berlin^de Çocukluk* eserindeki ben'in *Erfahrung*'unu sınırlandıran çok-geç-varma -ya da-bilme- çıkmazına uyum sağlayabilen deneysel bir kategoridir (*GS*VII, 395–6; *SW*III, 354).

Film çalışmalarında melodramdaki bilginin düzensiz dağılımının ya da gecikmiş *anagnorisis* anının duygusal-somatik sonuçlarını açıklamaya yarayan Moretti'nin hipotezi, kurmacadaki gözyaşlarını tasvirle ya da resmetmeyle ilişkilendirmek yerine kesinlikle hikaye kurgusuyla ve özellikle anlatı, odaklama ve bakış açısı ile ilişkilendirir. Dahası, melodramın, melankoli, pişmanlık, nostalji ve kayıp hissi gibi – melodramın tipik 'pathos'u [acıması] gibi –, zamana dayalı duygular uyandırma becerisi, acımanın daha önce belirtilen orijinal anlamına, yani yaşamdaki orjinalde evrensele göndermede bulunan kalıcı ve ideal (etos) olanın aksine kısa süren, geçici ve kısa ömürlü olana ait bir duygunun anlamına bizi geri götürür.

Williams makalesinde Moretti'nin 'çok geç'in retoriğini' pek çok zamansallık düzenini önermek amacıyla geliştirir. Bunu kendisinin tüm türlerine belli bir bedensel sıvı (ter, gözyaşı ve meni) ve belli bir zaman dilimi (korku için çok yakın, melodram için çok geç ve pornografi için 'şimdi') atayarak yapar. Bu hem zekice hem de ustaca yapılmıştır ve bu zaman dilimleri doğrudan mimetik tepki fikrini değiştirmeye yardımcı olur. Doğrudan mimetik tepki fikri, aksi takdirde belli fizyolojik ve istemsiz tepkilerle kendisinin beden-türlerinden ayrılabilir. Tarihsel bağlam, sosyal parametreler ve türsel kökenler hakkında daha fazla çalışma yapılması çağrısında bulunan Williams, yine de, bu zamansallıklar, ya da daha doğrusu, onların başarısızlıkları konusunda, bu zamansallıkların üretmeleri beklenen duygular bağlamında, daha fazla çalışılması gerektiğini iddia etmiş olabilir.

Eğer zaman dilimi ve zamansallıkla ilgili fikirleri daha ayrıntılı düşünülürse, Williams'ın bu türlerin tarihsel içeriğiyle ilgili sorusu kendi argümanıyla cevaplanabilir. Bu zaman dilimlerini, incelediği üç türün temeli olan fantezilerle bağdaştırdığında (melodramda anneye kavuşma fantezisi, korku filminde ilk sahne ve hadım etme tehdidi ve cinsel faklılıklar, pornografide en temel ebeveyni baştan çıkarma fantezisi), zamansallıklarının en azından bir özelliğine çözüm yolunu bulmuş demektir. Bildiğimiz gibi, fantezilerin doğası başarısızlık deneyimi olmalarıdır ve bu yüzden durmadan tekrarlanmak zorundadırlar. Dolayısıyla tekrarlarının zamansallığı, en azından melodram ve korku filminde kötü zamanlama, kaçırılan fırsatlar ve aşırı yakın temaslarca nitelendirilen ikincil ayrıntılara katılır. Bütün bunların verilen durumlara karakterlerin tepkilerindeki gecikmişlikle ve aynı zamanda alternatif bir dönüş ve harekete geçmemekle de ilişkisi vardır. Örneğin, melodram daha çok bir 'keşke', 'çok geç' ve bir pişmanlık zamansallığı türüdür. Bunun, özellikle komedi ve müzikal olan mükemmel zamanlama 'mutlu' türleriyle zıtlık oluşturduğu söylenebilir.

Ancak, kayıp olan ve zaman diliminin özelliği altında olan, Williams'ı okuduktan sonra daha anlamlı hale gelen tür *kara film*dir (*film noir*). Kabul edilmelidir ki, buna açık bir somatik tepki ve fizyolojik özellik ('soğuk terleme', muhtemelen korkuya bağlanan terleme) yüklemekte zorlanılır, fakat bu, ortaya attığı bedensel durumun içine kapıldığı zamansallık o kadar aşırıdır ve öyle sınır-durumları içerir ki iyileşme neredeyse hayal edilemez olduğu için meydana gelir. Kısaca, *kronos* (doğrusal zaman) ve *kairos*'un (kapanış, *anagnorisis*) ötesinde, alışıldık standartlarımızca *kara film*'in zamansallığı boş zamana aittir. Belki de Yunanların *aion* dediği zamansallık olabilir ve Deleuze'e göre, darbesiz bir yüzme/süzülme zamanı, yönlü olmayan evren, saf varoluş ve tekrarlama olarak geçmiş ve geleceğin simültane varlığıdır.[21]

Film çalışmalarında, *kara film* genellikle Freud'un *Nachträglichkeit*, ertelenen eylem veya *apres coup*, dediği geçicilikle bağdaştırılır: bu da melodram gibi çok geçtir, ancak melodram arzu tarafından doldurulurken, *kara film*'in geçiciliği arzunun ötesindedir. Felaket, yıkım artık olmuştur; (harekete geçmek için) çok geçtir, ama (kapanış için de) çok erkendir. Diğer bir deyişle, klasik sinema potansiyel olarak tüm bu zamansallıklarla ilgilenirken, *kara film* için aynı zamansallıklar tek bir zaman diliminin olmadığı imkansız zamansal bir ufuk oluşturur: sınır deneyimi zamanında sürekli olarak çok erken/çok geç, şimdi ve her zamandır. Bu yüzden, sınırlardaki sinematik deneyimin taklitçi olmayan

somatik tarafı özellikle *kara film*'de bulunur; - uzun süre klasik sinemanın sınırında görülen, modern sinema tanımlarımızın birçoğunun temelinde olduğu hissedilen ve daha çok neo-*noir* formunda - post-klasik denen sinemanın merkezi türüdür. Neden? Çünkü *kara film* başkahramanı için çok erken, geç ve şimdidir, kendi ölümünden kurtulmayı başarmış kişidir. *Kara film* şu soruyu sorar: bilseniz de bilmeseniz de, zaten ölü olabileceğiniz bir durumda nasıl hissedersiniz? Bu bizi üçüncü sınıra götürür.

SINIR OLARAK FAİLLİK

Moretti aynı zamanda etik açıdan eylem gerektiren bir durumda çaresizliğin (gönülsüzce) bedensel-tensel tepkiye neden olan durumlardan biri olduğunu belirtir. Ancak, onun gözyaşı teorisi *diğerinin yararına* müdahale etme yeteneksizliğine bağlıdır. Beden ve aklın hangi durumları benlik adına eyleme karşılık gelir ve diğer taraftan, *benlik adına hareket etme* engellendiğinde failliğe karşı ne çeşit sınırlar söz konusudur? Benlik adına fail, klasik sinema için tipik olan güdüsel eylem-şemanın tabii ki en önkoşuludur. Bordwell tarafından şekillendirilen standart tanımı, amaca yönelik, ilerleme olarak sürece inanan ve davranışı problem çözmeye yönelik olan ana karakterde belirginleşen 'karakter merkezli nedensellik' kavramından bahsetmektedir.[22] Torben Grodal'ın terminolojisinde bu faillik şekilleri 'amaçlı (telik)', 'heyecan (para-telic)' ve 'pragmatik' olarak adlandırılır.[23] Eğer kuralcı formulasyonlar böyle ise, failliğin bu klasik modelinin sınırlarını ne oluşturur? Steve Neale, kısmen Moretti'den ('Melodram ve gözyaşları' isimli makalesinde)[24] ve kısmen psikanaliz kavramlardan yola çıkarak 1980'lerde zaten Hollywood türlerini farklı eylem-şemaları ve tıkanıklıklarına göre tanımlamaya çalışmıştır. Komedi, kahramandaki tıkalı failliğin istemdışı gülmeye, eylemin gerçeklik statüsünün tekrar tanımlanması ya da içerikte bir değişime yol açtığı durumlarla betimlenebilir. Rüya ya da fantezi olarak imgenin gerçeklik statüsünün yeniden tanımlanması, senaryodaki tıkalı faillik anlarının ya da karakterler arasındaki duygusal karmaşıklıkların dansla sonuçlandığı müzikal türü olur.[25] Tüm bu üç yaklaşım, sırayla Raymon Bellour'un klasik psikanalitik-semiyotik formulasyonuyla karşılaştırılabilir. Bellour'a göre, Hollywood aksiyon ve gerilim türleri, özellikle Hitchcock filmlerinde 'sembolik tıkanma' olarak adlandırdığı tekrarlama-sonuç şemasına göre işler. Aksiyon-maceraların mantığının temelini oluşturmak, eylemlerin çok fazla pragmatik ya da teleolojik olmadığı ama parapraksi (unutkanlık yada dil sürçmesi) ve tekrarlı olduğu sembolik bağlantılar dizisi ortaya koyan psişik bir şemadır. Bu, başkahramanı bilinçsiz arzusunun 'doğru' (örneğin ensest) amaç bilgisinden koruyarak hatalı bilişsellik ve (zorunlu) tekrarlamaya dayalıdır.[26]

Bellour'un klasik sinema versiyonunda sebep sonuç ilişkisi, zamanın (Chronos) mantığı (Logos), erkek kahramanın beden-imgesine benzer şekilde olduğu gibi korunmuş olarak kalır. Klasik versiyonunda zaman, beden ve eylemi bir arada tutan şey bilinçli ve bilinçsiz güdünün homojen ve saydam aynı anlatı alanına yerleşmesidir, çünkü doğrusal amaçlı eylem 'ikilidir' ve (onaylanmamış) cinsel farklılıkların ayrımında bölünmüştür. Ancak burada Gilles Deleuze'ün klasik revizyonları özelikle ilgisini çekmektedir, çünkü

Hitchcock, eserlerinde klasik sinema bedeninin duyusal-motor şeması ilk kopukluğunu yaşadığı yönetmen olarak ayrı tutulmuştur. Deleuze psikanalitik ve cinsiyete özgü terminolojiden kaçınarak, *Vertigo*'nun en önemli örneği olabilecek bir 'hareket-imge' krizinden (Hollywood için kendi terimi) söz eder ve modern (Avrupa) sinemasının 'zaman-imge' olarak adlandırdığı şeyden bahseder. Zaman imgesinde, daha önce belirtildiği gibi, geçerli zamansallık *aion*'dur, yani içinde birçok geçmişin olduğu içkin şimdi zamanıdır, ya da Deleuze'ün belirttiği gibi 'tinsel olayları etkiler olarak yüzeyde toplayan sınırlanmamış geçmiş ve gelecek'tir. Faillik bu modelde Bateille'in terimlerini tekrar kavramak için ne eylem ne de projedir, fakat yoğunluklar, dağılımlar ve Deleuze'ün 'oluşlar' olarak adlandırdığı sürekli, çevrilebilir durumlardır.[27]

Dolayısıyla, ilk bakışta hiçbir şey Deleuze'ün modern sinemasından post-klasik sinema olarak da bilinen çağdaş (hasılat rekoru kıran) Hollywood'dan aşina olduğumuz aksiyon-sinema türleri kadar ayrılmış olamaz. Aslında post-klasik sinema, çeşitli tanımlamalarda saf duygu, mekanik enerji, şiddet, ivme, inişli çıkışlı hız treni benzetmesi (*Hız Tuzağı*), çarpıcı teknolojik başarısızlık veya doğal afet senaryosu (*Titanik, Kasırga*), ya da her ikisi (*Kurtuluş Günü*), algı merkezini beden korkusuna maruz bırakma (*Kuzuların Sessizliği*) ya da katliam şiddeti (Cadılar Bayramı, 13. Cuma) içeren kinetik-taklitçi sinemasıdır.[28] Karşı çıkanlara göre, post-klasik sinema en basitleştirilmiş ve sembolleştirilmemiş halleriyle hareket-imgeye bir dönüş, politik olarak tepkici ve estetik olarak gericidir.[29] Diğerleri için, klasik sinemanın yapay dünya üzerindeki pencere etkisini kıran sürükleyici bir deneyim sinemasıdır,[30] kelimenin tam anlamıyla: büyük camların parçalanma sahneleri, *Zor Ölüm* ve James Bond filmleri (*Dünya Yetmez*), *Bir Şirket Komedisi* ve *Matrix* gibi farklı eserlerdeki önemli etkilerden bazılarıdır. Dokunsal ve dokunma duyuları gözle ilgili olaylarla yarış halindedir; bunlar, (çıkarım ve 'dikiş' yoluyla uzaklık ve yakınlığı düzenlemeye bağlı) klasik mizansen görüntülerinin dikkatlice işlenmiş mimarisinden kurtularak 'deneyim' boşluklarını yeniden düzenlemektedir.

Klasik bakış açısından, pencere / ayna parçalama metaforu bir çeşit sınırların dışına çıkma sembolü olmaktadır; en açık haliyle *Matrix*'te başkahramanın eylem kahramanı mı yoksa üstüne oynanan bir kahraman mı olduğunu bilmemesine sebep olmak gibi varoluşsal sınırlarla oynamasıdır (Neo'nun 'seçilmiş kişi' olup olmama ikilemi). Daha genel anlamda, başka bir faillik sınırı ortaya koyduğu sürece, sözde aksiyon-kahraman türü klasikten bir kopuşu temsil eder: klasik güdü, yollar ve etkiler hesabının *ad absurdum* (absürd) karakter merkezli nedenselliğini uzatarak, kahramanın eylemleri bir sınır çizer (ünlü 'aşırı güç kullanma'), çünkü ölçüsüz riskler alır, uçlarda etki ya da duygu sergiler, amaçlarını aşan bedensel ve balistik yönler ortaya koyar. Klasikte abartı istisnai anları belirtirken, post-klasik aksiyon-sinemasında abartı bir şekilde kural olmuştur: artık abartı kuralın sapması değil, krizinin bir işaretidir. Buna göre, faillik bu gibi filmlerde geleneksel anlamda eylem olarak değil, nedensel bağın kırıldığı tekrar-eylem sinema örnekleri olarak yorumlanmalıdır. Birçok dikkat çekici etkisi, aslında Benjamin'in 1920'ler montaj sineması için öne sürdüğü gibi, sadece uyarıcı yüklemesini değil, aynı zamanda sistemik bozuklukları, hesaplanamayan riskleri ve görünmez tehditleri uzaklaştırmak için koruyucu bir kalkan olmasıdır. Böyle

olunca, eylem kahramanı daha fazla anlatısal ve bütünleşik olmayan deneyimin sınırında kalıcı olarak hipertansiyon ve tetikte olma durumundadır. Klasik kahramanda olduğu gibi, bir algı-etki-eylem şemasında tehdit edici olaylar barındırmaktan ziyade, yeni 'eylem kahramanı' geçici olarak erteleme şeklinde deneyimde ustalaşır: her zaman olabilen acil durum ve felaketi yaklaşmalarını *önceden bilerek sezer*.

Bu şekilde ifade edildiğinde, klasiği çağırarak ve onu aşarak failliğin başka bir çeşit sınırını tersi haline getiren, deyim yerindeyse görüntünün diğer tarafında, post-klasik aksiyon-sinemasının yapısal özellikleri vardır. Daha önce somatik bir durum değil de bir tür olarak atfettiğimiz bu sınır bir kez daha benliğin yararına eylemin tıkanmasıdır. Benliğe bağlı çaresizlik genellikle kurbanın hedef-konumunu ifade eder ve bu bazen erkek kahramanlarda bulunsa da burada ilgilendiğimiz türün önemini kavrayan ve bilen kişi değildir. Aksiyon-macera filminde henüz incelenen benlik adına öncelikli beklenti kadar melodram adına çaresizliğe de en çok karşı çıkan *kara film* (*film noir*) başkahramanıdır. Geriye dönük olarak, şimdi her ikisinin de bir tersine çevrimini temsil ediyor gibi görünebilir: her an olabilecek bir acil durumu sezerek yine de kendine yardım etme konusunda yetersizdir ve kendi sonunun bir izleyicisi ve tanığından başka bir şey olamaz (örn. *Katiller*). Bu bağlamda, *kara film*in sadece eylem değil, aynı zamanda çok ayrı beden ve zaman parametreleri de vardır. Örneğin, klasik *kara film* erkek bedenini sürekli olarak yaralı şekilde gösterir: *The Blue Dahlia* veya *The High Wall*'daki gibi başından yaralanabilir ve hafıza kaybı yaşayabilir; *Pencere'deki Kadın*'daki gibi uykusuzluk hastalığına yakalanmış olabilir; *Dead on Arrival*'daki gibi ölümcül olarak zehirlenmiş olabilir ya da *Çifte Tazminat*'taki gibi kan kaybından ölüyor olabilir. *Kara film* nadiren eşzamanlı olan iki zamansallık tanır: biten, kendini boşaltan zaman (örn. *The Killers*) ve geri dönüş zamansallığı, yani muğlak geri kazanım zamanıdır (örn. *Detour, Criss-Cross*). Her iki zaman diliminde de, *kara film* kahramanı genellikle kendini iyileştirmek için çok geç kalmıştır, ya da ölmek için çok erkendir ve askıda kalmış canlandırmanın negatif 'şimdi'sinde varolmaktadır.

Birkez daha, post-klasik sinema bu akıl ve beden durumlarını zorlaştıran, güçlendiren ya da radikalleştiren, neo-*noir* denen, bir türve film grubu üretmiştir. Neo-*noir* kendi zaman, beden ve eylem-şemalarını bilir, ancak başlangıç noktası *noir*'dir: baş yaraları *Şeytan Çıkmazı* yada *Akıl Defteri*'nde geri gelir; uyutucu (hipnagojik) durumlar ve uykusuzluk hastalığı örneğin *Kayıp Otoban*, *Dövüş Kulübü* ve *Uykusuz*'da karşımıza çıkar; Coen Kardeşlerin *Kansız*'ında DoA'nın zehirlenmiş bedeni veya *Bıçak Sırtı*'nda merhametsizce ölen replikantlarla karşılaşırız, ve *Çin Mahallesi*'nde Jack Gittes'ın kesik burnuyla yaralanmış bedenini açıkça görürüz. Bir de daha fazla şiddetlendirmeler vardır, yani neo-*noir*'ın beden şeması sırasıyla hiperaktif şiddet (*Kayıp Otoban, Dövüş Kulübü*), protezli bedenler (*Bıçak Sırtı, Terminatör*), hafıza kayıpları (*Akıl Defteri*) gibi eylemde felç olmaya meyillidir. Uygun zamansallık, zaman yolculuğu padadoksunun (*Gerçeğe Çağrı, Terminatör II, 12 Maymun*) zaman döngüsü ya da Möbius şeridinin (*Kayıp Otoban, Mulholland Çıkmazı*) zamansallığıdır, aynı zamanda faillik sınırı katatonik (donakalma) veya Hal Foster tarafından belirtildiği gibi 'cesedin hiçliği'dir. Neo-*noir*'a yönelmiş tüm janrların karşısında birçok çağdaş filmde önemli olan, eylem devam etse bile kaç

başkahramanın bazı bakımlardan ölmüş olduğudur: açıkça *Robokop, Vampirle Görüşme, Ucuz Roman* (Vince karakteri), *Altıncı His* ve *Amerikan Güzeli*'nde, sembolik olarak *Dövüş Klübü, 12 Maymun* ve tartışmaya açık bir şekilde *Forrest Gump*'da olduğu gibidir. Gump en azından görünürde kendi hikayesini anlatıp kendine (fantazmatik) bir yer edinebilirken – her ne kadar bu yer seyirciye rezil, kaba veya komik görünse de – *Akıl Defteri* gibi bir filmde, ne geri dönüşlerle ne de zamanın geriye gitmesine izin vererek, kahraman kendi hikayesini bir araya getiremez.

YENİ SINIRLAR: TRAVMA VE DENEYİM

Bu başkahramanlar 'ölü adamlar'sa (Jim Jarmusch'un *Ölü Adam*'ı veya Tim Robbins'in *Ölüm Yolunda*'sı, ayrıca Lester Burnham'ın *Amerikan Güzeli*'nin açılış cümlelerinde bariz bir şekilde belirtilen) psikanalitik açıdan, arzu ve eksikliğin sembolik düzeninden çıkmış ve 'dürtü yaratıklar'a, psişik otomatlara ya da zombilere dönüşmüşlerdir. Ayrıca, anlatı amaçları 'arzu' yetilerini geri kazanmaktan çok (son vermek için) ölümlülüğe (bilincine) kavuşmaktır. Paradoksal olarak, Freud'un belirttiği gibi, bir organizmayı 'ölmekten' alıkoyan ölüm-dürtüsüdür, bu yüzden bu filmlerde klasik *noir* kahramanı kanlı canlı bir yaratık olarak değil, büyüleyenden çok büyülenmiş ölümsüz Drakula vampir figürüyle birleşmiştir. Neo-*noir*'ın öncelikli bedeni, kendi (metaforik) tabutunu taşıyan Nosferatu figürünü yeniden canlandıran cesettir. Neo-*noir* kahramanını ölümsüz (ve Terminatör tipi aksiyon-kahraman türü sayborguna eşdeğerde) yapan insan duyularına 'ölü taklidi yapmaya' zorlayan sınır-*Erleblis* olarak 'deneyim' fazlalığıdır: bunlar 'çok fazla' olurlar. Bir hipotez olarak sayborg kahramanı saf duygulanımın dürtü yaratığı iken (Foster'ın deyimiyle 'yaranın tiksindirici canlılığı'), neo-*noir* kahramanı zamansallık, olay ve beden açısından o kadar şiddetli, onarılamaz duygular yaşar ki hareket etmek için kayıtsız kalamaz. Yara ne kadar ciddi olsa da hareket etme dürtüsünü daha fazla hissetmez. Başarısızlık deneyiminden bahsetmektense, klasik *noir*'de olduğu gibi, deneyimin başarısızlığından bahsetmek zorunda kalırız. Hiçbir kelime, eylem, hafıza olayların tutarlı sırasını yeniden yaratamaz ya da kronolojik sebep-sonuç zincirini yenileyemez: 'o kadar acıtıyor ki hiçbir şey hissetmiyorum' ifadesi Foster'ın tanımladığı beden sanatını uygun bir şekilde özetlemesidir.

Sadece travma geçirmiş kişiler kendi deneyimlerini dile getiremedikleri için değil, aynı zamanda travma şokunun genellikle hiçbir görünür işaret, bedensel iz bırakmadığı söylendiği için de çağdaş kültürde bu 'deneyim başarısızlığı'nın ismi travmadır.[31] Tek bir travma kavramından bahsetmek veya kültürdeki kullanımlarını belirli politik ve ideolojik tartışmaların dışında tutmayı önermek fazlaca basitleştirme olsa da, travma söyleminin deneyim sınırları/sınır deneyimi ile ilgili sorularımda açık olan konulara hitap eden özellikleri vardır.[32] Terimin yüksek ve popüler kültüre dağılmışlığı ve klinik psikolojiden edebi tartışma ve eleştirel teoriye taşınması 'travma'nın henüz belirlenmemiş bir probleme kendisini 'çözüm' olarak sunduğunu ortaya koyar. Çağdaş sinemaya gelince, izleyicinin tarafında *Erfahrung*'un çöküşünü ima eden ve *Erlebnis*'te yeniden üreten yıkıcı, kapsayan ve aynı zamanda parçalı deneyim -21. yüzyılınca başlangıcında- Walter Benjamin'in şok,

travma ve kopmayı hem sinematik formlar hem de sembolik kültürel oluşumlar olarak kuramlaştırdığı 20. yüzyılın başına yakın döneme benzerlikler gösterir. 1918'den hemen sonra, öncü (avangart) çalışmalarda bulunan beden ve zamanın şiddetli ayrımı travmayla ilgili tartışmalara sebep olan savaş nevrozlarıyla ilişkilendirilmiştir,[33] bu yüzden örneğin Gilles Deleuze sinemada algı-duygu-eylem beden şemasının 1945'ten sonra ayrılmasını II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı olaylarının, özelikle Holokost ve Hiroşima ve Nagazaki bölgesine atılan atom bombalarının sonucu olarak görür. Deleuze'ün fikirleri, 'sevgi imgesi'ni Vietnam'ın travması ve Sol'un tutkularının bozgunuyla ilişkilendirerek 1970'lerde Amerikan sinemasına da uyarlanmıştır. [34]

Bu durum inandırıcı görünse de, şu soru sorulmalıdır: birinde (Holokost ve Hiroşima) elli-yıllık gecikme, diğerinde (Vietnam) yirmi yıl aradan sonra, bu travmaya (söylemine) dönüş nedendir? Eğer gecikme, travmanın fark edilmiş bir özelliğiyse ve nesilsel değişim bir açıklama sunabilirse, daha provokatif bir tepki Hal Foster'dan gelebilir. Foster'ın travmanın 1990'larda sanat dünyasının 'lingua franca'sı (ortak dil) olduğu görüşü 'travma'nın sadece terimle bağdaştırdığımız tarihsel olaylarla bağlantılı ruh hali ya da hassasiyete uygun olarak oluşturulmuş bir etiket olabileceğini ima eder.[35] Foster'ın tepkisi, popüler kültürde travma 'gevezelikleri' dediği şeylerin yaygınlığından çok sanat dünyasının yüksek-kültür söyleminedir.[36] Örneğin, sinemaya yer vermek daha tartışmalı olabileceği gibi daha karmaşık da olabilir. Burada Benjamin'e dönüş özellikle etkileyici bir hipotez sunar, çünkü şok, süreksizlik ve dikkat dağılmasıyla tipikleştirilen modern deneyimin duyusal dallara ayrılması üzerine düşüncelerinde savaş travmasına diğer çağdaş yorumculardan daha az önem vermiştir. Bunun yerine, varoluşun metropolit biçimleri kadar teknik medyanın da etkilerinin, diğer bir deyişle, travma yaşamış ruh haline açıkça benzeyen öznelliğin modernleştirici özelliklerinin altını çizmiştir. Benjamin'in ardından, dolayısıyla, sorulacak soru şudur: beden, duyu, hafıza ve konuşmanın ayrılmasında travmayı bu kadar uygun bir terim yapan 'modern' şey nedir? Ya da daha açık bir şekilde: travmada bu kadar (post-) modern ve modernleştirici olan nedir? Christopher Nolan'ın *Akıl Defteri* filmi üzerine bir makalede, bu konuları inceledim, ve somatik-duyusal yazı aracı olarak bedenin yeni bir modelini ortaya koymak için filmin hem neo-*noir*'in cinsel kimliğini hem de deneyim modalitesini travma olarak kullandığını öne sürdüm. Böyle bir beden anlayışı algı, etki ve kavramayı atlar; bunu, başkahramanı görsel araçlar, yazı izleri ve tekrarlama eylemleri olmadığı zaman amneziyak, olayları hatırlayamayan ve kendi çevresini tanıyamayan biri haline getirerek yapar.

Belki bu fikri özellikle provokatif bir hipotezle geliştirerek sonuçlandırabilirim. Yer algısını, acı hatıraları, sebep sonuçla ilgili belirsizliği entegre etmek için 'başarısızlık' tiplerini birleştirebilir miyiz, yada, geçmiş olayların şimdide birlikte oluşu ve (çoğunlukla travmayla bağdaştırılan) zamansallıkların karışımını görünürde alakasız ve zıt fenomenlerle, yani turist şehirlerinin 'konulu ortamları', alışveriş merkezleri, 'parklar' ve eğlence 'dünyaları' ile birleştirebilir miyiz?

Hipotez şudur ki Foster tarafından ortaya atılan yaygın travma söylemi bir deneyim, kendi hayatının yazarı ve aktörü olma yeteneği krizi gösterir. Belirli tarihi olaylarla ya da

hatta (Foster'ın ileri sürdüğü gibi) mağduriyet belirten her birimizin 'gerçeklik' yarışıyla ilgili bu 'travma mecazı'ndan çok, travma herhangi bir yerde olan probleme 'çözüm' teşkil eder: *Erfahrung*suz yeni bir *Erlebnis* modeline isim olur. Tabii ki Benjamin'in metropol ya da montaj hattı şirket çalışmasının değil, medya-deneyime doymuş olan algısal ve somatik çevrenin alış, cevap ve eylem modları 'başarmak' için çeşitli motor-duyusal araçları ayırma ve sökme tiplerine gerek duyar. Bu çevrede 'başarılı' tutulma, 'travmatik' bir izleyicilik moduna karşılık gelir, yani demek istediğim esnek dikkat ve etkinin aralıklı yoğunluğunu içine çeken seçici hissizlik, hafızanın sığlığı, tekrarın can sıkıcılığı, çağdaş birleştirilmiş dünyamızla sürekli bağın ima ettiği şiddetin ruhsal iz bırakmamasıdır. Travma çözüm olabilir çünkü yeni bir 'deneyim ekonomikliği'ni temsil eder: kısayolları, kesintileri ve boşlukları benliği gözlemlenen çok sayıda olaya, insana, felaket ve haksızlıklara yapılan yıkıcı ruhsal yatırımdan kurtaran şeylerdir; bunları hiçbir kişisel hafıza ya da halk tarih kapsayamaz ve içeremez. 'Deneyim ekonomisi' bunun karşıtı ve aynı zamanda tamamlayıcısı olur: bunlar, geçmişin şimdiye ve uzak yerlerin yakına getirildiği, hikayeler gerçeğe dönüşüp kurgusal karakterler hayat bulurken gerçekliğin hikaye şeklini aldığı, dikkatlice kontrol edilen anlatıların konulu çevreleridir. Bunlar *Erfahrung*un *Erlebnis*ten yoksun olan çağdaş alanlarıdır: düzenlenmiş erişim ve dışlama alanları yoluyla deneyimin sınırlarını ortaya çıkararak hepsi 'güvenli','tanıdık' ve 'kapalı' kılınmış sahnelenen olaylar, simüle edilen tehlikeler ve gerçekleştirilen kimliklerdir. Bunlar birden aracılı ve saydam, terapi ve uyarma, diğer bir deyişle güç ve fantezi tarafından eşit şekilde kontrol edilmiş durumdadırlar.

Benjamin'den alınan ve beden, zaman ve eylem üzerine sinema teorisinde incelenen deneyimin sınırları, film-*noir* ve neo-*noir* yoluyla Benjamin'in orjinal ayrımlarına geri dönmüştür. Ancak onun bakış açısı sayesinde, post-klasik sinema ve çağdaş medya kültüründeki sınırların deneyimi, bu modernite projesinde etkin bir terim olarak 'deneyim'in (kelime olarak) belirli sınırlarını ortaya koyar. Deneyim ekonomisinin yeni hudutlarının, kişisel veya ulusal travmayı ve Disneyland ve alışveriş merkezlerini nasıl birbirlerinin ön ve arka yüzü yaptığını, ya da *Schindler'in Listesi* ve *Jurassic Park*'ı yazarından daha fazla şeyle birbirlerine bağlı hale getirdiğini anlar. Bunun bir çıkmaz mı yoksa post-klasik sinema fikrinin ve duygulara yeni bir dönüşün incelenebileceği bir yol mu olduğu belirsizliğini korumaktadır.

Çeviri Özgü Ayvaz, Sercan Öztekin

NOTLAR

1 GillesDeleuze için, bakınız *Cinema 1: TheMovement-Image*, çevirenHughTomlinsonve Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) ve*Cinema 2: The Time-Image*, çevirenHughTomlinsonve Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Bilişsel yaklaşımın program niteliğinde bir ifadesi editörlüğünü David Bordwell ve Noel Carroll'ın yaptığı *Post-Theory*'dir (Madison: TheUniversity of Wisconsin Press, 1996).
2 Bakınız SlavojŽižek, *TheFright of Real Tears: KrzysztofKie'slowskiBetweenTheory and Post-Theory*(London: BFI Publishing, 2001).
3 Aygıt kuramı için, bakınız *TheCinematicApparatus*, (ed.) Teresa de Lauretis ve StephenHeath (New York: StMartin'sPress, 1985). Hokkabazlığın eleştirisi diğerlerinin yanı sıra Richard Allen, *ProjectingIllusion: Film SpectatorshipandtheImpression of Reality*(Cambridge: CambridgeUniversityPress, 1997) ile de sağlanmıştır. Sinemanın üç boyutlu bir olay olarak görülmesi *TheAddress of theEye: A Phenomenology of Film Experience*'taki (Princeton: Princeton UniversityPress, 1992) VivianSobchack'ledir.
4 Ed S. Tan'ın alt başlığı *EmotionandtheStructure of Narrative Film: Film as an EmotionMachine*'dir. (Mahwah NJ: Erlbaum, 1996).
5 Martin Jay, *CulturalSemantics*(Amherst: University of Massachusetts Press, 1998), 48–9.
6 *CulturalSemantics*, 49.
7 Tanım terimleri David Bordwell, KristinThompson ve JanetStaiger'ın*TheClassical Hollywood Cinema: Film Style andMode ofProduction*'ından(New York: Columbia UniversityPress, 1985) alınmıştır.
8 Christine Noll Brinckmann, 'BusbyBerkeley'sMontageprinzipien', içinde *Handbuch der Filmmontage: PraxisundPrinzipiendesFilmschnitts*, (ed.) Hans Beller (Munich: Fink, 1993), 204–20.
9 ColinMacCabe, 'RealismandtheCinema: Notes on someBrechtianTheses', *Screen*15:2 (1974), 7–27; CahiersduCinemaeditors, 'John Ford'sYoungMr. Lincoln' içinde *MoviesandMethods*, (ed.) Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 493–529.
10 David Bordwell görsellik ve modernite üzerine revaçta olan bir argüman olarak gördüğü şeye karşı olan polemiklerle karşılaşmıştır; bakınız onun *On theHistoryof Film Style*'ı(Cambridge MA: Harvard UniversityPress, 1998). TomGunning*Oxford Guide to Film Studies*, (ed.) J. Hill ve P. ChurchGibson (Oxford: Oxford UniversityPress, 1998), 269–71'deki 'EarlyAmerican Film' de cevap vermiştir.
11 Hollywood filmlwrinin izlenme koşullarına şekil veren duygulanımın nispeten farklı bir formülasyonu için, bakınız Thomas Elsaesser 'NarrativeCinemaandAudience-OrientedAesthetics' içinde*Popular Televisionand Film*, (ed.) T. Bennett et al. (Milton Keynes: Open University, 1981), 121–36.
12 Bakınız, Georges Bataille, *Visions of Excess: SelectedWritings, 1927–1939*, editör ve çevirmen Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985); Maurice Blanchot, *TheWriting of theDisaster*, çeviren AnnSmock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995); Giorgio Agamben, *TheComingCommunity*, çeviren Michael Hardt(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
13 Bakınız, Georges Bataille, *Inner Experience*, çeviren Leslie A. Boldt (Albany NY: StateUniversity of New York Press, 1988), 46.
14 Bakınız, Roger Kennedy, *Psychoanalysis, HistoryandSubjectivity: Now of thePast*(New York: Routledge, 2002).
15 MichelFoucault, 'An Aesthetics of Existence' içinde *Foucault Live: CollectedInterviews, 1961–84*, (ed.) SylvèreLotringer (New York: Semiotexte,1984); Jean-François Lyotard, *ThePostmodernCondition: A Report on Knowledge*, çeviren GeoffBennington ve BrianMassumi (Manchester:Manchester UniversityPress, 1984); Giorgio Agamben, *Homo Sacer: SovereignPowerandtheBare Life*, çeviren Daniel Heller-Roazen (Stanford:Stanford UniversityPress 1998).
16 Noel Carroll, *ThePhilosophy of Horror, or; Paradoxes of theHeart*(New York: Routledge, 1990);

CarolClover, *Men, WomenandChainSaws*(Princeton: Princeton UniversityPress, 1993); Murray Smith, *EngagingCharacters: Fiction,EmotionandTheCinema*(Oxford: ClarendonPress, 1995).
17 ChristineNollBrinckmann, 'SomatischeEmpathiebeiHitchcock: EineSkizze' içinde *Der Körper im Bild: Schauspielen—Darstellen—Erscheinen*, (ed.) Heinz B. Heller et al. (Marburg: Schüren, 1999), 111–20.
18 Linda Williams, 'Film Bodies: Gender, Genre, andExcess', *Film Quarterly*44:1 (1991), 2–13.
19 Hal Foster, 'Obscene, Abject, Traumatic: Theaesthetic of abjectionandtrauma in American art in the 1990s', *October*78 (Fall 1996), 106–24.
20 Franco Moretti, *SignsTakenforWonders*(London: Verso, 1983).
21 Bakınız, Gilles Deleuze: Seminer oturumu, 3 Mayıs 1977, 'On Music', çev. Timothy S. Murphy (http://nml.cult.bg/data/music).
22 David Bordwell, 'Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures', içinde *Narrative, Apparatus, Ideology*, (ed.) Phil Rosen (New York: Columnbia University Press, 1985), 17–34.
23 Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 283.
24 Steve Neale, 'Melodrama and Tears', *Screen* 27:6 (Nov–Dec 1986), 6–22.
25 Steve Neale, *Genre* (London: BFI Publishing, 1980).
26 Raymond Bellour, 'Symbolic Blockage (on North by Northwest)', içinde *The Analysis of Film*, (ed.) Constance Penley (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 77–192.
27 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense - Anlamın Mantığı* (London: Continuum, 2004), 72.
28 Bakınız, örneğin, Geoff King, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster* (London: I. B. Tauris & Co./New York: St Martin's Press, 2000).
29 En sert eleştirmenlerden biri Jonathan Rosenbaum'dur; bakınız, *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See* (Chicago: A Cappella, 2001). Diğerleri post-klasik kavramını yanlış ve gereksiz olarak görmüşlerdir; bakınız, David Bordwell, 'Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film', *Film Quarterly* 55:3 (2002), 16–28.
30 Bakınız, Scott Bukatman, *Matters of Gravity* (Durham: Duke University Press, 2003).
31 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).
32 Bakınız, benim makalem 'Trauma: Postmodernism as Mourning Work', *Screen* 42:2 (Summer 2001), 191–203.
33 Bakınız, Tony Kaes, 'War—Film—Trauma' içinde *Modernität und Trauma*, (ed.) Inka Mulder-Bach (Vienna: Edition Parabasen, 2000), 121–30.
34 Christian Keathley, 'Trapped in the Affection-Image: Hollywood's Posttraumatic Cycle', içinde *Screening Disability*, (ed.) Anthony Enns ve Christopher R. Smit (Lanham MD: University Press of America, 2001),99–116.
35 Hal Foster, 'Obscene', 106–7.
36 'Obscene', 106.
37 Thomas Elsaesser, 'Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom "postmodernen" zum "post-mortem" Kino', içinde *Zeitsprünge*, (ed.) Christine Rüffert et al. (Berlin: Bertz, 2004), 115–25.

Dünya ve insan imgesi: sinematografik inanç

Özcan Yılmaz Sütçü

Sinemayı yapanlar biz değiliz: Bize kötü bir film gibi görünen dünyadır.
Gilles Deleuze

Merkezinde modern kavramının bulunduğu her tartışma bir "hakikat krizi"ni içinde barındırır. Söz konusu modernizm olduğunda her sorgulama aslında etik, estetik, epitemolojik, politik ve dinsel gibi çok yönlü bir cevabı gerektirir. Çünkü modernizmin yarattığı değişim o kadar geniş çaplıdır ki, bu sadece belli bir alanla ifade edilemez. Modernizm, geleneksel toplum düzenini yerinden ettiği gibi, düşünsel dünyayı da yerinden etmiştir. Bu açıdan modernliğin getirdiği değişim ve dönüşüm, her alana yönelik olması ve yoğunluğu açısından daha önceki dönemlerden belirgin bir şekilde ayrılır. Luc Ferry'in belirttiği gibi, modernizmin yarattığı hem düşünsel hem de toplumsal krize ilişkin "sorular artıkça, önceden ortaya konan ölçütlerden yoksun olduğumuzdan, bunlara cevap vermek daha da zorlaşır; ölçütler belirsizleştikçe yalnızca entelektüel hayatın değil, bireysel sorgulama alanına giren gündelik hayatın da boyutları çeşitlenir."[1] Modernizm, gelenekleri ve geleneksel düşünceyi geriletmekle birlikte öznelliğin çok çeşitli boyutlarının da açığa çıkmasına neden olur. Bu öznellik boyutu, insanın dünya ile ilişkisinin sorunlu hale

1 Ferry, L., Homo Esteticus, çev. Devrim Çetinkasap, (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012) s. 14-15.

gelmesi anlamına gelir. Bu açıdan modernizm, sadece bir düşünme veya yaşam biçiminin geride kalma hikâyesi değil, aynı zamanda "insanın dünya ile kurduğu ilişkinin de kopma" hikâyesidir.

Modernizmle birlikte insanın kendisini ve yaşamını anlamlandırmada geleneksel ve aşkın referanslar yerini akılsal referanslara bırakmıştır. Ancak bu akılsal zemin o kadar hegemonik bir konum kazanmıştır ki, adeta bireyin yaşantısı akılcı bir toplum ile akılcı bir devlet arasında tekdüze enstantaneler olarak gelişim göstermiştir. Aşkınsal olandan insani olana dönüş vurgusu o kadar çok ve tek yanlı olmuştur ki "insani olan" akıl uğruna adeta "insani olmaktan çıkma" (dehumanization) noktasına gelmiştir. "İnsani olan"ın "insani olmaktan çıkması"ndaki temel etken aklın yanlış kullanımıdır. Bu açıdan akıl, (daha ziyade araçsal akıl) başarılı bir şekilde akıl sahibi olandan adeta öcünü almıştır. Akıl, sadece bir yönüyle açığa çıkmış, insanı içinde bulunduğu dünya veya çevreye yabancı kılmış ve sadece gereksinimlerinin peşinde koşan bir varlık haline getirmiştir. Oysa insan, gereksinim sahibi olmaktan daha fazlasıdır: Bilen, hoşlanan, değer sahibi olan, seven ve inanan bir varlıktır. Aklın tek yönlü kullanımı, insanın diğer tüm yönlerini bastırmıştır. Aklın bu kullanımını Horkheimer ve Adorno, "dışsal doğanın akıl tarafından boyunduruk altına alınmasının bir koşulunun içsel doğasının bastırılması olduğunu; güdülerin ve arzuların yasaklanmasının ve tahakküm altın alınmasının söylemsel aklın başarılı kullanımının bir koşulu olduğunu iddia eder."[2] Dahası, içsel doğanın bu şekilde baskılanışı, giderek bireyselleşen öznenin, kendi içinde çöküşünü de hızlandırır. Bu yüzden dışsal doğaya karşı kazanılan her zaferin bedeli, içsel doğanın biraz daha bozulması ile sonuçlanır. Aklın bu öcü, sadece insanın kendi dünyasında bir tahribata yol açmamış aynı zamanda insanın içinde yer aldığı, yaşam alanı olan dünya ile de bir kopuş yaşamasına neden olmuştur. Nitekim Rodowick'in de belirttiği gibi "Deleuze için modernizmi karakterize eden temel şey, dünya ve insanlık arasındaki [bu] kopuştur."[3]

Aklın tek yönlü kullanımının beraberinde getirdiği insani olandan uzaklaşma gerek felsefede gerekse sanatta farklı şekillerde aşılmaya çalışılmıştır. Modern dünyayı şekillendiren bu aklın, "insani olan" adı altında nasıl da "insani olmayan bir yüze" sahip olduğunu, her alan kendi gücü oranında dışa vurabilmiş ve farklı değerlendirmelerde bulunmuştur. Sanatın farklı biçimlerinin aklın yarattığı bu tahribatı görmesi ve aşmaya çalışması eşzamanlı olmamıştır. Çünkü her sanatın kendine özgü bir biçimi ve gelişim evresi vardır. Hele söz konusu sinema gibi genç bir sanat olunca, durum daha da karmaşıktır. Bu nedenle Deleuze'e göre bir sanat olarak sinemanın ortaya çıkışı, modern çağın yaşadığı krizleri aşmada yeni düşünme biçimlerine olan gereksinimin bir sonucudur.[4] Nitekim çok erken döneminde bile sinemanın nitelikli örneklerinde - *Modern Times - Asri Zamanlar* (1936), *La Passion de Jeanned'Arc - "Jeanned'Arc'ın Tutkusu* (1928), *Metropolis* (1927)

2 Bernstein J.M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno*, (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992), s.219.

3 Rodowick, D. N.,*Gilles Deleuze's Time Machine, (*Durham and London: Duke University Press, 1997), s.192

4 Bkz. Deleuze, G., *Cinema 2: The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), s.XV.

vb.- aklın tek yönlü kullanımının bir sonucu olan teknoloji ve iletişimin belirleyiciliği altındaki modern dünyada, bireyin düşünsel ve varoluşsal olarak yaşadığı dönüşümün perdeye yansıtılmasına tanık oluruz. Burada sinemayı düşünce açısından önemli kılan şey, sinemanın, modern dünyanın yaşadığı düşünsel ve varoluşsal krizin resmini çizmede ve sunabilmede sahip olduğu eşsiz gücüdür.

Deleuze'e göre, sinema sanatı, iki temel imge tipiyle karakterize olur: *Hareket imgesi ve Zaman imgesi.* Her iki imge türü de, "düşünce" kavramını soru konusu haline getirerek, modern dünyanın "hakikat" kavramı üzerine yeniden düşünmesini sağlar. Her iki imge de insan ile içinde yaşadığı dünyaya ilişkin yeni bir ilişki ve iddia ile ortaya çıkar. Hareket imgesinde, düşüncenin hareketleri, uzaydaki fiziksel hareketler gibi göreli dönüşümlerle tanımlanır. Hareket İmgesi Sineması daha çok eylem ya da duyusal - motor (sensory – motor) ilişkilerle somutluk kazanır. Bu imgede uzay ve zaman arasındaki bağıntı, "bütüne orantılanabilirliği" ile anlam kazanır. Hareket imgesi, dünyanın ve onun hareketinin dolaysız bir sunumu olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle hareket imgesi, felsefe tarihindeki süregelen yani imge ile hareketi birbirine içkin kılma görevini üstlenmiştir. Zaman İmgesi ise, zamanın paradoksal gücüyle, yani "menteşelerinden çıkmış zamanın" doğurduğu orantılanamazlık ile anlam kazanır. Zaman imgesi II. Dünya savaşıyla birlikte ortaya çıkan duyusal - motor bağın kopmasıyla "orantılamazlığa" ulaşabilmiştir.[5] Ancak bu orantılanamazlık, aynı zamanda dünya ile bağı kopmuş olan "modern insanın varoluşsal hikâyesi"dir. Bu açıdan Deleuze'e göre modern sinema ya da zaman imgesi sineması, hareket imgesi sinemasından farklı olarak insanın, dünya ile kopan bağını kurma görevini üstlenmiştir.

Sinema hangi bakımdan insan ile dünya arasındaki bağı kurmayla ilgilidir? Ya da sinemanın yarattığı imgeler (hareket ve zaman) hangi bakımdan insanın dünyadaki konumunu sorgulama konusu yapar? Deleuze'e göre, sinematografik imgeler – özellikle zaman imgesi - düşüncede düşünülmeyeni sunarak insanın dünyayla kopmuş bağını sağlamada bir devrime işaret eder. Bunu da şöyle ifade eder: "Sinematografik imge kendi hareket sapmasını üstlenir üstlenmez dünyanın bir askıya alınmasını gerçekleştirir."[6] Burada dünyanın askıya alınması bireyin, algıladığı her şeye anında tepki vermesi değil, tersine var olan gerçekliğin bağlamından koparılarak istediği zamanda tepki vermesini ifade eder. Başka bir deyişle bu durum, öznenin kaybettikleri lehine etki ve tepki ilişkisinin askıya alınması anlamına gelir. Bu, aynı zamanda sinemanın "doğal algıdan" erkenden ayrılmasının da nedenidir. Çünkü doğal algıda algılar, eylemleri doğurur ve eylemler algılarla gelişir. Ancak sinema, algıları askıya alıp onları sadece bir "imge tipi" haline getirdiğinde, algı ve eylem arasındaki ilişki tamamen farklılaşır. Çünkü imge, artık bütünüyle görsel ve sesseldir.[7] Başka bir deyişle sinema, gerçekliği imge olarak askıya almakla, yaşamı veya gerçekliği duyusal - motor şablonlarının dışına çeker ve "onu mümkün bir eylem alanı" haline getirir. Bu açıdan imgelerin sunduğu gerçeklik, bağlamından koparılmış "yaşamsal gerçeğin" askıya

5 Bkz. Rodowick, D. N.,*Gilles Deleuze's Time Machine,* s. 179.
6 Deleuze, G., *Cinema 2: The Time Image*, s. 168.
7 Bkz. Deleuze, G., *Müzakereler,* çev. İnci Uysal, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2006), s. 62.

alınması ve mümkün bir dünyada tekrar tepkiye sokulmasıdır. Bu gecikmiş tepki, zaman imgesinin en önemli karakteristiğidir. Bu açıdan modern sinema ya da zaman imgesi, daha önce hiçbir sanatın sahip olamadığı bir güçle insan ve dünya arasındaki kopuşun resmini çizer. Deleuze'ün belirttiği gibi:

> "Eğer düşünce deneyimi, zorunlu olarak (fakat yalnızca değil) modern sinemayı ilgilendiriyorsa, bu öncelikle imgeyi etkileyen değişimin bir sonucudur: imge, duyusal - motor olma durumundan kurtulmuştur. Eğer özellikle sinematografik perspektiften Artaud bir öncü ise bunun nedeni, onun kapana sıkışmış düşüncenin ustalıklı bir çıkış yolu aradığı, gerçek psikolojik durumlara; gözler için yapılmış bir darbeden dramı ortaya çıkaracak olan saf görsel durumlara işaret etmiş olmasıdır. Simdi bu duyusal hareket- motor kopuş (break) daha yüksek bir seviyede koşulunu bulur ve kendisi, insan ile dünya arasındaki bağdaki kopuşa geri döner."[8]

Bu duyusal - motor kopuş, insanın artık katlanamaz olduğu dünyada ve düşüncede düşünülemez olan bir durumla karşı karşıya kalmasının bir sonucudur. Bu durumda artık karşısında ne bir nesne ne de bir özne gören "düşünce, garip bir fosilleşmeye uğrar, sanki o, kendisinin işlev güçsüzlüğü, var olma güçsüzlüğü, kendisinin ve dünyanın sahipliğinden çıkar."[9] Çünkü düşüncenin, içinde bulunduğu öznesizlik ve nesnesizlik onu "katlanılamazı" ele geçirmek için motive eder. Ancak bu katlanılamazlık durumu, düşüncenin kendisini ve dünyayı düşünemeyişini ifade eder. Bu aslında ilk olarak *Yeni Gerçekçi Sinema*'nın bir buluşudur: "Durumlar üzerinde etkili olma ya da durumlara tepki gösterme ihtimallerine artık o kadar inanılmıyor ve yine de hepten edilgin olunmuyor, en gündelik hayatta bile hoş görülemez, katlanılamaz olan yakalanıyor ya da gösteriliyor."[10] *Yeni Gerçekçi Sinema* görülemezi, katlanılamazı, hoşgörülemezi, düşünülmeyeni gören, gösteren veya ifade eden bir sinemadır. Katlanılamazlık, düşünülemezlik, hoşgörülemezlik artık bir felsefi problem olarak değil, günlük hayatın sıradan bir durumu olarak yaşanır. Örneğin Rossellini'n *Roma, Città Aperta - Roma Açık Şehir (1945)* filminde sokakta günlük yaşamını sürdüren insanlar, adeta kendi şehirlerinden sürülmüş yabancı gibidirler. Artık her bir birey için gerçeklik, katlanılamaz bir biçim almıştır. Yeryüzü katlanılması güç bir acıya sahne olmaktadır. Hatta Roma şehri adeta kendi gerçekliğine katlanamaz bir hale gelmiştir.[11] Başka bir deyişle insanın katlanılamaz olanı veya düşünülemez olanı deneyimlediği ve kendisini tamamen kapana kıstırılmış hissettiği yer, içinde bulunduğu veya yaşadığı dünyadan başka bir yer değildir. İnsan bu yeni imge ile (zaman imgesi) kendini, hareket imgesi döneminin bir sonucu olan bir "tinsel otomasyon" sürecinin ötesinde "bir kâhinin ruhsal durumu"[12] içinde bulur.

---

8 Deleuze, G., *Cinema 2: The Time Image*, s. 169.
9 *A.g.e*, s. 169.
10 Deleuze, G., *Müzakereler*, s.62.
11 Bondanella, P.,*The Films of Roberto Rossellini*, (New York: Cambridge University Press, 1993), s. 48
12 Deleuze, G, *Cinema 2: The Time Image*, s. 169.

Deleuze, sinemada ortaya çıkan kahinin ruhsal durumu olarak düşünceninbu durumunu, "güç" (power) kavramıyla değil, 'güçsüzlük' (powerlesness)[13] kavramıyla açıklar. Düşüncenin güçsüzlüğü, bir güç olarak anlam kazanır. Ancak bu güç, izleyiciyi doğrudan etkilemediği gibi sonuçları da dışsal olarak *gözlenemez. Bu güç,* elbette ki *düşüncenin parçasıdır. Ancak düşünceye yeni bir çıkış yolu sunma ya da onu restore etme anlamında bir güç değildir.* Dahası, bu yeni durum, imgelerin izleyicide yarattığı bir "mekanik düşünce"yle düşüncenin kendi *sınırlarını fark etmesidir. İzleyicid*e içsel bir çöküşe, bir fosilleşmeye ve bir kısıtlamaya neden olan bu zihin durumunu, bir 'güçsüzlük' olarak hisseder. Güçsüzlük, bilindik düşünme tarzları gibi bir düşünme çeşitliliğini değil, düşüncenin tüm potansiyelini nasıl fark edebildiğini *açıklamaya yöneliktir.*[14] Bu yüzden, güçsüzlük, terimi, düşüncenin kendi kapasitesini ve sınırlarını fark ederek aktif düşünmeden kesilmesini ifade eder. Ancak aktif düşünmeden kesilme, *düşüncenin başka bir yönünün devreye girmesi, dahası düşüncede düşünülmey*enin hissedilmesi anlamındadır. Başka bir deyişle sinematografik imge, insanın hem nesnel gerçekliği, hem de öznel gerçekliği mekanik bir şekilde deneyimlemesini sağlayarak sadece "düşünme edimi" ile karşı karşıya kalmasına olanak verir. Bu anlamda güçsüzlük, d*üşüncenin sınırlarına çarpıp kendisine* inanarak yeniden dönme *sürecidir.* Öyleyse karşı karşıya kalınan durum:

> "Farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgi ya da yaşama inanmak, imkânsız olana, düşünülemez olana, fakat yine de düşünceden başka bir şey olmayana inanmak; mümkün bir şeye inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğulmak kaçınılmaz olur. Düşünülmeyeni absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan bu inançtır.[15]

Demek ki sinema, düşünülemeyeni düşünerek veya mümkün olmayanı mümkün kılarak bir 'inanç'a yol açar. Sinemanın yol açtığı bu 'inanç', onun "epistemolojik" problemlerden ziyade "etik" problemlerle ilişkili olduğunu gösterir. Deleuze'e göre sinemanın yarattığı bu inanç, düşünce evrenimizin bir başka yönüdür, ancak bugüne kadar hiçbir etkinliğin ortaya koyamadığı bir yöndür. Çünkü bu 'inanç', düşünme sürecinde yolumuzu bulmada, yaşama inanmada, düşünceyi ve yaşamı yeniden keşfetmede kılavuzluk eden bir durumdur.[16] II. Dünya Savaşı'ndan sonra yönünü kaybeden ve neye inanacağını şaşıran insanı ve onun hallerini gösteren sinema, yeni göstergeler ve imgelerle ortaya çıkar. Sinema artık modernizmle başlayıp II. Dünya Savaşına kadar devam eden "yaşama krizi"ni, daha kapsayıcı yeni bir yorumla değil, insan ve dünya arasında bir bağ kurarak aşmaya çalışır.

Deleuze'e göre dünya ile insan arasındaki ilişki problemi, sinemanın bu yüzyılda "neyi filmleştirmesi gerektiğini" belirlemiştir. II. Dünya savaşından sonra imgenin kendi

13 Deleuze bu kavramı, edebiyatçı Antonin Artaud'dan ödünç alır ve onu sinemaya uyarlar.
14 Bkz. Sütcü, Ö.Y.,*Gilles Deleuze'de Bir İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, (İstanbul: Es Yayınları, 2005), s.132-133.
15 Deleuze, G., *Cinema 2: The Time Image*, s. 170.
16 Bkz. *A.g.e*, s. 170.

içinde yaşadığı dönüşüm, sinemanın dünya ile insan arasındaki ilişkiyi sunmada daha güçlü bir konuma gelmesini sağlamıştır. Deleuze'e göre, sinemadaki dönüşüm, ruhsal varoluş durumları yaratmakla ilintilidir. Ruhsal varoluş, düşünme deneyimi için elzemdir. Ruhsal varoluşu, kişisel – öncesi bir algılama biçimi olarak ifade etmek mümkündür. Bir sinema salonunda imgeler perdeye yansıdığında izleyicinin kalbi hızla çarpmaya başlar, gözleri yuvasına çekilir ve terlemeye başlar. Adeta hayatın içindeymiş gibi ruhsal ve psikolojik süreçler yaşanır. Modernizmin aklın tek yönlü kullanımının doğurduğu "yaşam krizine"ancak böyle ruhsal varoluş alanları yaratarak cevap verilebilir. Ve sinema, ruhsal varoluş alanlarını yaratabildiği sürece bilginin yerine inancı getirebilir. Bu yüzden zaman imgesine dayalı sinema, inanç yaratmaya yöneliktir. Ve bu durum, savaş sonrası sinemanın temel problemi olmuştur. Çünkü,

> "dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyada tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir.... Bu dünyada inancımızın yeniden oluşturulması - işte modern sinemanın gücü budur (sinema kötü olmayı bıraktığı takdirde). Evrensel şizofrenimizde, ister Hıristiyan ister ateist olalım, bu dünyada inanmak için nedenlere ihtiyacımız var."[17]

Bir sinema düşünün! İzleyici, imge – düşünce ilişkisinde 'duyusal motor' durumlardan sıyrılmış ve filmin her karesinde kendi ve dünyanın içinde bulunduğu "çıkmazlar"la karşı karşıya. Sinema, insana sırtını dönen ve tamamıyla kuşkallıktan arınmış bir doğanın imgesini bilincin imgesi haline getirdiğinde çaresizlik ve yalnızlıktan başka bir şey sinema salonlarını kaplamaz. Arka arkaya gelen imgeler, insanın içinde bulunduğu dünyadan başka seveceği ve inanacağı bir şey olmadığını açıkça gözler önüne serer. Başka bir deyişle, insan kendi yaşam alanını ortadan kaldıran kahramanlarla birlikte katlanılamaz ve anlamsız bir dünyada tutunacak bir yer aramaktadır: Yaşam mı yoksa ölüm mü, mutluluk mu yoksa mutsuzluk mu, iyilik mi yoksa kötülük mü? Hiçbiri bir diğerinden daha rahatlatıcı ve güvenilir bir konuma sahip değildir. Çünkü kelimeler sadece dilbilimi açısından zıtlık taşımaktadır. Her şey olumsuzun dereceleri içinde olumlanabilmekte, aksi takdirde bir olumluluğa sahip olmamaktadır. Bu açıdan her ruhsal durum, artık yaşam = ölüm, umut = umutsuzluk, iyilik = kötülük çizgisinde gidip gelmektedir. Ruhsal durumlara işaret eden bu kavramlar, bu sinemada ancak bir derece farkına sahiptir.

Ruhsal yaşam, sinemanın her zaman öne çıkan rüya, hayal gücü ve fantezilerden ziyade insanın umutsuzluk, var olma zorunluluğu, bir yere bağlanma, yeryüzünde nasıl yaşayacağına ilişkin kararlarını, mutlak anlaşmalarını ve varoluş tercihlerini kapsar.[18] Sinemanın ruhsal yaşamı bu ölçüde deşecek, inceleyecek yetkinliğe sahip olması, insanın daha üst düzeyde bir düşünme ile yaşama yeniden bakmasını sağlar. Sinemaya bir varoluş

17 *A.g.e.*, s. 172.

18 Bkz. Deleuze, Gilles, "Konuşma: 'Beyin ekrandır', Sinemada Felsefe Üstüne ", çev. Alican Turatlı, ...*Ve Sinema*, Kitap:7, İstanbul 1986, s. 53.

alanları yaratma olarak bakan Rohmer'in *La Collectionneuse – Kolleksiyoncu* (1967)'daki estetik varoluş Nietzsche'ye, *Le Beau Mariage - Güzel Evlilik* (1982)'teki etik varoluş Aristoteles'e, *Ma Nuitchez Maud - Maud'daki Gecem* (1969)'deki dinsel varoluş Kierkegaard'a çok yakındır. "Ruhsal hayat düşüncenin devinimi olduğuna göre"[19] yaşamın sinema veya sinemanın yaşam olduğu bir durumla karşı karşıyayız. Hatta bu durumda sinema, hem sanatın (düşünmenin duyusal tüm yönlerini) hem de felsefenin (rasyonel düşünmenin tüm yönlerini) tüm güçlerini kendinde birleştirerek insanın yeryüzündeki konumuna ilişkin yeni bir şey söyleme noktasındadır. Bu nokta ise, insan ile dünya arasında kopan bağın bir inanç nesnesi haline getirilerek sunulmasıdır. Deleuze'e göre bu bağ, bir inanç haline geldiğinde, sinema bizim evrensel şizofrenimizde farklı bir dünyaya geçiş ve o dünyadan mevcut dünyaya"yeni bir bakış"la dönme imkânı sunar. Rodowick, bu bakışın, bir 'zaman etik'i meydana getirdiğini ve bu etiğin modern dünyada insan ve dünya arasındaki kopuşta tanımlanabileceğini belirtir.[20]

Her şeyi akıl uğruna ve akla uydurmaya çalışarak tahrip ettikten sonra geride kendisinden başka bir şey kalmadığını gören özne, kendisi dışındaki dünyaya nasıl olur da bir inanç besleyecek? Ya da içerisinde acı çekerek var olabildiği – olabileceği, bağlanamadığı - bağlanabileceği bir dünyayı nasıl geri kazanacaktır? Deleuze'e göre bu, ne insan ne de dünyaya ait olan ancak her ikisini de içine alan "sinematografik bir bilinç" devreye girdiğinde gerçekleşir. Bu "sinematografik bilinç, ne biz, ne seyirciler, ne de kahramanlardır. Sinematografik bilinç, kimi zaman insani, kimi zaman insani olmayan ya da insanüstü olan kameradır. Örneğin suyun ya da uzaklardaki bir kuşun veya teknedeki bir adamın hareketini alalım: hepsi tek bir algılanımda, insani kılınmış bir Doğanın sakinliğinde birleşir."[21] Bu birleşim anı, modern bir sanat içerisinde insan ve dünya arasında kopmuş olan bağı, eski haliyle tıpkı Antik tragedyadaki çatışmasızlık ve bölünmesizlik olarak yeniden hissetmektir. Sinemanın özne ile nesne arasında kopan ilişkiyi bir inanç bağı ile yeniden onarmasında yadırganacak bir şey yoktur. Çünkü bu inanç, artık tanrı ile insan ilişkisinden doğan güçlünün kendisini güçsüze hissetirerek yarattığı bir duygu durumu değildir. Tersine, yerinden edinilmiş ve bağlamından koparılmış "iki öznenin" veya "iki nesnenin" birbirine eklenmesidir. Burada inanç, insanın kutsal / ilahi bir varlık karşısında duyduğu "mahcubiyet" değil, kendisini de seyreden bir bilincin yani "sinematografik bilinç"in dünyayı sunma aracıdır.

Deleuze'e göre sinema, aslında başından beri bir inanç nesnesini dile getirmiştir ve bu dile getiriliş iki kutupta gelişim göstermiştir. Bunlardan biri "katolik tutku", (Hıristiyan inancı) diğeri de "devrimci tutku"dur. Deleuze, sinemanın bu iki inanç düzleminde gelişim gösterdiğini ve bu iki inanç biçiminin de, "hem dünyanın insan tarafından yapılandırılması yönünde hem de insanın kendisinin daha içsel ve yüksek bir dünyanın keşfedilmesi

19 *A.g.e.*, s. 54.
20 Bkz. Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, s. 192 – 193.
21 Deleuze, Gilles, *Cinema 1: TheMovement Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), s. 20.

yönünde"[22] bir iddiaya sahip olduğunu düşünür. Bugün sinemanın bu iki kutbunun, tüm gücüyle var olduğunu söylemek mümkündür: Katolik tutku, Dreyer'in ve Ford'un Katolikliği ile Rosellini ve Bresson'un Katolikliği arasındaki farkta gelişim göstermişken; devrimci tutku, Eisenstein'in ve Pudovki'nin devrimciliği ile üçüncü dünya sinemasında Rocho ve Güney'in devrimciliği arasındaki farkta gelişim göstermiştir. Bu durumda, artık şunu söyleyebiliriz: Sinema bu iki inanç biçimi ile bize, kurtarılan bir dünya; yenilenen bir koruyuculuk; geçerli ve anlamlı kılınan bir yaşam sunabilir.[23]

İşte bu noktada Deleuze, gerek Dreyer, Ford, Bresson ve Rosellini sinemasını, gerekse Eisenstein, Pudovkin, Rocho ve Güney'in sinemasını Pascal'dan Nietzsche'ye kadar felsefenin bir dönüm noktası olan bilginin yerini inancın alması olarak okur. Artık felsefedeki bu dönüm noktası, aynı oranda sinemanın da problemi; yani diğer bir değişle, sinemanın da dönüm noktası haline gelmiştir. Her ne kadar, her iki etkinlik bu problemi farklı malzemeler ya da metotlarla gerçekleştirme çabasına girişmişlerse de amaçları özünde aynıdır. Deleuze'ün sinema tarihini tamamıyla neden bir felsefe tarihi olarak gördüğü böylece ortaya çıkmaktadır. Nietzsche veya Pascal'ın felsefede yapmak istediğini Katolik çizgide Dreyer, Ford, Rosselini, Bresson, ve Rohmer, devrimci çizgide ise Eisenstein, Pudovkin, Rocho ve Güney sinemada yapmıştır.

Deleuze'e göre, ilk olarak Katolik tutkunun sinemada ortaya koyduğu şey, imgede verilenin ne olduğu meselesi değil, "verili olanla verili olmayan arasındaki ilişki"dir. Bu yeni durumda, artık izleyici görülenle ve bu görülenin verdiği bilgi ya da düşünceyle yetinmez. Çünkü izleyici, verilen ya da verilmeyen arasındaki ilişkide düşünmeye sürüklenir. Böylece, ortaya şunun çıktığını söyleyebiliriz: Düşünce özelleştirilen bir alanla sınırlı kalmamakta, izleyicinin varoluşu çerçevesinde geniş bir alana yayılmaktadır. Deleuze, bu durumu, Pascal'ın, "Tanrının varoluşu ya da var olmayışı"[24] arasında bir seçim yapmak yerine, "Tanrıya inancı olan biriyle inanmayan birinin varoluş tarzı"[25] arasında seçim yapmasına benzetir. Böylece, artık iki tarzla karşı karşıya bulunmaktayız: Tanrıya inanmanın bireyin dünyasında yarattığı varoluşsal – psikolojik rahatlama ve tanrıya inanmamanın bireyin dünyasında yarattığı varoluşsal – psikolojik rahatsızlık. Modern sinemada dile getirilen bu durumun, bize iki yönelim arasında bir tarz sunduğu, yani seçme ile seçmeme arasında düşünceye yönelik yeni bir perspektif sunduğu söylenebilir. Bu açıdan varoluşsal bu tercih, tanrı kaynaklı "hakikat" ve"iyilik"gibi tepeden inen hiyerarşik değerlendirmelerin yerine "bireyin tikel varoluşunu" koyar. Buna göre, tanrı kaynaklı ancak yaşamı içine almayan soyut sistematik bütünselliklerin yerini pratik yaşamalır. Başka bir şekilde söylersek, açmazlarla örülmüş modern insanın adeta trajik bir ortamda çatışan tüm pozisyonlarının kabul gördüğü tek yer, yine trajik olan varoluşu veya varoluş biçimleridir.

---

22 Deleuze, Gilles,*Cinema 2: The Time Image*, s.171.
23 Bkz. *A.g.e.*, s. 171.
24 Pascal, B., *Pensées, trans* . Roger Ariew, (Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004), s.7.
25 *A.g.e.* s.7.

Sinema imgelerle insanın dünyadaki varoluş durumunun trajik olduğunu; yani "yaşam – ölüm", "mutluluk – mutsuzluk", "iyilik – kötülük", "çirkin – güzel", "tanrının varlığı – tanrının yokluğu", "bilme – inanma" arasındaki çelişkinin her daim sürdüğünü ve bu çelişkilerden tercih noktasına gelindiğini gösterir. Bu tercih, dünyada insanın sahip olduğu tek seçim şansı dünyaya inanma ile hiçbir şeye inanmama arasındadır. İnsan artık "ne yapmalıyım? Her yerde sadece karanlık görüyorum. Bir hiç olduğuma mı inanacağım? Yoksa Tanrı olduğuma mı inanacağım?,"[26] noktalarında gider gelir. Bu iki nokta arasında sadece varoluş tarzları vardır. Dreyer, Bresson ve Rohmer gibi Hıristiyan kaynaklı sinemacılar, Pascalcı bu düşünceyi kullanarak bilinmeyeni seçmeyle belirlemeye çalışan yönetmenlerdir. Deleuze'e göre bu yönetmenler, "dünya ile herhangi bir bağıntıdan daha derin olan bir noktayı; yani seçimin, düşüncenin daha yüksek bir belirlenimi olduğunu bize yansıtabilen"[27] sinemacılardır. Bresson'un"iyi - kötü insanı" veya "seçimin farkında olan – seçimin farkında olmayan insanı" perdeye aktarması, aynı şekilde Dreyer'in filmlerinin "yaşam – ölüm", "umutsuzluk – umut", "gündüz – gece", "iyilik – kötülük" arasında gidip gelmesi bunun en iyi kanıtı değil midir?[28] Nitekim, *La Passion de Jeanned'Arc - Jan Dark'in Tutkusu* (1928)' unda Dreyer, dogmatizmle - özgür iradenin ezeli çatışmasını işler: Yeryüzünde yaşayan bir mutsuz olarak *Jan Dark* mutluluğu gökyüzünde arar. *Dies Irae* - Öfke Günü'nde ise filmin kahramanı mutluluğu yaşamda değil ölümde arar. Dünya ile insan arasındaki bağın kopuşunda Dreyer, bir çıkış arar ve *Ordet- Söz*' filminde tek çıkışın "inanç" olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu açıdan "*Ordet* bir derstir, 'inanç'ın zaferinin belirtisidir. 'Yaşam = İnanç'"[29] olur.

İnsan ile dünya arasındaki kopan bağı inançla aşmaya çalışan bir diğer kanat ise devrimci tutkudur. Devrimci tutku, insanın dünyadaki varoluşsal konumunun düşsel ve parlak imgelerle göz ardı edilmesine karşı bir isyandır. Ancak gerçekliğin kendisine katlanma ve bu katlanmanın getirdiği çaresizlikten doğan bir isyan. Devrimci tutku da Platon'dan Nietzsche'ye kadar yukardan aşağıya doğru dünyaya inen inancı, zaman imgesiyle kristalize ederek içsel ve dünyaya inanma biçimine dönüştürür. Bu açıdan devrimci tutkunun mimarları, *tıpkı Hristiyan* kaynaklı yönetmenler gibi yukardan aşağıyı inan "epistemolojik bir ilke" yerine yaşama "içkin bir etik ilke" tesis ederler. Ve bu çaba, aynı zamanda dünyanın bilgi ile onarımının imkânsızlığını da ifade etmektedir. Ama hepsi bu değil. Çünkü dünya ile insan arasındaki inanç bağına vurgu yapıldığında ya da bilgi yerine inanç tercih edildiğinde değişen nedir? Değişen inanç biçimidir. Peki, inanç nedir? İnanç içselliktir ve Kierkegaard'cı anlamda "Tanrı huzurunda bireyin kendisiyle bağıntısıdır. Devrimci tutku sineması içinse ise "içsellik, bireyin kendisiyle ve dünya ile bağıntısıdır." Dolayısıyla dünya ve insan birbirine zorunlu ve muhtaç olarak bağlanır. İnanç, bir bağlanma meselesidir, ancak devrimci sinemadaki inanç, insanı dünyaya dünyayı da insana bağlamaktır. Bu karşılıklı bağlanma yatay olarak gerçekleşir ve tüm var olanlara yayılır. Bu yayılmaya, bir içsel kabul eşlik eder.Var olanların içsel kabulünden "inanç" doğar. Dünyada yalnız kalmış artık her

26 *A.g.e.* s.7.
27 Deleuze, Gilles,*Cinema 2: The Time Image*, s.178.
28 Sütcü, Ö.Y.,*Gilles Deleuze'de Bir İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s.170-171.
29 Dorsay Atilla, *100 yılın 100 yönetmeni*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), s.53.

şeye katlanmaktan başka bir "gücü" kalmamış insanın, dünyaya dönüşünün kısacası her şeyin birbirine muhtaç olmasından doğan bir inançtır bu.

Devrimci inancın modern izlerini Eisenstein'ın *Bronenosetz Potemkine - Potemkin Zırhlısı* (1925) ve Pudovkin'in *Mother – Ana* (1926) filmlerinden ziyade Güney'in *Yol* (1982) filminde Rocha'nın *Deus e o Diabona Terra do Sol - Tanrı ve Şeytan Güneş* Ülkesi (1964)' nde görürüz. Klasik devrimci sinema, sosyal olayların dikkat çeken anlarını sunarak yüksek bir farkındalık yaratır. Bu yüksek farkındalık, bir sosyal güç noktasından bir diğerine veya bir politik durumdan diğerine geçiş şeklinde gerçekleşir. Örneğin Pudovkin'in *Mother – Ana* (1926) filminde ana, oğlunun savaş içindeki gerçekliğini keşfeder ve bu gerçekliği devir alır. Buna karşılık Ford'un *The Grapes of Wrath - Gazap Üzümleri* (1940) inde ise anne, belli bir noktayı açık gören ve oğlunun koşulları değiştiğinde rahatlayan kişidir. Bu, artık modern devrimci sinemanın varoluşsal alanıdır. Bu sinemada artık ayakta kalabilmek için ne bir uzaklık ne de bir gelişim söz konusudur. Söz konusu olan özel durumların sosyal ya da politik durumlarla kaynaşmasıdır. Yine gerek Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filmindeki feodal aile ilişkiler gerekse Güney Amerikalı yönetmen Rocha'nın *Deus e o Diabona Terra do Sol – Tanrı ve Şeytan Güneş Ülkesi* (1964) filminde katı toplumsal ilişkiler, yeni ile eski birleşik olarak verilir. Her iki filmde de feodal akrabalık ilişkileri, eşkıyalık ilişkileri, efsaneler kapitalist yaşamın ilkel biçimleri olarak verilir. Sanki insanlar kendilerine karşı bir şiddete yönelmişler ve kutsalların dışında bir yerlerde acı çekiyorlardır.[30] Yeryüzünde bu şekilde bir acı çekme, artık dini kutsal mekânlar için değil, artık "kendisi kutsal bir mekân" olmaktan başka bir şey olmayan *dünya* içindir. Her iki yönetmende de eskiden yeniye veya devrime sıçrama söz konusudur. Her iki yönetmenin sinemasında da bireyler, varoluşsal konumlarıyla yeniye veya devrime bağlanır. Bu açıdan devrimci sinema, aslında içinde bulunduğu varoluşsal durumlara katlanmak zorunda kalan ve bu durum karşısında dünyayla barışma veya ona bağlanma dışında bir çıkar yolu olmayan insanın sinemasıdır. Ancak bu noktada, bu sinemada, etik olan ile dinsel olan arasındaki ayrım çizgisi net bir şekilde vurgulanır. Çünkü devrimci yönetmenler, "tanrının öldüğü veya öldürüldüğü" bir dünyada dinsel olanın veya devrimci olanın bir etik ilke içerisinde var olabileceğini düşünür. Çünkü gerçeklik, artık dünyada acı çeken insanın dünyadaki kendi yalnızlığından başka hiçbir şeye referans etmez.

Sonuç olarak *Yeni Sinema*, modern söylem içerisindeki insani varoluş trajedisinin tam merkezinde yer alan bireyin çıkış yolunun aslında dünyanın da kurtuluşu olduğunu gösterir. Bu da, aslında ister insanı ister başka herhangi bir şeyi konu alsın, her film, tek bir varoluş biçimi olarak "insanın karşılıklı iki öznenin veya tam tersi iki nesnenin" kendisi ile hesaplaştığı bir iç konuşmayı yansıtır. Godard *Bande a 'part – Çete (1964)* içinde söyledikleri bu durumu çok açık bir şekilde ortaya koyar: «Onlar gerçek insanlardır ve bir kaçaklar grubu olarak bu insanlar dünyanın kendisidir. Kendisi kendisine sinema yapan dünyadır. Onlar haklı onlar doğru ve onlar yaşamı temsil ederek eş zamanlı olmayan bu dünyanın kendisidirler. Onlar basit bir hikâyeyi yaşıyorlar ve onların etrafında kötü bir

30 Deleuze, G.,*Cinema 2: The Time Image*, s.218

senaryoyu yaşayan bu dünyadır."[31] Sinema sadece modern bireyin varoluşsal trajedisini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu trajediyi onunla paylaşan dünyanın hallerini de yansıtır. Bu haller, farklı filmlerde farklı biçimler olarak anlam kazansa da, daha genel bakıldığında "dünyanın varoluş hali" olarak anlam kazanır.

Kaynaklar

Bazin, André, *Sinema Nedir?* çev. İbrahim Şener, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995.

Bazin, André, Çağdaş Sinemanın sorunları, çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

Bernstein J.M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992.

Bondanella, P.,*The Films of Roberto Rossellini*, NY: Cambrıdge Universıty Press 1993.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image*, Trans. HughTomlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis:University of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles, *Sinema 1: Hareket – İmge,* çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014.

Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Deleuze, Gilles, *Müzakereler,* çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2006.

Deleuze, Gilles, "Konuşma: 'Beyin ekrandır', Sinemada Felsefe Üstüne ", çev. Alican Turatlı, ...*Ve Sinema*, Kitap:7, İstanbul 1986.

Dorsay Atilla, *100 Yılın 100 Yönetmeni.* İstanbul: Remzi Kitabevi. 1993.

Ferry, L., *Homo Esteticus*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.

Pascal, B., *Pensées*, Roger Ariew (edit. and trans.) Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004.

Rodowick, D. N., *GillesDeleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press, 1997.

Sütcü, Ö.Y., *Gİlles Deleuze'de Bir İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Es Yayınları, 2005.

31 *A.g.e.,* s.171



Sinan Özbek
Pratik Felsefe Yazıları

Notos Kitap Yayınevi'nden
Çıktı.

Sinematik nesnenin tekilliği

Todd McGowan

TANINMANIN ÖTESİNDE ARZU

Lacan'ın sinemada *objet petit a* olarak gördüğü şeyi tanımlamak söz konusu olduğunda ilgi şaşırtıcı olmayan bir şekilde bakışa odaklanır. *XI. Seminer*'de Lacan bakışı *objet a* nın dört kısmi dürtüye (skopik, invocatory, oral ve anal) karşılık gelen dört formundan biri olarak tanımlar. Bakışa –ve daha az da olsa sese- yapılan vurgu Lakancı anlamda sinematik nesne kuramsallaştırmalarında etkili bir koz olarak kullanılmaktadır[1]. Açıktır ki bakış, izleyicinin arzularına yol açması dolaysıyla nesnenin en öne çıkan sinematik ifadesidir. Ancak tek de değildir. Arzunun nesne-nedeni, yani *objet a*, sinemada başka biçimlerde de karşımıza çıkar ve sinema kesme aracılığıyla bu nesneyi soyutlar. Kesmenin *objet a* yı tasvir ederken işleyişini inceleyerek sinemanın tekilliği nasıl inşa ettiğini tanımamız mümkündür. Tekillik Lacan'ın Hegel ile karşılaşma sürecinde geliştirdiği arzu kuramının da kilit noktasıdır.

Lacan'ın Hegel'e, özellikle de Hegelci düşüncenin Alexander Kojeve yorumuna, olan borcu tartışmasızdır. Lacan'ın kendini Hegel'den uzaklaştırma çabalarına rağmen açık olan şudur ki uzaklaştırma çabaları genellikle Hegel'in yanlış okumalarının birer ürünüdür.[2] Lacan'ın Hegel'den keskin bir şekilde ayrıldığı en temel nokta onun arzu üzerine

---

1 İstisnalar arasında Slavoj Zizek, ed., *Everything You Always Wanted to Know about Lacan* (*But Were Afraid to Ask Hitchcock*). Zizek (1992) derlemesi de sayılabilir.

2 Lacan'ın Hegel'i yanlış okuma eğilimi *XI Seminer*'in soru cevap kısmında Jacques-Alain Miller'in

görüşlerinde toplanmaktadır. Hegel için arzu, öteki tarafından tanınma ile ilişkilidir ve bu tanınma için mücadele etme Hegel felsefesinin en meşhur kısmı olan efendi-köle diyalektiğine neden olur. Lacan kendi arzu teorisi açısından bu kısmın aşırı derecede önemli olduğu dile getirmiş olsa da, arzu teorisi aynı zamanda düşüncesinin özgün yanını ve Hegel'den keskin bir şekilde ayrıldığı noktayı temsil eder.[3]

Hegel tanınma arsuzunun sonuçta her zaman karaya oturduğunu düşünmektedir. Mutlak anlayışı tamamen kazanılmış bir tanınmayı değil, tanınmanın zorunlu başarısızlığının tanınmasını içerir. Ancak buna rağmen Hegel arzuyu harekete geçiren başka bir olanak da görmemektedir. Hegelci tanınma en temelde öznenin ait olmak istediği (bir partnere, gruba, topluma, vb.) felsefi hikayenin başlangıcı ve sonudur. Lacan bu arzu hikayesini yetersiz bulmaktadır, zira her ne kadar uyumun tekrarlılığını ikna edici bir şekilde açıklıyor olsa da, uyumsuzluğun örneklerini açıklayan bir düzeneğe sahip değildir. Dahası, tanınma arzusu temelli bir arzu kuramının, tanınmanın başarısızlığı aşaması dışında toplumsal düzene uymayan bir özneyi hesaba katmadığı da açıkıtır. Böyle bir kuram zorunlu olarak öznenin kurucu hariciyetini ya da "neologism"ini marjinalleştirir. Eğer özne bir tanınma arzulamışsa imleyenin düzeni çerçevesinde kalır ve muhtemelen nesnesini de burada bulur. Psikanalizin kurucu öncülü olan özne ve nesnesi arasındaki bu yarılma, kendini bir ontolojik sorundan ziyade empirik bir sorun olarak sunar.

Hegel arzu olarak tanınmanın amacını kuramsallaştırarak arzuyu etkin bir şekilde imleyenin göstereni anlamında talebin bir göstereni olarak sunmayı başarır. Sonuç olarak hem filozof hem de öznenin kendisi, öznenin arzsunun bilgisine sahip olabilir ve nesnesini işaretleyebilir. Her ne kadar bu hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olsa da Hegel'in şeması en azından nesnesini gerçekleştiren arzunun olanağını inşa eder, çünkü arzuyu tanınma bağlamında ele almaktadır. Asıl sorun şudur: Ne zaman ki bir özne nihayetinde arzuladığı nesneye ulaşır, karşılaştığı şey bir tatminden ziyade şiddetli bir tatminsizlik ve asıl arzulanan nesnenin o olmadığına dair bir kanıdır. Kapitalizmin süregiden varlığının da gösterdiği gibi arzulanan bir nesneye sahip olmak arzuyu dindirmekten ziyade körüklemektedir. Bu çocukların doğum günlerinde hediyelerini birbiri ardına hızlıca açmasının ve Amerikalılar'ın her yıl yeni araba almasının nedenidir. Arzu imleyenin (mesela bir arabanın) ötesinde birşeyi hedefler, ancak ne kadar çok imleyen nesne, yani toplumsal tanınmayı cisimleştiren nesne, elde ederse etsin ıskalamaya devam eder. Lacan arzuyu talebe indirgememek ve böylece psikalanizin sezgilerini de işin içine katabilmek için Hegel'in tanınma temelli kuramının ötesine geçmektedir.[4]

Lacan'ın yabancılaşma kavramı ile Hegel'inki arasındaki ilişki üzerine sorduğu soruya verilen cevapta açıkça görülebilir. Lacan kendini Hegel'den ayırmak adına Hegelci yabancılaşmayı Miller'in tanımladığı şekliyle, yani basitçe öz-bilinçlilik olarak, kabul eder. Ancak söz konusu tanım ötekinin Hegel düşüncesinde sahip olduğu kurucu rolü görmezden gelmektedir.

3 Lacan haklı bir biçimde kendisini Hegel ile ilişkilendiren incelemeler ile tartışarak kendi arzu teorisinin salt Hegel'in bir yankısı olarak görülemeyeceğini ileri sürmüştür. *VII. Seminer*'de şöyle der: "*Les Temps Modernes* yazarlarından biri tarafından bana yaftalanan Hegelci radikalizm eleştirisi hiç bir şekilde doğru değildir. Burada geliştirdiğim arzunun diyalektiği böyle bir Hegelcilikten keskin bi şekilde ayrılmaktadır" (1992, p. 134).

4 Lacan arzuyu talebin kendisinin deştiği "interval"in içine yerleştirir. Baştaki talep içinde arzunun

Lacan bunu gerçekleştirebilmek için imleyene indirgenemeyen, ama öznenin arzularını kışkırtma gücüne sahip yeni bir nesne biçiminden bahseder. Lacan'a göre özne başkasının (tanınmasına veya kabulune) sahip olduğu şeyden ziyade başkasının sahip olmadığı şeyi arzulamaktadır. Bu karşıtlıkla ilgili olarak öğretmen ile öğrenci arasında sınıfta gerçekleşenler neredeyse kusursuz bir örnek olarak ele alınabilir. Öğretmenler sürekli olarak öğrencilerinden taleplerde bulunurlar. Öğrenciler de bu taleplere ya olumlu cevap verirler, ya bu talepleri reddederler ya da kusurlu bir şekilde yerine getirirler. Öğretmenin taleplerine kusursuzca riayet eden öğrencilerin öğretmenin arzusunu kazanacakları ve bu yolla ayrıcalıklı öğrenciler olacakları düşünülebilir. Ancak gerçekte böyle olmaz. Öğretmenden ayrıcalık kazanmak adına mutlak itaati seçen öğrenciler tüm kozlara sahip olmalarına rağmen kaybederler. Böyle öğrenciler öğretmenlerin arzularına hitap edemezler – zira öğretmenler istediklerini söyledikleri şeyin ötesinde bir şeyi arzularlar. Sonuç olarak ne zaman ittat etmesi gerektiğini, ne zaman ise etmemesi gerektiğini bilen öğrenciler öğretmenlerin arzularını ele geçirir. Belki de biliçsiz bir şekilde, kimsenin onların ne istediğini bilemeyeceğinin farkındadırlar. Ötekinin arzusu imleyenin seviyesinde bulunmaz.

Öznenin arzusunu harekete geçiren ötekini kuran yokluğun yarattığı yarıktır. Lacan bu yokluğa, bu hiçlik parçasına *objet petit a* der. *Objet petit a* her ne kadar ötekinde ikamet etse de, kendinde bir ontolojik statüye sahip değildir. *XXI. Seminer*'de Lacan'ın ifade ettiği gibi "*objet petit a* nın bir varlığı yoktur".[5] Bir varlığı olmasa da objet a tekillik kavramı için bir temel sağlar. Bir öznenin tekilliği kimliğinin belirli olumlu içeriğinden türemez: Etnik köken, cinsiyet, din, politik görüş, toplumsal statü, kişisel ilgiler, fiziksel özellikler, vb. kimliğin tüm bu imleçleri kopyalanabilir. Potansiyel olarak klonlama ile kişinin genetik karakteri bile kopyalanabilir. Anılar yeniden üretilip başka bir özneye aktarılabilir.[6] Eğer var ise öznenin tekilliği kimliğin herhangi bir pozitif özelliğinde yatmamaktadır. Bu anlamda psikanalizin temel tasarısı öznenin tekilliğini tasdik etmek ve özneyi bu ifadenin başına geçirmektir.

Objet a öznenin tekilliğini tasdik ettiğinden dolayı psikanalizin tasarısının da etkisiyle herkesin bu nesne ile özdeş olmaya hevesli olduğu söylenebilir. Ancak bir objet a ile özdeşleşme her zaman için trajediyi kabullenmedir. Bu nesne, öznenin tekilliğini temel bir yokluk olarak cisimleştirir. Psikanalizin ele aldığı şekliyle özneyi tanımlayan şey öznenin sahip olduğu şey değil, doğa gereği kaçınılmaz şekilde yoksun olduğu şeydir. Tekillik öznenin başarısının biçiminde değil, başarısızlığının yörüngesinde ikamet eder. Objet a öznenin arzusu olan bir başarısızlığı bildirir.

---

su yüzüne çıktığı yarığı yaratır ama arzu her zaman kendisine sebep olan talebi aşar. Lacan'a göre "arzu, kendisini biraz kazımış olduğu interval talep içinde bildirir.

5 Jacques Lacan, *Le Seminaire XXI: Les non-dupes errent, 1973–1974*, yayınlanmamış el yazması, 9 Nisan (1974) oturumu.

6 Bir bilim kurgu olan *Altıncı Gün* (Roger Spottiswoode, 2000) klonlama çağında (anıların orijinalden klona ve klondan bir sonraki klona aktarıldığı) tekilliği neyin kuracağı sorusu üzerinedir. Filmdeki kötü adamlar için öznenin hiçbir tekilliği yoktur. Ölmek ve klon olarak yeniden doğmak indirgenemez birşeylerin kalmadığı anlamına gelir. Tekilliğin yitirilmesinin değil ama ölüm acısının yası tutulur. Filmin kahramanı olan Adam Gibson (Arnold Schwarzenegger) karşıt bir şekilde bu hesabı (calculus) reddeder ve tekilliğin bir özne olarak klonun sahip olamayacağı şekilde kendisine ait olduğuna inanır.

Varlığı olmadığı için objet a nın kopyalanması mümkün değildir. Herhangi bir klonlama süreci bu nesneyi yakalayamaz. Bu anlamda hiçliğin bir ifadesidir. Ancak hiçliği dolayısıyla tekilliğini, herşeyi imleyenin tekdüzeliğine indirgeyen sembolik evrenin merkezinde sürdürür. *Objet petit a* Lacan'a ontolojisinin temellerini sunar. Ancak söz konusu ontoloji negatif bir ontolojidir: Varlık "bütün" veya "bir" (hatta Alain Badiou'da karşımıza çıktığı gibi çoklu) olmaktan ziyade deliklerle doludur. Varlıkta bulunan bu delikler dolayısıyla arzulayan bir özne ortaya çıkmaktayken, söz konusu arzulayan öznenin sürekli doyumsuzluğu yüzünden varlık bir bütün olamaz. Eğer varlık bütün ve bölümez olsaydı, Öznenin arzulayacağı veya özne olarak belirmesini salayan bir boşluk olmayacaktı.

Objet a nın kuramsallaştırılması Lacan'a Hegel'in arzu kuramı karşısında önemli olanaklar sağlar. Hegel'in nesne ve öteki arasında kurduğu önceliği etkin bir biçimde tersine çevirmeyi başarır. Hegel'e göre özne, bir nesneyi o nesneye sahip olmanın eşlik ettiği öteki tarafından tanınma için arzular. Arkadaşlarım beni arabalardan anlayan biri olarak tanısın diye bir spor araba alırım. Fakat objet a kavramı şeylere zıt bir açıdan bakabilmemize olanak tanır. Burada bir nesneye sahip olduğum için kazandığım tanınma, objet a yı cisimleştirdiği (ya da cisimleştirmeyi vaat ettiği) sürece nesnenin kendisi için bir gerekçe işlevi görür. Spor arabaya dönersek, belki de uzun zaman önce arzuladığım birisi tarafından kullanılan bir arabayı hatırlattığı için, kullandığımda mevcut nesne olan araba üzerinden kayıp nesneye yaklaşmaya çalışmaktayımdır. Lacan'ın objet a ya dönüşü arzunun dramatik yeni bir okunmasını üretir, öyle ki objet a bir boşluk olduğundan dolayı da bu dramanın bir kuruculuğu olacağını garantiler. Her ne kadar Lacan imleyen ve yasalarını geniş çapta kullanıyor olsa da büyük teorik başarısı mutlak olarak imlemeye indirgenemeyecek şeyler ile ilgilidir.[7] Bu makaledeki temel tez Lacan'ın arzu kuramının, aracının doğal direnişine rağmen sinemada tekilliğin nasıl ortaya çıktığını anlamamızı sağladığıdır. Tanınmanın baskın olduğu bir aracı olmasına rağmen objet a nın tekilliği seyircinin arzusunu doğuran ve harekete geçiren şeydir.

SİNEMATİK NOKTALAMA

İmleyenin alanı kaçınılmaz bir şekilde objet a nın tekilliğini ihlal eder, ama bu ihlal hikayeye bir son anlamına gelmez. İmleyen, bir dizi biçimsel olarak muhadil temsile indirgemek suretiyle varlığı aynılığa indirgiyor olsa da, dilin söylemediği şeyler üzerinden öznenin arzusunu harekete geçirme kapasitesi taşımaktadır. Örnek olarak şiir dilin söyleyemediği şeyi açığa çıkarır, bu yüzden aşıklar arzularını ona başvurarak ifade edebileceklerini umarlar. Ancak karşıt bir şekilde, sinematik sanatlar herşeyi temsilin alanına taşıdığı için arzu olanağı ortadan kalkar. Bu anlamda *objet petit a* yı sinematik bir nesne olarak düşünmek mümkün değildir.

Lacan'ın düşüncesini sinema ile ilişkilendirme üzerine ilk girişimler şaşırtıcı olmayan bir şekilde sinemanın tekilliği tasvir etmektense tahrip eden eğilimine odaklanmıştır.

7 Lacan *objet a* nın kendisine ait bir felsefi icat olduğunu iddia eder. Kariyerinin ileriki dönemlerine ait olan *XXI. Seminer*'in 9 Nisan (1974) oturumunda, "*objet petit a* belki de icat ettiğim şeydir" der.

Ardısıra gelen kuramcılar erken dönem Lakancı sinema kuramcılarının düşüncesinin yanlış olduğu göstermek adına oldukça fazla mesai harcamışlardır. Buna rağmen, erken dönem kuramcıların sinemanın temsile indirgenemez olan şeylere dair özsel düşmanlığı konusunda kesinlikle haklı olduğunu düşünmektedirler.[8] Jean-Louis Baudry ve Laura Mulvey gibi kuramcılar için sinema, ego'nun ayna görüntüsünün kendini açıkladığı hiçlikte bir aynılık rejimidir. Temsilin alanındaki herşey öznenin kendi egosuna indirgenmesini ve egonun görüş alanındaki herhangi bir tekilliğin ortadan kaldırılmasını pekiştirir. Baudry'in ifadesiyle: "(gerçeklikte varolan bir düşünce tarafından harekete geçirilen) imgesel düzen, sinemada imleyen kabilindeki özne açısından okültasyon, boşlukları ve yankıları doldurma işlevlerini yerine getirir".[9] İmleyenin düzeninden farklı olarak sinemadaki temsiller tekillik mekanını terketmezler. Bu sinema eleştirisi Lacan'ın ayna evresini çıkış noktası olarak alsa da Walter Benjamin tarafından yıllar önce geliştirilen kuramsal pozisyonu da hatırlatır.

Benjamin'in "Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" başlıklı çalışmasında yürüttüğü temel tartışma mekanik yeniden üretimin tekilliği ortadan kaldırması üzerinedir. Buna göre "en kusursuz reprodüksiyonda bile eksik olan *birşey* vardır: Sanat eserinin şimdi ve buradalığı- onun belirli bir yerdeki özgün varoluşudur".[10] Sanat eserinin "özgün varoluşu" yeniden üretim sürecince ortadan kaybolan bir aura yaratmaktadır. Mekanik yeniden üretim özgün özellik yerine hiçbir dikkat çekiciliği olmayan aynılıklar yaratır. Benjamin'in makalede dile getirdiği gibi: "nesnenin üzerindeki örtüyü kaldırmak, (ya da) auranın parçalanması ... yeniden üretim suretiyle özgün olandan bile aynılığı elde eden bir algının işaretidir".[11] Mekanik yeniden üretim tekillik ile zıt görünmektedir. Zira mekanik yeniden üretim eylemi tüm yeniden üretilmiş nesneleri aynı sürece tabi kılar. Tüm nesneler aynı ontolojik düzlemde varolan imgeler haline gelir.

Söz konusu indirgeme özellikle dijital video çağında görünür hale gelir. Analog kayıt bir anlamda filme alınan imgeyi saklamak anlamına gelirken, dijital kayıt filme alınan nesneleri imgeler oluşturan bir koda çevirir. Filme alınmış nesnelerde varolan herhangi bir tekillik dijital bir koda dönüşür. Bu yüzden sinemadaki tekillik bir filmin yakaladığı nesnelerde bulunamaz; filmin bu içeriği nasıl harekete geçirdiğinde bulunur. Sinemadaki indirgenemez bu tekillik açıkça formeldir.

Tekillik üretme bağlamında sinematik kapasite, kırılma momenti bağlamındaki kapasiteden türer ve söz konusu kırılmanın öne çıkan tezahürü "kesme" dir. Kesmeler yoluyla temsilinin sürekliliği parçalanır, temsil rejiminin bir bütün olmadığı ortaya koyulur. Kesme, yönetmenin veya editörün kararıdır ve bu öznelliğin tezahürü temsil edilen nesnel dünyayı böler. Nesnel dünyadaki bu kırılma aracılığıyla kesme, nesnelerin farklılaşması için bir yol inşa eder ve onların tekilliğini tasdik eder. Kesmelerin konuşlanması aracılığıyla film yapımcısı yığının parçası olarak kalabilcek bir nesnenin –*objet a* nın- değerini vurgulayabilir.

Kesme sinemada noktalama işareti işlevi görmektedir ve tekilliğin ortaya çıkmasını

8 Erken dönem Lakancı film kuramcıları üzerine bir eleştiri için bkz. McGowan (2007).
9 Baudry (1985, p. 539).
10 Benjamin (2003, p. 253).
11 Benjamin (2003, pp. 255–256).

sağlayan bu noktalamalardır. Bir noktalama biçimi olarak kesme ile Lacan'ın psikanalitik pratiği arasında açık bir paralellik bulunmaktadır. Lacan her ne kadar Uluslararası Psikanaliz Derneği'nden atılmasına neden olmuş olsa da, "psikanalitik süreci noktalama" metodundan, yani kısa seanstan, vazgeçmemiştir. Standart psikanalitik seans elli dakika sürmektedir, ancak Lacan bu zaman kuralına uymamış ve analiz edileni önceden belirlenmemiş bir noktada, bazen daha analizin hemen başlarında bırakmayı tercih etmiştir. Her ne kadar kimileri kısa seası analiz edilenden daha çok para koparmak adına girişilmiş ucuz bir numara olarak değerlendirse de, Lacan'ın bu konudaki teorik savunması temelde onun negatif ontolojisine dayanır: Seansı öngörülemeyen bir kesme ile noktalayarak deneklerini kendilerinden uzakta tuttukları ve erteledikleri objet a larına yaklaşmaya zorlamaktadır. Kısa seansın temel mantığı öznenin tekilliğini sinemada karşılaşılan ani kesmelere benzer şekilde ani bırakmalara zorlamaktır.[12]

KESMEDEKİ NESNE

Ani kesmeler ile ünlü yönetmenlerden biri de Eisenstein'dır ve montajlarında ilkesel olarak benzeşmeyen materyaller arasındaki ani kesmeler dikkat çeker. Ancak Eisenstein'ın montajları ile Lacan'ın noktalama yorumu karşıt kutuplarda yer alır. İlkesel olarak Eisenstein'ın montajları tekilliği diyalektik sürecin evrensel yasalarına teslim etme üzerine kurulmuştur. Montaj izleyiciye tekilliğin deneyimini sunmayı amaçlamaz, onları tekillik olarak beliren şeyler arasındaki diyalektik ilişkiler üzerine düşünmeye teşvik eder. Yalıtık nesnenin sahte dolaysızlığı, bu nesnenin sürecin bütünlüğündeki dolayımının düşüncesine dönüşür. Montaj nesnenin gerekliliklerine boyun eğmek yerine düşüncenin diyalektik biçimine kulak verir ve bu biçimi nesnelere empoze eder.[13] Eisenstein'ın *Film Biçimi*'inde dile getirdiği gibi "bir yapı olarak montaj biçimi düşünce sürecinin yasalarının bir rekonstrüksiyonudur".[14] Eisenstein montaja olan ilgisini sadece eğlendirmek yerine öğreten filmlerde yitirmiştir. Öğretme, doğası gereği izleyicilere yalıtılmış parçacıklar yerine dolaylı bir evrenseli görebilmelerinde yardımcı olma odaklıdır.

Bilgilendirme mevzusuna söz konusu şekilde bağlılığına ve montajı "düşünce sürecinin yasaları" ile aynı hizaya sokmasına rağmen, Einsenstein yine de montaj yapısı içinde bu sürece indirgenemez tekilliğe bir yer bulur. Bu, montajın ani kesmeye bir ayrıcalık tanımasından ve ani kesmenin de farklı nesneler arasında bir bağlantı kurabildiği şekilde

---

12 Makalenin bu kısmı *Rupture: On the Emergence of the Political* (Northwestern University Press, 2012) da yayınlanmıştır. Northwestern University Press'e burada yayınlanmasına izin verdiği için teşekkür ederim.

13 Bu, topyekün yitirilmiş sinematik nesnenin tekilliği adına söz alan Andre Bazin tarafından bilindik hale getirilmiş bir montaj eleştirisidir. Ona göre sinematik nesnenin tekilliği, montajın didaktisisizminde yitirilmiştir. Bazin montajda derin odak fotoğraf tekniğini tercih eder, çünkü bu teknik imgedeki çeşitli nesnelerin tekilliğini söz konusu tekilliği ihlal edecek bir diyalektik ilişkiye zorlamaz, aksine tekillikleri birbirlerine açar. Bazin'in gözden kaçırdığı şey tekilliğin inşasında kesmenin sahip olduğu kurucu roldür. Varlığın kendisinin tekilliğe sahip olduğunu ve sinemanın amacının basitçe bunu yeniden üretmek olduğunu varsaymaktadır.

14 Eisenstein (1949, p. 106).

tekilliği yalıtma kapasitesinden kaynaklanır. Kesme, sahnede noktalama aracılığıyla bir boşluk yaratarak izleyiciye tekilliği imgelerin süreğen akışından yalıtarak görebilme olanağı tanır. Eisenstein kuşkusuz film biçimi tarafından üretilen tekilliklerin izleyiciyi politik derse yönlendirmesini ister. Bunun yanısıra tekilliğin kendisini doğrulama amacıda taşımaktadır. Aslına bakılırsa, kolektivitenin tasviri bağlamında tekillik üzerinde bu ısrar, Eisenstein'ın sinematik felsefesinin ve diğer Marksist film yapımcılarına yapıtığı eleştirilerin merkezini noktasını oluşturur. Ona göre "kolektivizm bireyin kendini burjuvazinin bireyselliği kavrayışı ile uzlaşmaz bir şekilde kolektivitenin içinde maksimum düzeyde geliştirmesidir. Bizim kitle filmlerimiz bu derin manayı ıskalamıştır".[15] Eisenstein'a göre kolektivizm tekilliği parçalamak yerine onun kendini geliştirmesine olanak tanır. Filmlerinde üzerine çalıştığı estetik, bu düşünceyi ortaya koymak amacındadır.[16]

Eisenstein *Potemkin Zırhlısı*'nın (1925) çokça anılan Odessa merdivenleri sahnesinde Kazaklar tarafından saldırıya uğrayan Odessalı bireylerin tekilliğini soyutlamak ve vurgulamak adına bir dizi kesme kullanır. Kazakların her sahnede kollektif bir beden olarak gösterilmesine karşılık Odessa halkı bu sahnede tekillik elde eder. Eisenstein'ın Kazakları tekilleştirmemeyi tercih etmesinin amacı, öznenin ve öznenin gördüğü nesnelerin sahip olduğu şahsiyetsiz aynılığı üreten düşünceye ne kadar uygun olduklarını göstermektir. Kazaklar herhangi bir tekilliğe sahip değillerdir ve bu garabet öldürdükleri insanların sahip oldukları tekillikleri de görmelerini engeller. Eğer bir şekilde ortadan kaldırılmamışsa, Kazak'ın dünyasında herhangi bir objet a dan söz edilemez.

Eisenstein'ı vurguladığı haliyle Kazaklar kendilerini düzenin aksamadan çalışması ile özdeşleştirirler ve bu düzende meydana gelecek her türlü ithilaf ve fitneyi reddederler. Bu Ranciere'in tabiriyle polisliktir: "Slogan 'Burada görülecek birşey yok, devam edin!'dir. Orada, o sokakta, görülecek ve yapılacak hiçbir şey olmadığını söyleyene polis denir. Dolaşılan mekanın dolaşma mekanından başka birşey olmadığını teyit eder".[17] Sayılarına rağmen Kazaklar bütünleşik bir karakter meydana getirirler, çünkü tıpkı isyan eden denizcileri desteklemek için gösteri yapan Odessa halkı gibi işleyişi engelleyen herşeyi horgören polisi cisimleştirmektedirler. Bir özne ne zaman ki kendini polis düşücesine adar, o zaman tekilliği ve diğerlerindeki tekillikleri görebilme kapasitesini yitirir. Odessa merdivenleri sahnesinde mesele Kazakların polis figürü olarak ifşa edilmesi değildir. En azından Eisenstein'ın temel derdi bu değildir.

Odessa merdivenleri sahnesi Kazaklar'ın Odessa halkının sahip olduğu tekilliği görememesinin bedelini nasıl ödediklerini tasvir eder. Aynı zamanda tekilliği de tasvir eder. Eisentsein burada izleyici üzerinde çeşitli tekilliklerle özdeşleşme bağlamında herhangi bir sınıf sempatisi veya kolektivizm duygusu yaratmaz. Kazakların saldırısından kaçmakta olan büyük insan toplulukları görüyor olsak da, film durmaksızın şiddete maruz

15 Eisenstein (1949, p. 16).

16 Eisenstein'ın *Korkunç İvan Bölüm İki* (1958)'deki İvan'ın tekilliğini tasvir etme ısrarının bir yapımcı olarak kariyerini sona erdirdiğini ileri sürebilir. İvan'ın söz konusu tekilliği, kendisini orada gören Stalin'in aşırı derecede hoşnutsuzluğunu uyandırmıştır.

17 Ranciere (2010, p. 37).

kalanları tekilleştirme zahmetini gösterir ve bunu montajın sağladığı kesmeler aracılığıyla yapar. Kesmeler filmin odağını yalıtılmış bireylere çevirmekten ziyade onları birey olarak tanımlayan şeye -onlarda fazladan olan şeye ya da objet a larına- yönelir.

Lacan'ın ifade ettiği haliyle tekillik, kişinin bireyselliğinde değil, onun işarete veya anlama indirgenemez olan objet a sında ikamet eder. Eisenstein'ın Odessa merdivenleri sekansındaki kesmeleri bu tip bir tekillik kavrayışının göstergesidir. Kazakların kurbanı olanlar bireyler veya bir grup değil, tekilliklerdir. Kazakların merdivenlerde yok etmek istediği bireyler değil, polis otoritesini rahatsız eden tekillik biçimidir. Eisenstein bunu kurbanları filme alırken kullandığı spesifik bir yolla gösterir. Örnek olarak genel saldırıdan, bebeğinin arabasını iten genç bir anneye geçişi sağlayan kesme aracılığıyla söz konusu kadın kalabalıktan ayrılır. Eisenstein kadının vurulmasını ve ardından yere düşerken çocuğunu kurtarmak için gösterdiği çabayı gösterir. Anne sahnesindeki kesmelerin her biri Eisenstein'ın çevresinde olan bitenden bağımsız bir şekilde özellikle kadının mücadelesine ve ölümüne dikkat çekmek istediğinin bir göstergesidir. Kadının vurulduğu ilk anda, yakın çekimle yüzündeki ızdırabı, ardından ise merdivende sendeleyen bebek arabasını görürüz. Devamında yüzüne odaklanan başka bir yakın çekimin ardından, son olarak kadının kanayan karnına yapılan bir yakın çekimle karşılaşırız. Eisenstein burada söz konusu anonim kadının ızdırabının tekilliğini soyutlar. Filmde de görüleceği gibi kadın hem kendisi hem de çocuğu için acı çeker. Öldüğünde, yani sahnenin dışına yığıldığında, görüntü yerini arabasında ağlayan bebeğe bırakır. Kadının düşüşü kaçınılmaz şekilde arabanın merdivenlerden aşağı yuvarlanmasına neden olur –bu sahne tamamen kontrolün yitirildiği, kadının bebeğini korumayı başaramadığı anı resmeder. Her ne kadar isimsiz kalsa da bu kadın karakter sinemadaki herhangi bir karakter kadar eşsizdir.

Bebek arabası merdivenlerden aşağı yuvarlanırken Eisenstein Kazakların başka bir kurbanına, düşen bebeğe korkulu gözlerle bakan yaşlı bir kadına, geçişi sağlayan bir kesme yapar. Bu yakın çekim, kadının yüzünü belirginleştiren hafifçe eğilmiş gözlüklerini öne çıkarır. Araba devrildikten sonra Eisenstein, sahnenin montajını Kazakların son saldırısı sonucunda gözlüğünün sağ camından geçen kurşunla vurulmuş bu kadının imgesi ile (belki de Eisenstein filmlerindeki en meşhur imge budur) bitirir. Kazak kurşununun gözlüğü parçalayarak kadını öldürmesini göstererek sadece şiddetin aşırılığına vurgu yapmakla kalmaz, aynı zamanda bu şiddette maruz kalan belirli hedefin – öznenin tekilliğini soyutlar. Daha önceki sahnelerde gözlükler kadının tekilliğini tanımlamaktayken şimdiki son sahnede söz konusu tekillik yok edilmiştir. Bu son imgeye geçişi sağlayan kesme, Kazaklar'a karşı koymanın ne anlamı olduğunu ve Kazaklar'ın yok etmek istediği şeyin ne olduğunu vurgular.

Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı*'nda vurguladığı tekillik tüm filme hakim olan kollektivizm düşüncesi ile birlikte işlemektedir. Bu ikili yapı Eisenstein'a komünizmin (ya da herhangi bir kolektivizm biçiminin) tekilliğin ortadan kalkması anlamına gelmediğini, aksine onun yayılmasına olanak tanıdığını açıklama olanağı tanır. Tekilliği soyutlamak için kesmeleri kullanmanın yanısıra, Kazakları tekleştiren uzak çekimlerle karşıtlık oluşturacak şekilde yakın çekimler kullanarak aynı tekilliği vurgulamaya çalışır. Tekilliğin filmsel tasviri

bağlamında yakın çekimler kesmeleri tamamlar. Bunu filmsel mekan ile ilişkisi sayesinde başarır.

YAKIN PLAN JESTLER

Uzak çekimden yakın plana geçişte kullanılan kesme kopukluğu artırır. Çünkü yakın çekim filmsel mekanı bir açıdan göstermekten ziyade nesneyi filmsel mekandan tamamen koparan bir etki yaratır. Bu hem Bela Balazs'ın hem de Gilles Deleuze'ün yakın çekim hakkındaki ortak fikridir. Balazs'a göre "yakın çekim sadece nesneyi mekandan soyutlamakla kalmaz, aynı zamanda onları tamamen mekanın dışına çekerek farklı yasaların geçerli olduğu kavramsal bir mekana aktarır".[18] Yakın çekimdeki nesne eğer mekansal bir nesne olmaktan çıkmış ise izleyiciler artık onu hiç bir suretle algılayamazlar. Fakat Balazs bu yorumu yakın çekimin ürettiği tekilliklerin farkındalığı dolayısıyla yapmıştır. Yakın çekimdeki nesne diğer filmsel nesnelere hükmeden temsil biçiminin sahip olmadığı bir bağlamda tekil hale gelir. Yakın çekimin nesnesi resmen objet a'nın bir varyantıdır.

Bir filmin kesme ve yakın çekim dışında tekillikleri üretebileceği başka araçları da bulunmaktadır: Bireyin karakteristik yürüyüşüne odaklanan bir tracking shot, kendine has hareketlerini soyutlayan bir zum veya aniden hareketlenmesini gösteren bir uzun çekim bunlara örnektir. Tüm bu örneklerin ortak yanı vurguyu jestlere yerleştirmeleridir. Jestler indirgenemez tekillik edimleridir çünkü dilin yapamadığı bir şekilde iletişim kurarlar. Giorgio Agamben'in *Amaçsız Araçlar*'da dile getirdiği gibi "jest, özsel olarak her zaman birşeyin dilde farkına varamamanın jestidir".[19] Öznenin tekilliği dilin herşeyi ifade etmekte yetersiz olmasından türer ve jestler de bu yetersizliği belirtir.

Her ne kadar kendisi bu bağlantıyı kurmuyor olsa da, Agamben jesti tam olarak objet a nın bir biçimi olarak kavrar.[20] Dilin sessiz kaldığı ve başka iletişim araçlarına ihtiyaç duyduğumuz yerde jest öne çıkar. Ama başka bir bağlamda jestler hiçbir zaman dilin alanını terk etmez: Dilin kendisi ile hantal bir şekilde ifade edebileceğimiz şeyleri söylemek istediğimizde jestleri kullanırız. Agamben jesti dilin bir amaca yönelik araç olmaktan çıkıp saf bir araç olduğu an olarak görür. Her ne kadar jest kişiyi birşey yapmaya yöneltebilse de, kelimenin temsiline sahip değildir ve bu yüzden bir objet a biçimi olarak iş görür: Jest sözlü iletişimi sekteye uğratır ve her zaman imlediğinden daha fazlasını gösterir. Jest ile bir özne tekilliğini işaretler. İmleyene indirgenemez bir bir iletişim biçimi olduğu için Agamben buna kendinde ifade edilebilirlik der. Jest, objet a gibi dilden türer ama konuşan öznenin tekilliğinin ihlal ettiği yerden dilin dışına taşar. Jest öznenin olumlu bir karakteristiği değil, dilde kendisi özne olan bir yokluğun göstergesidir. Öznenin sahip olmadığı ve erişemeyeceği şeyleri gösterir.

---

18 Balazs (1972, p. 147).

19 Agamben (2000, p. 59)

20 Scott Wilson Agamben ve Lacan'ın düşünceleri arasında daha önce dile getirilmemiş bir paralelliği ortaya çıkarır. Agamben'in modeli açıkça "öznellik, söylev ve yasa arasındaki ilişkinin Froydcu ve de özellikle Lakancı - Neo Lakancı yorumları ile uyumludur".

Bir başka açıdan öznenin jestleri iletişim amacıyla kullanılan sıradan hareketlerdir. Öznelliğin çekirdeğini ifade etme kapasiteleri şaibelidir, ancak yine de her jestin aşırılık barındırdığı aşikardır. Jest hiçbir zaman basitçe iletişim kurmaz, özneye has bir şekilde iletişim kurar. Hem sıradan nesne hem de objet a dır. *Imagine There's No Woman* adlı çalışmasında Joan Copjec bu tip bir örtüşmeden şöyle bahseder: "objet a ve dışsal nesne iki farklı nesne değil, dürtünün nesneleri olarak, kendisi ile aynı zamanda meydana gelmeme gibi bir "özgünlüğü" bulunan tek bir nesnedir".[21] Jest ile nesnenin kendisi ile karşılaşmaması durumu belirgin hale gelir. Jest ile dilin sahip olduğu asimetrik ilişki, öznenin objet a sının sıradan nesne biçiminde bir ifadesinin imtiyazlı alanına yer açar.

Agamben için jest ve sinemanın birliği sıkı bir birlikteliktir. Filmsel imgenin genelliği jestin tekilliğinin bir aracı olarak işlev görür. Ya da Agamben'ın ifade ettiği şekliyle: "sinema, imgeleri jestin alanına geri getirir".[22] Jestin sinematik tasviri film sanatına nelerin bir reprodüksiyona indirgenemeyeceğini resmetme olanağı verir. Sinematik tekilliğin mutlak biçimi jestin yakın çekimidir. Yakın çekim jestin mekansallığını ortadan kaldırarak tekilliğin altını çizer.

BÜYÜK HESAPLAŞMA'DAKİ TEKİLLİK

yakın çekim jestlerin yarattığı indirgenemez tekillik kendini en belirgin şekilde Michael Mann'ın *Büyük Hesaplaşma* (1995) filminin sonundaki bir sahnede gösterir. Her ne kadar sinema tarihine mâlolmuş, akılda kalan başka birçok jest bulunsa da, Mann burada yakalamış olduğu objet a olarak jesti kusursuz bir şekilde resmeder. *Büyük Hesaplaşma* Neal McCauley (Robert De Niro) tarafından yönetilen bir grup üst düzeyde hırsız ile onların peşindeki Lt. Vincent Hanna (Al Pacino) kumandasındaki polislerin çatışmasını anlatır. Filmin sonuna doğru hırsızlar büyük bir soygun tamamlamış ve ülkeyi terk etmeyi planlamaktadırlar. Ancak polis çeşitli tuzaklar kurarak tamamen kaçmadan onları durdurmaya çalışmaktadır. Böyle bir senaryoda Chris'in (Val Kilmer) eşi olan Charlene'i (Ashley Judd) alıkoyarlar ve Chris ile bir buluşma ayarlaması için onu zorlarlar. Polis Charlene'i Chris'e tuzak kurmak için kullanmıştır ve şimdi onu tutuklamak veya vurmak için beklemektedirler. Chris buluşulacak yere geldiğinde polis memurları Charlene'i gelen adamın Chris olup olmadığını tasdik etmesi için ikinci kat penceresine gönderirler.

Mann Chris'i arabasından dışarı çıkıp Balkondaki Charlene'e bakarken gösterir. Onu tanıdığında gülümser. Baş aşağı bir çekimle Charlene'in yüzüne yapılan yakın çekim duygularını göstermemektedir. Chris'i gördüğü için mutlu olup olmadığını belli etmez.

21 Copjec (2002, p. 60).

22 Agamben (2000, p. 56). Agamben'in jest üzerine yaptığı bu vurgu imgenin aldığı biçime odaklanan Delenze'un sinema anlayışının bir eleştirisi işlevini de görmektedir. Bu, süreksizlik ve bozulma felsefesi ile süreklilik ve bütün felsefesi arasındaki farktır. Jest imge rejimine sekte vururken imge bu gibi tüm kesintilerin üzerini örter. Sonuç olarak imgeyi hareket noktası olarak almak sinemayı sürekliliğin kavramlarıyla görmek demektir. Bu durum Deleuze "istisnai imgeyi" time-image ın anahtarı olarak görmeye başladığında dahi geçerlidir. Deleuze'ün film kuramında bu istisnai hareket her zaman imge tarafından sağlanan bir süreklilik içinde meydana gelir.

Ama ardından Mann hızlıca gövdesine ve önündeki trabzana tutunan ellerine yakın çekime geçen bir kesme yapar. Aşağıyı gösteren elini soldan sağa hareket ettiren zarif bir bedensel jestte bulunur. Bu jest Chris'e onu bir tuzağa çağırdığını ve burda güvende olmadığını söylemektedir. Elini bedeninin önünde tutup, çevredeki polislerden gizlemesi ve böylece sadece Chris'in, ve de izleyicinin, bir polis tuzağına geldiğini fark etmesine çalışır. Mann bir kesme ile Chris'e dönerek Charlene'in ihanetinin yarattığı hayal kırıklığını kaydeder. Chris hemen kendini toparlar ve yakınlarda basketbol oynamakta olan birine yaşayacak bir yer sorar. Charlene'in jesti ve Chris'in hızlı cevabı hayatını kurtarır ve polis ayrılmasına izin verir.

Mann söz konusu jesti yakın çekim göstererek çevreden, hatta Charlene'in kendisinden bile soyutlamak ister. Çevre tamamen Chris için kurulmuş bir tuzaktır. Konuştuğu basketbol oynayanlar bile Charlene gibi tuzağın birer parçasıdırlar. Birey olarak Charlene Chris'e ihanet etmiştir, ama tekilliğini ifade eden yakın çekim jest tuzağın bir parçası değildir. Yakın çekim bize jestin filmin geçtiği ve polis tuzağının kurulduğu uzayın dışında varolduğunu gösterir.

Bu jest üzerinden Mann öznelliğin kendisinin indirgenemezliğinin altını çizer. Jest Charlene'e Chris'e söyleyemediklerinis ifade etmesine izin verir. Eğer Charlene Chris'e açıkça onu polise ispiyonladığını söyleseydi polis kesinlikle bunun farkına varır ve Chris'in kaçışına engel olurdu. Umutsuz durum haberleşme şansını umumi şekilde yapılmış gizli bir jeste kadar düşürür. Charlene'in jesti daha temel bir anlamda neyin söylenemeyeceğini de ifade eder. Chris'e ihanetinin orta yerinde ona ihanet ettiğini söyleyerek bir imkansızı başarır. Bir ihaneti sonrasında itiraf etmek tabi ki mümkündür, zira ihanet edenin çıkarları bağlamında itirafın ihaneti güçlendiren bir boyutu vardır.[23] Ama ihanet sırasında ihanetini itiraf etmek çelişmezlik ilkesini ihlal eder. Jest burada tam da bu işlevi görür. Charlene'in ihaneti sırasında ihanetini itiraf etmesi mümkün olur çünkü herhangi bir olumlu içerikten yoksundur. Chris'e ne yapması gerektiğini söylemediğinden hain olduğunu ilan etmekle yetinir. Bu açık bir şekilde ifade edilmiş içerikten (veya saf bir anlamdan) yoksun saf bir ifadedir. Burada Chris aşık olduğu nesneyi görmekte iken Charlene ihanetten başka birşey olmadığını göstermektedir. Burada Lakancı anlamda objet a nın tanımasına eşlik eden korku açık hale gelir. Lacan'a göre: "Bu *a* tam anlamıyla arzunun narsistik işlevinine ait serap alanında yutulamayan ve imleyenin gırtlağında takılıp kalan bir nesne olarak sunulur. Öznenin kendisini tanımak zorunda olduğu yoksunluk noktasıdır".[24] Charlene'in tekilliğini sunduğu anda Chris kendi tekilliğinin inatçılığı ve korkusu ile yüzleşmek zorunda kalır.

Charlene'in Büyük Hesaplaşma'daki bu jestine yapılan yakın çekim ile, aynı zamanda ihatenin tersine dönmesi anlamına da gelen bir itirafı gerçekleşir. Özne her zaman tekilliğini veya *objet a* sını ihanetin benzer bir şekilde tersine dönmesi üzerinden ileri sürer.

Özne ilkin mecburi bir seçim üzerinden belirir: toplumsal otorite figürleri bireyi

23 Bir ihanetin itiraf edilmesi, söz konusu ihaneti sembolik bir kerafet ödeme girişimi ve dolayısıyla da aynı zemine geri dönülmesi dolayısıyla devam ettirir. Standart haliyle sözlü bir itiraf ihaneti tersine çeviremez.

24 Lacan (1978, p. 270).

toplumsal yasaya uyumluluk talebiyle sunarlar. Birey de bu talebi gerçekleştirmeyi seçer. Birey bu uyum olmadan öznelliğe razı olmaz. Başka deyişle uyum özne tarafından beyan edilen herhangi bir temsilden önce gelir. Öznellik ben'in kendisine sosyal yasa dolayısıyla ihanetinin bir sonucudur, ancak ihanetin kendisi ihanet edeni yaratması anlamında önzenin de yaratıcısıdır. Bu anlamda söz konusu olan yaratıcı bir ihanettir.

Polis Büyük Hesaplaşma'da Charlene'i toplumsal otorite tarafından sunulmuş ilksel zorunlu tercihin başka bir varyasyonu olarak sunar. Chris'e ihanet etmemeyi de seçebilir, ama o zaman hapse girmek ve çocuğunu kaybetmek zorunda kalacaktır. Bir özne olarak varoluşu ihanete razı olmasına dayanır. Polis Charlene'e zorunlu bir tercih sunmuş, o da buna uymuştur. Ancak Chris ile pencerede karşılaşması Charlene'e zorunlu tercihi tekrar etmesi ve imkansızı yeğlemesini olanaklı kılar. Eğer polis ile ilk pazarlığında Chris'e ihanet etmemeyi tercih etseydi kolayca hapse girecek ve çocuğunu kaybedecekti. Ama Chris'e ihanet etmemeyi zorunlu tercih durumun tekrarında gerçekleştirere aslında imkansız olanı tercih etmiş olur. Jestin içinde cisimleşen bu imkansız tercih öznenin indirgenemez tekilliğinin göstergesidir.

Sinematik temsil sürecinde öznenin indirgenemez tekilliği genellikle ortadan kaybolur. Bir dizi imgede içerilen bu tekillik önemsiz bir yığının parçası olarak belirir. Benjamin mekanik yeniden üretim ediminde auranın tamamen yitirildiğini söylerken açıkça haklıdır. Ancak sinemanın aura aristokrasisinden bağımsız bir tekillik biçimi üretme kapasitesi de bulunmaktadır. Tekillikleri aura olmadan yaratır. Sinema ilgisini tıpkı Michael Mann'ın Büyük Hesaplaşma'sında olduğu gibi kırılma anlarında odakladığında aracının tekilliği soyutlama gibi alışılagelmedik bir yeteneği vardır. Tekillik anları sinematik sanatın gizini inşa eder.

TEKİLLİK KORKUSU

Sinemanın cazibesi büyük oranda en gizli sırları ifşa etme ve en mahrem sahneleri genel kullanıma açık hale getirme vaatlerine dayanır. Bu anlamda, sinematik çağrı pornografik bir çağrıdır. Filme alınamayacak kadar mahrem olan ve dolayısıyla mahremiyetin doğasına ihanet etmeyecek hiç birşey yoktur. Ama sinemanın mahrem olanı ifşa etmekle hiçbir ilgisi olmayan başka bir cazibesi daha bulunmaktadır. Mann'ın Charlene'in jestine yakın çekiminde de kendini gösteren bu cazibe, mahrem bir anın açığa çıkmasına değil, temsil alanıdaki yarığın ifade edilmesine bağlıdır. Sinema parçalara ayıran kesme aracılığıyla nesnel dünyanın özsel tamamlanmamışlığını gösterir ve öznenin tekilliği nesneler arasındaki yarıkta ikamet eder. Özne temsilin umumi dünyasından saklanmış mahrem bir varlık değildir. Aksine umumi dünyadaki bir yarıktır.

Sinemadaki objet a tasviri bu nesneyi arındırma erdemine sahiptir. Özneyi tanımlayan gizi olduğu gibi bırakır ama bu giz artık herkesin görebileceği bir şekildedir. Objet a, yani öznenin tekilliği, açık bir gizdir. Ondan kaçınmamızın nedeni yerini tespit edememiz değil, tam da söz konusu açıklığıdır. Öznenin tekilliği yerine Kazakların veya polisin tavrını devşirmek ve sadece bir grup veya bir bireyler topluluğu görmek daha

kolayımıza gelmektedir. Objet a ile karşılaşıldığında kişi ötekinin dehşet verici hazzıyla karşı karşıya gelmek zorundadır. Bu tam da Büyük Hesaplaşma'da Chris'in Charlene'in jestini gördüğünde

Yaşadığı şeydir. Evet jestin sonucunda hayatı kurtulur (en azından hapisaneden kurtulur) ama bu aynı zamanda sevdiği kadının kesinlikle polise işbirliği yaptığını da bildirir. Charlene'in hazzı Chris'in dışlanması ile devam eder.

Chris'in Charlene'in jestini farkettikten sonra sanki devam edemeyeceğini düşündüğü, ve kendini polise teslim edebileceği bir an vardır. Her ne kadar kendini kurtaracak kadar toparlasa da, artık yaralanmış bir adamdır. Objet a ile karşılaşma onu sadece kendisinin bir kabuğu olarak bırakır. Kendisinin kabuğu olarak etik bir özneye dönüşür, objet a dan kurtulma girşiminde bulunan bir özneden ziyade ona angaje olan bir özneye... Lacan bu noktada arzulayan özneler olarak derdimizin devasının bu nesne ile karşılaşmak olduğu konusunda ısrarlıdır. Objet a ile yakın çekim ve jestler üzerinden karşılaşmalar sahneleyen sinema öznenin ideolojik çağırmasının mekanı işlevi görür ve arzunun bu çağrılma ile ayrışmasını olanaklı hale getirmeye başlar.

Birçok film Hegel'in arzu martiksini tekip ediyor görünmektedir: Mücadele halindeki özneler ekranda birbirlerini tanırken, izleyiciler de kendilerini sahnede gördükleri öteki üzerinden tanırlar. Bu tür yapımlar erken dönem Lakancı teorisyenlerin en sert şekilde eleştiridiği yapımlardır. Sinemanın yarattığı tatmin sinematik izleyicilikte tanınmanın oynadığı role bağlı olarak ortaya çıkar. Ama işler hiçbir zaman kusursuz gitmez. Bu yüzden kârlı filmler çekmenin bir formülü yoktur. Her ne kadar belirli oranda hangi filmerin tanınma kazanacağı tahmin edilebilse de, kimse bundan emin olamaz. Tüm başarı elementlerine sahip bir film başarısız olabilir. Bu başarısızlık tanınmanın imleyenlerinden –büyük yıldızlar, etkileyici senaryo, yeni özel efektlerden- değil, herhangi bir olumsallık veya imleyene indirgenemeden kalanlardan türer. Filmler bir şekilde arzuları kışkırtmak zorundadır ve bunu ancak temsil edemedikleri şeyi soyutlayarak yapabilirler. Başarılı filmler bir noktada arzulara neden olan imkansıza yönelmek zorundadır.

Çeviri Fehmi Ünsalan

Kaynaklar

Agamben, Giorgio. 2000. *Means without end: Notes on politics.* Trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Balazs, Bela. 1972. *Theory of the film: Character and growth of a new art.* Trans. Edith Bone. New York: Dover.

Baudry, Jean-Louis. 1985. Basic effects of the cinematographic apparatus. In *Movies and methods,* vol. 2, ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press.

Benjamin, Walter. 2003. The work of art in the age of reproducibility (Third Version). In *Selected writings: volume 4, 1938–1940.* Trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott. Cambridge: Harvard University Press.

Copjec, Joan. 2002. *Imagine there's no woman: Ethics and sublimation.* Cambridge: The MIT Press.

Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The time-image.* Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eisenstein, Sergei. 1949. *Film form: Essays in film theory.* Trans. Jay Leyda. San Diego: Harcourt Brace.

Lacan, Jacques. 1974. Unpublished. *Le Se´minaire XXI: Les non-dupes errent*, 1973–1974, unpublished manuscript, session of April 9, 1974.

Lacan, Jacques. 1978. *The four fundamental concepts of psychoanalysis.* Trans. Alan Sheridan. New York: Norton.

Lacan, Jacques. 1992. *The seminar of Jacques Lacan, Book VII: The ethics of psychoanalysis*, 1959–1960. Trans. Dennis Porter. New York: Norton.

Lacan, Jacques. 2007. The direction of the treatment and the principles of its power. In *Ecrits: The first complete edition in english.* Trans. Bruce Fink. New York: Norton.

McGowan, Todd. 2007. *The real gaze: Film theory after Lacan.* Albany: SUNY Press.

Ranciere, Jacques. 2010. *Dissensus: On politics and aesthetics.* Trans. Steven Corcoran. New York: Continuum.

Wilson, Scott. 2008. *The order of joy: Beyond the cultural politics of enjoyment.* Albany: SUNY Press.

Zizek, Slavoj. ed. 1992 *Everything you always wanted to know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).* New York: Verso.

Zoon politikon'dan Nietzche'ye siyaset felsefesi ve sinema: Pasolini, Godard, Demirkubuz

Aslı Daldal

GİRİŞ

Aristoteles'in *zoon politikon* kavramı hem sanat hem de siyaset felsefesi içerisinde pek çok düşünür ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bazen bilinçli bir seçimle, bazen de dolaylı olarak bu insan anlayışı çerçevesinde eserler ortaya koyan yaratıcılar, değişik düşün okullarından gelseler de temelde "insan merkezli", "hümanist" bir anlayışa vurgu yaparlar. Aristoteles her ne kadar liberal düşüncenin temellerini atmış varsayılsa ve devrimci teorisyenler tarafından fazla benimsenmese de, *zoon politikon* fikriyle Hegelyen Marksizmin ve Georg Lukacs gibi Marksist Estetik kuramcılarının ontolojik temelini oluşturmuştur. "Yabancılaşma" (alienation) tartışmalarının ve insanın mutlu olmak için nasıl bir siyasal-toplumsal sistem içerisinde yaşaması gerektiğinin sorgulandığı öğretilerin merkezinde yer alan bu insan anlayışı oldukça verimli bir çalışma alanı yaratmaktadır.[1]

Zoon politikon, kısaca dilimize "siyasal hayvan" olarak çevrilmektedir. Platon'un temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve yaşayabilmek için topluma ihtiyacı olan "toplumsal

1 Bkz Georg Lukacs, "The Ideology of Modernism", Terry Eagleton (der) *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1996).

hayvanını" bir adım ilerleten Aristoteles, insanın sadece yaşamaya değil "iyi yaşamaya" mutlu olmaya da temel bir gereksinim duyduğunu ifade eder. Bu "iyi yaşam", medeniyet ve mutluluk üreten yaşam, ancak şehirde yani *polis*te mümkündür.[2] Platon için "polis" biyolojik gereksinimleri karşılayan kompleks bir karşılıklı paylaşım merkezi iken, Aristoteles için insan doğasının en temel yapı taşı olan mutlu olmak, iyi yaşam sürmek amacının karşılandığı kaçınılmaz bir sonuçtur. Yani "poliste" yaşamak bir seçim ya da tesadüf değil, Aristoteles'in "teleolojik" (ilerleyen, kendi doğasına uyumlu bir hedefe ulaşan) anlayışıyla uyumlu, insan doğasının gerektirdiği mutlak bir hedeftir. Bu bağlamda "zoon politikonu" salt "siyaset" terimi ile açıklamak, özellikle günümüzde terimin içeriğinin oy vermek, aday olmak gibi kısıtlı eylemlere indirgendiği de düşünüldüğünde oldukça yanlıştır. Yani aslında "siyasal hayvan" terimi, "siyasal" kelimesinin günümüz terminolojisinde edindiği kısıtlı anlam bakımından hatalıdır. *Zoon politikon*un ne anlam ifade ettiğini daha net anlayabilmek için ona karşı ortaya atılmış felsefelere de kısaca bakılabilir. İnsanın varlığa atılmış bir hiç olduğunu savlayan ve Kafka, Camus gibi yazarlara ilham veren anlayış (Heidegger), ya da Nietzche'nin ortaya attığı hiçbir şeye bağlı olmayan ve güvenemeyen küçük insan tanımları *zoon politikon* düşüncesinin karşı kutbunda yer almaktadırlar.[3] Kısaca *zoon politikon*, iyi yaşamak isteyen, mutlu olmak isteyen bunu da ancak toplumsal bir çerçevede (o zamanki tanımla "polis"te) yapabilecek olan insanı tarif eder. Bunun içerisinde siyasal olmak (sanatsal bir terminolojiyle) "angaje" olmak da kaçınılmaz olarak vardır ama sadece buna indirgemek doğru olmaz.

Bu yazı bağlamında, *zoon politikon* anlayışının sinemadaki çeşitli yansımaları kısaca incelenecektir. "İnsan merkezli" sanat vurgusunun en bilinen örneklerinden olan İtalyan yeni-gerçekçi okulunun son dönemlerinde yetişmiş olan Pier Paolo Pasolini; *zoon politikon* anlayışını, insan merkezli sanat kavrayışı ile değilse de, "mutlak bir angajman" mantığı ile modernize eden Jean Luc Godard bu yazı bağlamında ele alınacak iki önemli sinemacıdır. Son olarak *zoon politikonun* tam tersi bir düşünüş ile hareket etmeyi seçen ve odağına Nietzche'yi alan Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* filmi, *zoon politikon* felsefesinin daha net ortaya konabilmesi ve bu felsefeyi dışlayan bir bakışın toplumsal ve siyasal çürümüşlükle olan ince bağının altının çizilebilmesi amacıyla kısaca incelenecektir. Ancak sinemacılara geçmeden önce *zoon politikon* kavramıyla yakından ilintili olan ve sinemada gerçekçilik tartışmalarının odağında yer alan "mimesis" kavramına bir göz atmakta fayda olabilir.

MİMETİK SANAT

Siyaset felsefesini toplumsal olandan ayırmayan ve sanat yapıtının ontolojik ve epistemolojik temeli olarak *zoon politikonu* kabul eden pek çok sanat (ve sinema) anlayışının temelinde "mimesis" kavramı yatar. Mimesis geleneği, sanatı bilime yaklaştırır, çünkü "gerçeği"

2 Bkz George Sabine, Thomas Thorson, *A History of Political Theory* (Illinois: Dryden Press, 1973) ss.95-125.

3 Yazının son kısmında, Zeki Demirkubuz sinemasından bahsederken bu "varoluşa atılmış olma" durumu daha detaylı incelenecektir.

gözlemlemek ve yeniden üretmekle ilgilenir. Mimesis savunucularına göre, ne kadar soyut, fantastik ya da "saçma" olursa olsun, bir sanat eserini ortaya çıkaran unsurlar, sanat sosyoloğu Arnold Hauser'in de belirttiği gibi, doğaüstü, aşkın *idealar* evreninden değil, deneyimler dünyasından doğar[4]

"Mimesis" kavramı karşımıza ilk olarak, *zoon politikon* kavramını da ortaya atan Aristoteles'in, *Poetika* isimli eserinde çıkar[5]. Aristoteles, mimesis'i hem taklit hem de yansıtma anlamında kullanır. Mimesis özellikle tragedyanın anlatı yapısı içerisinde seyircide "katarsis" oluşturabildiği ölçüde değerlidir. Aristoteles'in ilginç bir "gerçek" anlayışı vardır. Bu anlayış daha sonraları hümanist Marksist gelenek tarafından da benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Aristoteles'e göre, sanat mimetik olmalı yani "gerçeği" (yaşamı) yansıtmalıdır. Ancak bu "gerçek" hemen şimdi varolan gerçeklik olmak zorunda değildir; sanat bize mümkün olan, daha iyi bir gerçekliği de öğretebilir. Bu bağlamda tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Tabii şiir daha "felsefi" bir gerçekliğe işaret eder. Tarih sadece olgusal ve tekil olanı anlatabilirken, şiir genelden bahsedebilir. "Gerçekçiliği" sadece şu anda varolanla değil, "potansiyel" olanla da tanımlama anlayışı, ilerki çağlarda hümanist ve/veya sosyalist Batılı sanatçı ve düşünürler tarafından tekrar ele alınmıştır. Örneğin, sanatın (doğalcı yorumlardan farklı olarak) sadece gündelik hayatın sıradan detaylarıyla uğraşmak yerine, "anlamlı bir hayalgücü" ile hem şu anda varolan hem de gelecekte varolabilecek (insanoğlunun kurabileceği) bir gerçekliği, yani "hayatın bütününü" (totality of life) ya da "gerçeğin bütününü" (totality of reality) yansıtabileceği inancı, geleneksel hümanist Marksist okulun kilit perspektiflerinden biridir. Macar Marksist eleştirmen Georg Lukacs, "güncel olan" (actual) ve "olası olan" (potential) arasındaki tamamlığı, estetik felsefesinin merkezine koyar. Bu gündelik ve olası arasındaki bütünlük, aynı zamanda Aristoteles'in insanı bir siyasal ya da (Aristoteles'in insan ve devlet arasında fark görmeyen o günkü "polis" yaşantısı içersisinde kastettiği) sosyal hayvan, yani *zoon politikon* (ancak "*polis*te" yaşayabilecek hayvan) olarak adlandırdığı insan felsefesi ile de uyumludur. "Gerçeğin bütünlüğü", insanoğlunun yalnız varlığı ile, içerisinde yer almak istediği siyasal ve sosyal yaşam arasındaki diyalektiğe ("bütün insan") paraleldir. Aristoteles'in izinden giden Lukacs'a göre de, insan bir *zoon politikon*dur. Aristoteles'in hükümleri bütün büyük edebiyat eserleri için geçerlidir. Achilles'den Werther'e, Oedipus'tan Tom Jones'a, Antigone'den Anna Karenina'ya, bütün önemli kahramanların ontolojik varlıkları, yaşadıkları sosyal ve tarihsel süreç ile bir bütündür. Yani insani değerlilikleri, bireysel zenginlikleri, varoldukları bağlamdan bağımsız ele alınamaz.[6]

PASOLINI: ZOON POLİTİKONUN TÜM RENKLERİ

İnsan ve yaşadığı sosyo-politik çevre arasındaki ince diyalektiği (yani zoon politikonu) merkezine alan Marksist (ama aynı zamanda Katolik Hümanist) bir sinemacı olan Pier

4 Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Routledge and Kegan Paul, 1982) s. 6.
5 Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne* (İstanbul: Can Yayınları, 2014).
6 Lukacs, "The Ideology of Modernism", s. 143.

Paolo Pasolini yıllar içerisinde büyük değişimler gösterse de özünde "mimesis" felsefesini barındıran yapıtlar üretmiştir. 1922'de Bologna'da dünyaya gelen Pasolini, Avrupa sinemasının özellikle 1960'lardan sonra serpilen "entelektüel" kuşağının en özgün ve üretken sanatçılarından biriydi. Sadece sinemacı kişiliğiyle değil, şair, edebiyatçı, eleştirmen ve tiyatrocu olarak da çok önemli yapıtlara imza atmıştı. Karmaşık sanatçı kişiliğinin ve "şiddetli hayatının" temelinde hem İtalyan'ın 1960'lara kadar yaşadığı siyasal ve toplumsal çalkantıların, hem de kendi ailesiyle yaşadığı çatışmalı ilişkinin etkileri vardı.

Pasolini'nin erken düşünsel dünyasını çevreleyen 1945'in İtalya'sı hem toplumsal hem de sanatsal açıdan bir "rönesans" dönemidir. Mussollini'den kurtulan, Nazileri yenen İtalyan direnişçileri, ülkeyi yıllardır iki kutba ayıran Komünist-Katolik çekişmesine bir son vererek 1950'lere kadar sürecek olan bir Komünist-Hristiyan Demokrat ittifakı kurar. Bu olumlu toplumsal atmosferde ünlü İtalyan sinema akımı "yeni-gerçekçilik" doğar. Bu akım Aristotelesci insan merkezli sanat anlayışını siyasi bir tavırla harmanlayarak, *zoon politikon* kavramının sinemadaki, belki de, en doğrudan yansıması olur. Yeni gerçekçiliğin başat estetik kalıpları (amatör oyuncular, dış çekim, minimal ışık kamera kullanımı, sıradan insanların hikâyelerine eğilme) ve usta yönetmenleri (Rossellini, Visconti, De Santis) Pasolini için de ilham kaynağı olur. İlk filmi *Dilenci*'yi (*Accattone*) 1961'de çeken Pasolini, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin hareketli günlerine yetişemese de özellikle Roberto Rossellini'nin belgeselci-hümanizminin derin izlerini taşır. İtalyan çiftçilerine ve "ulusal-popüler" olana duyduğu ilgi ise hem De Santis'in, Gramsci etkisindeki yeni-gerçekçi filmlerinin, hem de Fruli bölgesinden gelen annesine duyduğu sonsuz sevginin yansımasıdır

Kendini çoğu kez "Marksist-Katolik" olarak adlandıran Pasolini, faşizm sonrası İtalya'sında Katolik ya da komünist olmak arasında "pratikte" çok da büyük bir fark olmadığının canlı göstergelerinden biridir. Tabii ki Pasolini'nin "Katolikliği" daha çok kültürel bağlamdadır. Ünlü İtalyan filozofu Croce'nin de vurguladığı gibi aslında "hiçbir İtalyan, kültürel açıdan Hristiyanlığı tamamen reddedemez". Pasolini'nin komünistliği ise Marksistliğinden önce gelir. İtalyan Komünist Partisi'nin karizmatik lideri Palmiro Togliatti'nin ölümüne dek partiyi pratikte halka açık bir kitle organı olarak tutma arzusu, Luchino Visconti ya da Pasolini gibi özünde ortodoks devrimci fikirler taşımayan ilerici entelektüelleri de Partiye çeker. Togliatti'nin Stalin'e fazla yakınlaşmasıyla Parti'den uzaklaşan Pasolini, daha sonra ciddi anlamda Marksizm'e yakınlık duyar. Aslında İtalyan yeni-gerçekçiliği de Marksist fikirlerden etkilenmiş bir sinema akımıdır. Ama 1960'ların yüksek modernist çalkantıları içinde Pasolini'nin Marksizmi daha karmaşık yollar izler. Roma'daki kadın satıcısı ve fahişelerinin yaşamlarını anlattığı *Accattone* ve *Mamma Roma*'da, lümpen proleteryanın, "saygın" burjuva yaşantısına ters "ahlaksız" dünyalarına övgü düzer. Aynı zamanda kitap olarak da yayımladığı 1968 yapımı *Teorem*'de ise burjuvaziyi altedecek olanın bir tür cinsel özgürleşme olduğunu savunur. Cinsel fantezilerin asla eksik olmadığı Pasolini filmleri yönetmenin kendi homoseksüel dünyasının da bir tür yüceltilmesidir. Marksizm ve Hristiyanlık'la beraber cinselliği de başat temalarından biri olarak kullanan Pasolini, çocuksu bir naiflik ile "yozlaşmış" bir dünyaya seksüel başkaldırıyla nefret kusmak arasında gidip gelir.

Yukarıda da vurgulandığı gibi, Pasolini'nin sanatçı kişiliğinin mihenk taşlarından bir tanesi, yönetmenin cinsel tercihidir. Homoseksüelliğinin tutucu İtalyan toplumu içerisinde fazlaca bilinmesini istemeyen yönetmen Luchino Visconti'den farklı olarak Pasolini homoseksüelliğini açıklamaktan çekinmediği gibi, özgür cinsel tercihlerin küçük burjuva ahlakına en büyük darbeyi indirecek devrimci potansiyele sahip olduğuna inanır. Pasolini, cinsel tercihinin kökeninde annesine karşı duyduğu derin sevgi ve babasına beslediği büyük öfke olduğunu çeşitli filmlerinde vurgular. Mitolojiye duyduğu derin ilginin de bir yansıması olan ünlü Sofokles adaptasyonu *Kral Oidipus* (1967) filminde, anne rolündeki Silvana Mangano, Pasolini'nin kendi annesinin giydiği kıyafetleri giyer. Pasolini'nin babası gibi asker olan gaddar baba ise daha beşikteki bebeğine nefret ve kıskançlıkla bakar. Hatta küçük bebeğin canını acıtacak ölçüde sadistçe ayağını sıkar. Ancak Pasolini, babasının ölümünden sonra Oswald Stack ile yaptığı bir röportajda aslında babasına karşı bütün hayatı boyunca nefret beslediği düşüncesinin pek de doğru olmayabileceğinin altını çizer. Psikoanaliz seanslarından çıkan ve Pasolini'nin reddetmediği sonuca göre, aslında yönetmenin homoseksüel tercihlerinin kökeninde annesinin vazgeçilmez sevgisi değil babasından göremediği ama hep bilinçaltında arzu ettiği baba ilgisi ve şefkati yatmaktadır.[7]

Pasolini'nin genel filmografisi incelendiğinde oldukça farklı iki yönetmen karşımıza çıkar: İdeolojiyi, *Kral Oidipus* ya da bir Euripides adaptasyonu olan *Medea* (1969) gibi mitolojiden esinlenen yapıtlarına bile titizlikle eklemleyen Pasolini, bu ideolojik bakışın geri planında bazı filmlerinde oldukça naif ve İtalyan yeni-gerçekçiliğinin saf, bozulmamış dünyasını andıran bir çocuksu komiklik de benimser. Charlie Chaplin'in, Rossellini'nin, Fellini'nin kaba saba ama iyi niyetli, kırsal kökenli ya da lümpen karakterlerini çağrıştıran sarsak tipler kurgulayan Pasolini, bu filmlerinde fazla da cinsellik söylemlerine girmez. Özellikle son dönem filmlerinde seyirciyi çoğu kez perişan eden, kusma noktasına getiren sahnelerle boğan sanatçı, bu ilk filmlerinde adeta bambaşka bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Acıların, sınıf çatışmalarının, tarihsel analizlerin yani *zoon politikonun* gene de eksik olmadığı bu filmler, Pasolini'nin nefret ettiği "küçük burjuva" dünyadan, merkezine aldığı karakterler açısından da oldukça uzaktır. Yeni-gerçekçi etkinin henüz tamamen silinmediği *Dilenci* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Aziz Matya'a Göre İncil* (1964) ve *Şahinler ve Serçeler* (1966) gibi yapıtları örnek gösterebileceğimiz bu "öteki" Pasolini filmlerinde hem Katolik arınma arzusuna, hem yönetmenin sokaktan ya da oradan buradan topladığı amatör oyunculara hem de daha sade bir sinema diline rastlayabiliriz. *Aziz Matya'a Göre İncil*, Roberto Rossellini'nin *Francesco, Guillare Di Dio* filminden bir esinlenmedir ve homoseksüel yönetmenin Katolik Kilisesi'nden aldığı finansal destekle çekilmiştir. Son derece zarif bir sinematografinin eşlik ettiği, Lucan ve Calabria gibi otantik bölgelerde çekilen *Aziz Matya'a Göre İncil*, Pasolini'nin uluslararası çapta ünlenmesine yardımcı olur. *Dilenci* ve *Mamma Roma* ise Pasolini'nin Roma döneminin eserleridir ve sanatçının o yıllarda yazdığı iki romanın da sinemaya uyarlanmasıdır. Bu filmlerinde profesyonel oyunculara fazlaca yer vermeyi tercih etmeyen Pasolini (*Mamma Roma*'da fahişe rolündeki Anna Magnani hariç) sonraki yıllarda kendisini hiç bırakmayacak olan

7 Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini* (Indiana University Press, 1969).

sadık oyuncu dostları Franco Citti ve Ninetto Davoli'yle de bu dönemlerde tanışır. Hem *Dilenci (Accatone)* hem de *Mamma Roma* komedi ve trajedi unsurlarını dengeli bir şekilde barındıran, şehrin merkezindeki değil kenarındaki, orta sınıf ahlakına ters ama bir o kadar da "gerçek" yaşantılara odaklanan "natüralist" filmlerdir.

Pasolini'nin, cinsel serüvenini "dekadans" formatlarında perdeye aktarmayı seçmeyen, "düşsel" (onirik), renkli ama bir o kadar da "mimetik" ve "insan merkezli" filmlerinin kanımca en başarılısı 1964 yapımı *Şahinler ve Serçeler (Uccellaci e Uccellini)* dir. Şair, romancı, ve sinemacı kimliklerinin dışında dilbilim ve göstergebilim (semiyotik) konularındaki son derece yetkin makaleleriyle de bilinen Pasolini'nin karmaşık sinema kuramının da güzel örneklerinden biridir *Şahinler ve Serçeler.* Her ne kadar sinemanın metonimi (düzdeğişmece) temelli bir anlatım aracı olduğunu savunsa da Pasolini iyi bir sinema örneğinin hem "mimetik-doğalcı" hem de "metaforik" ögeler barındırmasını ister. Sinemanın göstergeler evreni aslında rüyanın göstergeler evrenine yakındır. Bu yüzden Pasolini yaptığı sinemanın "rüya sineması" (onirik) olduğunu da savunur[8]. *Şahinler ve Serçeler*'de başrolde ünlü İtalyan komedyeni Toto ve Pasolini'nin sadık oyuncusu Ninetto Davoli vardır. Ama yan rollerde neredeyse tamamen amatör ya da yarı-profesyonel bir kadro ile çalışır yönetmen. Film, İtalya'nın kırsalında bir yerlere doğru yürüyen bir baba ve oğulun öyküsünü anlatır: Toto ve Ninetto Davoli. İkisi de son derece naif, sıradan kır kökenli İtalyanlardır (bu arada Pasolini'nin kır kökenli insanlara büyük değer verdiğini tekrar hatırlatalım). Aniden yanlarına bir karga musallat olur. Karga sembolik olarak (özellikle Marksist) İtalyan entelektüellerini, belki de Pasolini'nin kendisini temsil etmektedir. Baba oğulun yaşamla dolu saf ama coşkulu basitliklerine fazlasıyla imrenen entelektüel karga onları yol boyunca rahat bırakmaz. Film, daha sonra, hayat yolunda ilerleyen bu ikili ve karganın kişiliklerinde kotarılan bir tür "kolaj"a dönüşür. Bu kolaj içinde özellikle Fellini ve Rossellini sinemalarına da (yine *Francesco Guillare Di Dio*'ya) göndermeler bulunur. *Şahinler ve Serçeler*, Pasolini'nin sinema teorisine uygun bir biçimde hem natüralizmin (İtalyan yeni gerçekçiliğinin-atmosfer, ışık kullanımı, karakterlerin "düzlüğü, bazı amatör oyuncuların olması) hem de şiirsel ve metaforik bir sinema anlayışının karışımıdır

Pasolini'nin belki daha "sinik", karamsar ve "dekadan" yanını vurgulayan sert filmleri içindeyse özellikle *Teorem* (1968), *Domuz Ahırı* (1969), *Canterbury Öyküleri* (1972) ve öldürülmeden önce tamamladığı son filmi *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* (1975) sayılabilir. Amatör oyuncular yerine çoğunlukla profesyonellerin tercih edildiği, temalarını genellikle yoğun bir burjuvazi nefretinin oluşturduğu bu filmler, aslında "biçimsel" anlamda da daha "burjuva", modernist formatları benimser. Artık *zoon politikon* yerine zaman zaman Heidegger'in "geworfenheit ins dasein" (varoluşa atılmış) bireylerine göndermeler de yapmaktadır bu filmler. Bu yapıtlar içerisinde en kayda değer olanı, aynı zamanda kitap olarak da basılan *Teorem*'dir. "Teorem" adından da anlaşılacağı gibi Pasolini'nin ideoloji temelli bir hipotezini tartışır. Fabrika sahibi zengin bir burjuvanın evine bir gün kimliği belirsiz genç ve yakışıklı bir "Tanrı" misafiri gelir. Bu yakışıklı misafir evin bütün bireyleri ile (anne, baba, genç kız, delikanlı, hizmetçi) ayrı ayrı seks yapar.

8 A.g.e.

Daha sonra onlarla konuşarak, "gerçek doğalarını", kapitalizmin ve sahip oldukları gücün aslında onlar üzerinde yaptığı tahribatı anlamalarını sağlar. Gizemli misafir gittikten sonra aile yavaş yavaş dağılmaya başlar. Çıldıran baba fabrikasını işçilerine bırakıp çırılçıplak bir çölde kaybolur; genç kız taş kesilir, delikanlı soyut resimlerine işer, anne köşebaşlarında yabancılarla kırıştırır, hizmetçi kız ise köylü kökenlerine geri döner ve ruhunu "arındırdıktan" sonra kendini canlı canlı gömer. Tüketim toplumunun "pisliğinden" bu Tanrı misafiriyle yaptıkları "özgürleştirici" seks sayesinde arınan aile bireyleri, bir yandan günahlarının bedellerini öderken, bir yandan da burjuva ahlakını reddetmenin hafifliğiyle gerçek kurtuluşa bir anlamda ulaşırlar. *Teorem*'den sonra biraz daha "popüler" olmaya karar veren Pasolini "hayat üçlemesi" olarak adlandırdığı, gene mitolojiden ve erotizmden bolca yararlandığı üç film çeker: Bocaccio'dan esin aldığı *Dekameron* (1971), Chaucer'dan adapte ettiği *Canterbury Öyküleri* (1972) ve oryantal masalların ilham verdiği *1001 Gece Masalları* (1974). Özellikle *1001 Gece Masalları*'nda erotizm ve masalı daha "tüketilebilir" ölçülerde kullanan Pasolini, bir sene sonra yazdığı bir makalesinde ise "yaşam üçlemesini" reddeder. Son filmi *Salo ya da Sodom'un 120 günü* ise Marquis de Sade'dan uyarladığı, oldukça vahşi ve mide kaldırıcı sahnelerle dolu bir "günah çıkarma" olur Pasolini için. Aynı yıl, biraz da son filmindeki sahneleri andırır bir sadizmle, genç bir jigolo tarafından katledilir.

SİNEMA/ İDEOLOJİ/ ELEŞTİRİ: GODARD'A KISA BİR DEĞİNME

Sanatın da diğer büyün yaşamsal üretimler gibi temelini "toplumsal hayvan" olan insandan aldığını savunan *zoon politikon* anlayışına uzak olmayan Klasik Marksist görüş, sanatı, diğer kültürel üretim mekanizmalarıyla beraber, bir üstyapı kurumu olarak görür ve toplumdaki başat bütün sosyo-ekonomik gelişmelerin sanata ve sanatçıya yansıdığını kabul eder. Belli başlı sanat akımları da aslında toplumun bir aynası, "gölge olgusu" (epiphenomenon) olmaktan ibarettir. Örneğin Georg Lukacs, Balzac'ın trajik gerçekçiliğini, yazarın yaşadığı dönemdeki toplumsal çatışmalara, aristokrasinin çözülüşü ve küçük burjuva ideolojisinin yükselişinin Fransa'da yarattığı ahlaki çöküşe bağlar.[9] Ancak, örneğin Pierre Bourdieu'nün kültürel analizlerinde de vurguladığı gibi , sanat "bilgi verme zorunluluğu olmayan", "çok anlamlı" (polysemic) bir yapı olduğu için, her sanat dalının kendi "görece özerkliği" vardır. Ayrıca her sanat dalı sosyo-ekonomik altyapıyı aynı ölçüde yansıtmaz. Toplumsal bir imge sistemi olan "dil"e dayanan edebiyatla daha "aşkın" bir sanatçı duyarlılığına hitap eden resim ya da heykel aynı "yansıtma katsayısına" sahip değildir. Yedinci sanat olarak anılan sinemanın toplumla olan ilişkisi ise edebiyat ya da güzel sanatlardan çok daha karmaşıktır. Bu yüzden Marksizm çerçevesi içinde bile ele alınsa sinemanın toplumla olan ilişkisi daha kompleks bir çizgide incelenmelidir. Mekanik üretim çağının sanatı sinema, aynı zamanda bütün sanat dallarını kapsayan ve aşan bir estetik olgu olarak karşımıza çıkabilir. Avrupa sanat sinemasının Alain Resnais, Peter Greenaway, Ingmar Bergman ya da Luchino Visconti gibi ustaları, sinemanın edebiyat, resim, fotoğraf hatta operayla yoğrulmasının en güzel

9 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınları, 1987).

örneklerini vermişlerdir. Öte yandan "kitle tüketimine" uygun bir endüstriyel altyapısı olan sinema prodüksiyonu ticari, popülist ve ideolojik pek çok ögeyi de barındırabilir. Mesela Hollywood sineması, ekonomik altyapısı ve kullandığı temsil görenekleri ile geleneksel değerleri meşrulaştırırken, egemen ideolojiyi aşılamak gibi bir işlev de yüklenir.[10] Kısacası sanat, siyaset ve ekonominin kesişim noktasında ortaya çıkan sinema sanatı bir kültürel dışavurum aracı olarak sanatı, sanatçıyı ve toplumu kapsayan zengin bir değerlendirme ve çözümleme alanını içermektedir.

Önceki sayfalarda *zoon politikon* anlayışının temel taşı olarak altı çizilen mimesis felsefesi, hayatın daha iyi bir hale getirilmesi, yani değiştirilmesi inancını da içinde barındırır. Van Gogh'un da dediği gibi, dünyanın henüz bitirilmemiş bir resmin sadece kaba bir taslağı olduğu düşüncesi sanat yapma arzusunun temelinde yatar. Mimetik yaklaşım, gerçeği sadece şu anda olana indirgemediği, daha farklı bir yaşamın kurulabileceği, en azından hayal edilebileceği düşüncesini benimsediği için, toplumcu kuramların estetik felsefelerine büyük ilham kaynağı olur. Ancak elbette unutulmamalıdır ki bu anlayış "devrimci" değildir. Örneğin, Ekim Devrimi sonrasında Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko ve Vertov'un başını çektiği Sovyet Dışavurumcu-Gerçekçi Sinema Akımının fütürist öncülleri ile (Vertov'un "kino-pravdaları" dışında) hiçbir şekilde uyuşmaz.[11] Bu bağlamda insan merkezli yansıtma kuramı (mimesis) daha radikal, eleştirel bir *zoon politikon* anlayışına sahip devrimci sinemacıların benimsediği bir yaklaşım değildir. Siyaseti, toplumculuğu sanatın temeline oturtmasıyla "siyasal (sosyal) hayvan" (yani zoon politikon) anlayışını yadsımayan Marksist bazı eleştirmen ve sinemcılar "anti-mimetik" bir sanatı benimseyerek varolan burjuva normları sorgulamayı amaçlarlar.

Bu yaklaşımın sinemadaki en güzel örnekleri, Pasolini'nin çağdaşı olan Fransız yapısalcı eleştiri okulu ve Jean Luc Godard'ın bazı filmlerinde karşımıza çıkar. Fransız eleştiri okulu 1960'larda *Cahiers du Cinéma* dergisindeki editör değişiminin ardından derginin özellikle Bertolt Brecht, yeni sinema, modernizm gibi temaları odağına almasıyla doğar. Sinema, endüstriyel altyapısı ve üretim ilişkilerinin koşullanması bakımından "yansıtma katsayısı" en yüksek sanat dallarından biridir. Elbette "sanat için sanat" anlayışı ile çekilen küçük bütçeli "avant-garde" filmler bu kategorizasyonun dışında kalabilir. Daha önce de söylendiği gibi sinema-toplum ilişkisi oldukça karmaşık ve çok yönlüdür. Ancak her film bir sosyo-ekonomik sistemin parçası olduğu ölçüde belli bir "ideolojinin" de yansımasıdır. Başka bir deyişle her film, gerçekliği "dönüştürür" ve bu "dönüştürme" eylemi yönetmenin ve filmin oluşum sürecinin ideolojik penceresini belirler. Sinema, ideolojiyle iki yönden ilişkilendirilebilir:

a) Sinema, egemen ideolojiyi yeniden üretebilir. Yani egemen ideolojik söylemin çeşitli imgelerini temsiller. Comolli'nin belirttiği gibi, "sinema yapmaya başlarken, yönetmen

10 Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997).

11 Daha ayrıntılı bilgi için, bkz, Eric Rhode, *A History of The Cinema: From Its Origins to 1970* (London: Allen Lane, 1976) ss. 80-116.

gerçekleri olduğu gibi değil, ideolojinin süzgecinden geçirerek yansıtır."[12]

b) Temel sinematografik aygıtlar (kamera, sinema perdesi...) ve filmin teknik oluşum sürecindeki uygulamalar (montaj, dublaj...) filme bir "gerçeklik izlenimi" verir. Karanlık sinema salonunda oynayan film dış gerçekliğin yansıması değil, çeşitli sahnelerin belirli bir ideolojik öngörüyle birbiri ardına dizilmesinden meydana gelen bir ışık oyunudur. Yani, sinemanın "masum" teknik aygıtları da yarattıkları "sanılar dünyası" ile belli bir ideolojik sistemi empoze edebilir.

Cahiers du Cinéma ekibinin bu dönemdeki Althusserci eleştiri anlayışına en yakın filmler çeken yönetmeni Jean Luc Godard olmuştur. Godard kendisini "angaje" bir yönetmen olarak tanımlayarak sinema siyaset ilişkisine (ve bu bağlamda siyasal insan anlayışına) merkezi bir önem atfeder. Ancak "Ne Yapmalıyız" isimli önemli manifestosunda da belirttiği gibi politik film yapmak yeterli değildir. Politik "yöntemle" film yapmak gerekir. Bu politik yöntem de mimesis anlayışının tam zıt kutbunda yer alan ve Peter Wollen'in "karşı sinema" olarak adlandırdığı biçimdir. Anti-burjuva ve anti-hümanist savaşında Godard bütün alışılagelmiş filmik konvansiyonları yerle bir eder. Aristotelesci geleneği burjuva ve dolayısıyla da kapitalist sinema yapma pratiklerinin baş mimarı olarak kabul ettiği için, insan algısının mimetik bütünlüğünü bozarak insanın sinema izlerken kaçınılmaz olarak düştüğü "tamlanma" ya da "düşsel bir gerçekliğe yükselme" durumunu yok edebileceğini umar. Ayrıca her yanımızı sarmış ve Althusserci eleştirmenlerin de altını çizdiği gibi, tüm kişilik algımızın temel taşlarını dizmiş olan başat ideolojiyi de böylelikle çırılçıplak görmemizi ister. Bu bağlamda Wollen'in de vurguladığı gibi Godard, özdeşleşme mekanizmalarından seyirciyi kurtarabilmek için kamerayı hissetmemizi ister.[13] Örneğin, oyuncular kameraya dönüp aniden kendi haklarında konuşmaya başlar. Brecht'in aktörlere verdiği oyunculuk öğütlerini sıralamaya girişirler. Filmdeki konu bütünlüğünü bilinçli olarak bozar Godard. Araya birçok ilgisiz detay sokar. Ya da sağlıklı bir insan algısında yer almayan, gerçeküstü bazı eklemeler yaparak filmin şizofrenik bir havaya bürünmesini sağlar. Örneğin *Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle* (*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*, 1967) filminde Juliette'in para kazanmak ve refah içinde yaşamak için girdiği evlilik dışı ilişki hikâyelerini anlatırken arka fondan kendi sesiyle söylediği zaman zaman şiirsel zaman zaman didaktik metin aniden Vietnam Savaşı ya da ilgisiz bir ağaçtaki sonbahar yapraklarının hüznünden bahsetmeye başlar. Kamera da Juliette'in hüzünlü ama nedense son derece donuk ifadesine odaklanırken birden ağlayan küçük bir bebek ya da kameraya bakarak akşam gidecegi filmi anlatan kasiyer kızın hikâyesine döner. Aslında Godard'ın "siyasi olarak" yapmak istediği tüketim kültürünün bir şehri (Film Juliette ve Paris şehrinin dejenerasyonunu parallel bir metinle vermeye çalışır) ve evli genç bir kadını nasıl yozlaşmaya ittiğini gözler önüne sermektir. Ancak bu siyasi metin filmin biçimsel olarak da son derece

12 Jean Louis Comolli ve Jean Narboni "Cinema-Ideology-Criticism", Braudy ve Cohen (der.) *Film Theory and Criticism* (Oxford University Press, 1999) s. 755.
13 Peter Wollen, "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est" *Afterimage* 4 (Sonbahar, 1972) s.6-17.

radikal ve anti-hümanist bir uslup benimsemesi ile basit bir hikâyenin ötesine geçer. Günümüz postmodern jargonundan bir kavram ödünç almak gerekirse Godard, filmini izleyenleri adeta bir "yapısöküme" tabi tutmak ister. Temel ilham kaynağı Bertolt Brecht'in "yabancılaştırma" anlayışında bol eğlence olmasına karşın, Godard sinemada eğlenceye şiddetle karşı çıkar. Bir Godard filmi seyretmek klasik sinemadan günümüzde beklenilen temel ideolojik işlevlerin yerle bir edilmesi anlamını taşır. Kafa dağıtmak, eğlenmek, gülmek vb. saiklerle izlenilen tüketim kültürünün filmlerine karşın Godard sinemasında zihin sürekli canlı ve işlevsel tutulur. Ancak bütün anti-hümanist ve devrimci vurgusuna rağmen Godard'ın sinema yapma tutkusunun temelinde siyasi angajman yatmaktadır. Bu yüzden de modern bir *zoon politikon* fikri Godard sinemasının aslında temel taşıdır.

ZOON POLİTİKON'DAN NIETZCHE'YE: DEMİRKUBUZ VE YALNIZ İNSANIN YAZGI'SI

Bir zamanlar Marksist olmasına ve siyasi görüşleri nedeniyle bir süre (1980-83 arası) hapis yatmasına karşın, ünlü Türk yönetmen Zeki Demirkubuz, bu yazı bağlamında üzerinde durulmaya çalışılan *zoon politikon* anlayışının tam tersi yönünde eserler ortaya koymuştur. Nietzche'yi merkeze aldığını belirten Demirkubuz özellikle *Yazgı* (2001) isimli filminde "varoluşa atılmış olma hali" ya da varoluşa yabancı olma halini, kısaca sosyal, siyasal degil ama "yapayalnız" insanı anlatmayı seçer. Bu yazı bağlamında yeni-gerçekçilik ve Pasolini ile başladığımız "zoon politikon-mimesis" yolculuğu, Godard'la "zoon politikon anti-mimesis" anlayışına doğru evrilirken, Türk sinemasından bir örnek, Demirkubuz, "anti zoon politikon-anti-mimesis" anlayışı çerçevesinde örnekler verir. Aslında *Zoon Politikonu* tamamen dışlamasına rağmen geleneksel anlatı biçimlerini ve bu bağlamda "burjuva" pratiklerini dışlamayan Demirkubuz bir açıdan "mimetik" bir sinemacı sayılabilir. Film yaşamı yansıtmaktadır. Demirkubuz'a göre yaşam boşluk ve hiçlik ile çerçevelenmiştir ve sinema da bunu göstermektedir. Ancak bu yazı bağlamında ve geleneksel gerçekçi estetik ya da Marksist estetik kuramında Aristotelesci mimesis anlayışına içkin bir hümanizm ve iyimserlik her zaman varolageldiği için Demirkubuz'un karanlık dünyası "mimesis" geleneği içinde tanımlanmamıştır.

Demirkubuz'un "Karanlık Üstüne Öyküler" üçlemesinde yer alan *Yazgı*, Albert Camus'nün Fransa Nazi işgali altında iken yazdığı ünlü *Yabancı* adlı eserinin yerlileştirilmiş bir sinema adaptasyonudur.[14] Varoluşçu felsefenin etkilerini gösteren *Yabancı*'da Meursault "deniz-güneş ve ölüm" üçgeninde, içine duygularıyla girmediği, hep dışında kalarak gözlemlediği bir yaşamda "varoluşçu bir sonsuz özgürlük" içerisinde yaşar. *Yazgı*, *Yabancı*'nın varoluşçu tanıklıklarını yüzeysel bir şekilde kopyalarken, (annenin ölümüne tepkisiz kalma, iş arkadaşı ile sadece tensel bir beraberlik yaşama, arkadaşı için gereksiz yere birini vurma, üstüne yıkılan suça itiraz etmeme) Camus'deki ikincil anlamlar derinliğine

14 Albert Camus, *Yabancı*, Çev: Samih Tiryakioğlu (Can Yayınları, 1996).

(gözlemlerin zenginliği, Meursault'nun kendine özgü varoluşsal mutluluğu, doğa ve insan ilişkileri...) girmez. *Yazgı*, Yabancı'daki varoluşçu felsefeyi "kendi anlam bütünlüğünden koparark" yüzeysel yönleriyle alır ve Nietzsche'nin temel öğretilerinden derlediği bir tür "kötülük felsefesi" ile anlamlandırmaya çalışır. Bu arada *Yazgı*'da, Demirkubuz'un önceki filmlerinde sıkça kullandığı bazı (anlamlı ve anlamsız) göstergeler tekrar karşımıza çıkar. Televizyon'un yarattığı sahte kolektivite duygusu, dişiliğini, erkeğini mahvetme pahasına kendi çıkarına kullanan "femme fatale" imgesi, bir türlü kapanmayan kapılar ve filmin bir köşesinde beliriveren yönetmen Demirkubuz, 1997 yapımı *Masumiyet*'ten bu yana her filmde karşılaştığımız ortak işaretlerden birkaçıdır.

Serdar Orçin'in canlandırdığı Musa'nın hikâyesi en başta bütün "hümanist" kuramsal açılımlara kapalıdır. Musa'nın neden bu kadar "yabancı" olduğunu toplumsal ya da psikanalitik metodlarla anlamaya imkân yoktur. Başka bir deyişle Musa'nın "insani derinliğine" ulaşmak mümkün görünmez. Bu yapayalnız insanın neden böyle olduğunu anlamaya ya da anlatmaya çalışmayan yönetmen tamamıyla "asosyal" ve "apolitik" bir işe imza atmaktadır. Küçük bir şirkette çalışan kahramanımız, kapitalizmin ezici rekabet koşullarından uzaktır; bir aile şirketini andıran işyerinde ilişkiler oldukça samimidir. Her ne kadar yaptığı iş herhangi bir yaratıcı süreç içermeyen rutin bir gümrük işi olsa da Batı toplumunun rasyonelleşmiş, insansız çalışma koşullarını yansıtmaz. Musa, kendisine klasik bir Türk annesi olarak her türlü evcimen ilgiyi gösteren (sabah kahvaltısı, çamaşır, bulaşık, yemek...) ihtiyar annesiyle beraber yaşamaktadır. Komşularıyla belli düzeyde ilişkileri vardır; öğlen yemeklerini küçük esnaf lokantalarında yer. Kısacası Musa, İstanbul'da yaşayan herhangi bir basit insandır ve içinde yaşadığı "maddi koşullar", bu tür bir "yaşamdan kopuşu" gerektirecek düzeyde değildir. Musa'nın geçmiş deneyimleri, ailesi ve arkadaşları ile olan ilişkileri de bilinmemektedir. Bu yüzden iç dünyasındaki karanlığın ruhsal çözümlemelerini yapmak da mümkün gözükmez. Musa karakterinin filmsel bir (Lukacs'ın tanımladığı bağlamda) "tip" olarak da ne kadar derinlik taşıdığı şüphelidir.

Yönetmeni, kendi felsefi dünyası içerisinde değerlendirmeye çalışırsak, Musa'nın "yabancılığının" kökeni, daha önce de vurgulandığı gibi, Zeki Demirkubuz'un insan doğasına bakışındaki "metafizik kötülük" ve "varoluşsal yanlızlık" kavramlarında saklıdır. "İnsan doğasına bakış" toplumsal teorilerin farklı yollar çizmesinin temel sebeplerinden biridir. Örneğin J.J. Rousseau'nun "Toplum Sözleşmesi" temelli siyaset teorisi, Rousseau'nun özde insan doğasının "iyi" olduğu inancından kaynaklanır. Marksizm insan doğası kavramını toplumsal dizgeyle ilişkilendirir ve insan bilinci ile toplumsal varlık arasındaki paralelliğe dikkat çeker. Hristiyan öğretiler (St. Augustine) ve onların uzantısı liberal teoriler (Hobbes) ise insan doğasına "metafizik bir kötülük" atfeder. Adem ve Havva hikâyesine kadar giden bu "kötülük" anlayışı, insanoğlunun "günahkâr" olduğu ve İsa'nın da insanoğlunun günahları için öldüğü inancını temel alır. *Yazgı*'da da benzer bir felsefenin izlerini görürüz. Kahramanımızın adı açık bir dinsel alegori olarak "Musa"dır ve "insanlığın bütün yükünü çektiğini" de dile getirir. Her ne kadar nihilizm ve varoluşçuluğun bütün metafizik temelleri reddeden öncüllerini benimsediğini iddia etse ve inançsızlığı savunsa da Zeki Demirkubuz'da hem Nietzsche hem de Camus ile oldukça çelişen bir "ikiyüzlü

insanlığın bütün kötülüğünü çekmek", yani "kurban edilme" (martyrdom) takıntısı vardır. 1999 yapımı *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in (Başak Köklükaya) ihanetine uğrayan "İsa"nın (Ruhi Sarı) trajik ölümü, Masumiyet'te "Yusuf" un (Güven Kıraç) acıklı yalnızlığı, Demirkubuz'un aynı temayı sürekli vurgulamakta olduğunu gösterir. Demirkubuz'un insan anlayışındaki "kötülük" kavramı aşılması, savaşılması değil "kabullenilmesi" gereken bir olgu olarak karşımıza çıkar. Metafizik yaklaşım, insanın iki yüzlülüğü ve kötülüğünü değiştirilemez ögeler olarak kabul eder ve bu bağlamda *Yazgı*'da meşrulaştırılan nihilist felsefe "vicdan", "adalet" "devrim" gibi kavramların öne sürülmesini neredeyse alaycı bir uslupla "safdillik" olarak niteler.

Demirkubuz'un Musa portresinde önemli temel taşlardan bir diğeri de yukarıda vurgulandığı gibi, insanın "varoluşsal bir yalnızlığı" olduğu felsefesidir. İnsan ve evren arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçılar klasik gerçekçi ve modernist edebiyatta iki farklı ontolojik bakış açısını benimser. Tekrar etmek gerekirse, gerçekçi ve hümanist edebiyat (ve genelde hümanist sanat) Aristoteles'in "zoon politikon" kavramı üzerine kuruludur. İnsanın ontolojik varlığı kendisini çevreleyen toplumsal ve tarihsel bağlamdan ayrı düşünülemez. İnsan ve çevresi arasında "diyalektik" bir bağ vardır. Oysa Demirkubuz'un Musa'sının "kaybolmuşluğunun" altını çizen varoluşçu "düşün", Heidegger'in insan anlayışını temel alır. Daha önce de söylendiği gibi, Heidegger insanoğlunu evrene "düşmüş" (Geworfenheit ins Dasein) olarak tanımlar. Bu insan felsefesini Camus dışında Kafka, Beckett, Musil gibi pek çok modernist yazar ve düşünür de paylaşır. İnsanoğlunun ontik yalnızlığı onun kaçınılmaz "yazgı"sıdır (La Condition Humaine). Lukacs'ın da belirttiği gibi bu bakış açısı "hem insanın kendi dışındaki nesneler ve kişilerle ilişki kurmasının hem de insan varlığının amacının ve kökeninin çözümlenmesinin imkansızlığını vurgular."[15] Demirkubuz'un yorumuyla, Musa'nın toplum dışılığı ve marazi "yabancılaşması", olması gereken sağlıklı durumdan bir "sapma" değil, aslında insanın gerçek varoluşsal trajedisinin ortaya dökülmesidir. Yönetmene göre insan ontolojik olarak zaten sosyal bir hayvan değil, varoluşa atılmış bir "hiç"tir. Bu anlayış doğal olarak, bütün toplumsal "davaların" anlamsızlığı, kolektif hareketlerin boşluğu (hatta ikiyüzlülüğü) gibi "inançsızlık' felsefelerini de beraberinde getirir. Demirkubuz'un Musa'nın ağzından söylediği "ben hiçbir şeye inanmam' cümlesi, Nietzsche'nin "karamsar nihilizmine" gizli bir övgüdür. Oysa kanımca burada atlanılan önemli bir nokta, toplumsallığı reddeden ve bütün inanç sistemlerine karşı çıkan bu felsefenin, yıktığı medeniyetin enkazı altında kalan zavallı insancıkları ayakta tutabilmek için "üst-insan" (übermensch) ve "Führer"lere çok büyük vurgular yaptığıdır. Faşizme giden yol "varoluşa atılmış" tekil bireyler ve onların "saçma" yaşantılarından geçer.

SONUÇ YERİNE

Zeki Demirkubuz'un "yalnızlığa" bu kadar methiye düzmesinin kökeninde neler yatmaktadır? Neden bazı sinemacılar zoon politikon felsefesine yakın hissederken diğerleri

15 Georg Lukacs "The Ideology of Modernism", Terry Eagleton (ed.) *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publ., 1996) s.144 (Çeviri bana ait)

"karanlık üzerine öyküler" yazmak ister? Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir aynası olduğuna göre, Demirkubuz'un kişisel kaos'u, Türkiye'nin yaşadığı yoz siyasi sürecin yarattığı toplumsal kaostan ayrı incelenemez. Camus de Meursault tiplemesini yaratırken büyük ölçüde Fransa'nın 1942'de Nazi işgali altındayken yaşadığı sosyal patolojiyi yansıtır. 2. Dünya Savaşı sonunda biraraya gelen ve ülkelerini yeniden inşa etmek isteyen direnişçi ve ilericilerin arasından sıyrılan Pasolini yeni gerçekçilik akımının insan merkezli ilerici ve toplumsal havasını taşırken (özellikle ilk yaptığı filmlerde) Godard, De Gaulle'un bürokratik tutuculuğu ve Cezayir savaşının ağırlığıyla bunalmış bir Fransa'da akademik başkaldırının ilk örneklerini vermektedir. Demirkubuz, *Yazgı*'dan sonra yaptığı bazı filmlerle (örneğin *Kader*) Pasolini sinemasının "küçük ya da merkez dışı insana övgü" temasına geri dönerek biraz daha "insani" olana eğilmiş olsa da günümüz Türkiye sinemasında taçlandırılan bazı yönetmenler içinde yaşadığımız olumsuz siyasi ortamı gayet doğrudan bir şekilde yansıtan bir kaybolmuşluk ve apolitik kültür üzerinden prim yapmaktadırlar. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da Altın Palmiye Ödülü alan *Kış Uykusu* filmi kanımca artık insan olmaktan da aydın olmaktan da hatta film yapmaktan da bıkmış bir yönetmenin acıklı öyküsü olarak karşımızda durmakta ve büyük soru işaretleri taşımaktadır. Ama bu başka bir yazının konusu olsun…

Kaynaklar

Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne* (İstanbul: Can Yayınları, 2014).

Camus, Albert, *Yabancı*, Çev: Samih Tiryakioğlu (Can Yayınları, 1996).

Comolli, Jean Louis ve Narboni, Jean, "Cinema-Ideology-Criticism", Braudy ve Cohen (der.) *Film Theory and Criticism* (Oxford University Press, 1999).

Hauser, Arnold, *The Sociology of Art* (Routledge and Kegan Paul, 1982).

Lukacs, Georg, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınları, 1987).

Lukacs, Goerg"The Ideology of Modernism", Terry Eagleton (ed.) *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publ., 1996).

Rhode, Eric, *A History of The Cinema: From Its Origins to 1970* (London: Allen Lane, 1976).

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997).

Sabine, George and Thorson, Thomas, *A History of Political Theory* (Illinois: Dryden Press, 1973).

Stack, Oswald, *Pasolini on Pasolini* (Indiana University Press, 1969).

Wollen, Peter, "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est" *Afterimage* 4 (Sonbahar, 1972).

Mito-poetik sinema[1]

Kriss Ravetto

1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında Pier Paolo Pasolini mito-poetik sinema olduğuna inandığı şeyi kurmuştur. Pasolini kendi özel mitopoesis yorumunda; 1) mitin ve kültürel gerçekliklerin genelleştirilmesi; 2) bu genelleştirilen "gerçek dışılığın" televizyon ve popüler medya aracılığıyla yaygınlaştırılması; 3) genelleştirilmiş kültürel gerçekliğin dolaysızlık ve samimiyetin her türlü biçimiyle yerinden edilmesini yıkıcı teşhir olarak tanımlamıştır. O bu sinema projesini yaygın mitlerin nasıl egemen sistemin moral, ideolojik ve tarihsel diskurunu desteklemek amacıyla kullanılıyorlarsa belirli ikilemleri açıklığa kavuşturma amacıyla da kullanılabileceğini gösterme girişimi olarak tanımlar. Bu nedenle mito-poetik sinema sadece mitlerin değil daha da önemlisi onların desteklediği ideolojilerin geleneksel yaklaşımlarını parçalamak için tasarlanmıştır. Buradan hareketle mitin ideolojik ya da politik kullanımlarını sıralayarak mitlerin moral ve politik gündemlerini sorunsallaştıran, temsil üzerinden yürüyen bir tartışma bağlamı kurmaya çalışacağım. Özellikle "Balkanlar"ın[2]

---

1 Kriss Ravetto (Critical Studies Department, California Institute of Arts), *Mytho-Poetic Cinema*, Third Text, Cilt 12, Sayı 43, ss. 43-57, 1998.

2 Şu anda Türkiye'yi içine almayan Karadeniz ile Adriyatik arasındaki bölgeyi tanımlayan yeni "Balkan" terimi ile alakalı bir problemin altını çizmek istiyorum. Kelimenin Türkçe anlamı "ağaçlı tepeler"dir ve Osmanlılar 13.yy'da bölgeyi işgal ettikten sonra kullanılmaya başlanmıştır, 20.yy'ın başındaki "Balkan Savaşları" sırasında parçalanarak günümüzdeki anlamını kazanmıştır. Benim ter-

temsiliyeti ve "Balkanlara dair farklı tarihsel ve politik temsillerin" Emir Kusturica ve Theo Angelopoulos sinemalarına yansımasına değineceğim. Doğu Avrupa'nın ve Sovyetler Birliği'nin yıkılması ile birlikte dünya düzeni "mimarisinin" yeni haline uygun bir söylemsel alan açılmış oldu. Bunun sonucunda eskinin "tutsak uluslarının" kaderinin, birçok sanatçıya kimlikleri ve farklılıları yeniden tanımlayarak imgesel mekanlar ve vatanlar tasarlamak için ilham vereceğine dair tahminlerde bulunuldu. Eskinin doğu bloğunun sağladığı bütünlüğün geçici doğası nedeniyle bu imgesel mekanlar yeniden ortaya çıkan temsiliyet krizi altında boğulmaktaydılar – kimlik politikaları ve bunlara bağlı olan tarihsel ve moral retorik. Soğuk savaş sonrasında ortaya çıkan liberal ve demokratik hareketler, sırasıyla Almanya'nın yeniden bütünleşmesinden Çekoslovakya'nın, Çeçenya'nın, Ermenistan'ın ve Yugoslavya'nın ayrılmasına varan etnik temelli milliyetçi gündemlere eklemlenemedikleri oranda onlarla çatıştılar. Bu yeniyi meşrulaştırma ya da eskiye, uluslara, insanlara ve özne pozisyonlarına dönme durumu, gerçekdışı söylemlerle kurulmuş olsa bile bir dışlama pratiğine yaslanan tanınma sürecinin kanıtıdır. Bir diğer ifade ile, etnik, politik, tarihsel, dini ya da dilsel olsun böylesi tanınma biçimleri kendilerini dışlama mantığı içerisinde ifade ederken bunun yanında "tarihsel takdim" bölgesiyle ilgili tartışmalarla da son derece ilgili bir stratejileri vardır. Gerçeğe ve Doğruya ulaşmada belirli ayrıcalıklara sahip olanların kullandıkları tarihsel kanıtlar "ötekilerin" gerçeklerinin ve doğrularının itibarını sarsmak adına tasarlanan politik manevralara dönüşmüştür.

Bu tanınma süreci "ötekileşme" sürecinin de ifadesidir, "normal" ya da "meşru toplumu" zehirleyen bir şeytan gibi gösterilen düşmanın stratejik olarak "tarihsel", "etnik" ve "dini" bakımlardan yaratılmasıdır. Yine de sosyo kültürel anlatılardaki bu tepeden bakan temsilin merkezinde savaşların trajik mağdurları ve direnişin kahraman şehitleri yer alır.



Üstte: Yeraltı'ndan Nikah yemeği sahnesi. Yugoslavya'nın yıkılmasının, filmdeki karakterlerin ölümünün ardından ironik bir kutlama

im ile problemim, terimin yeni anlam kazanmasının etnik savaşların, çatışmaların ve parçalanmaların bölgeyi dizayn ettiği bir dönemde Balkanlaşmanın Avrupa'nın icadı olduğunun unutulmasıdır. Bu nedenle, eğer bu terimi kullanıyorsak, politikalarını da kabul etmek durumundayız.



Üstte : Yeraltı'ndan. Natalija (Mirjana Jokovic) nikah kutlamasında Crni (Lazar Ristovski) ve Marko'yu (Miki Manojlovic) baştan çıkarırken



Üstte : Yeraltı'ndan Ivan (Slavko Stimac) Nazi hava saldırısı sırasında Belgrad hayvanat bahçesinden kurtardığı şempanze Soni ile birlikte.

Altta: Ulis'in Bakışı'ndan Harvey Keitel ve Marina Papadimitriou arkalarında 20.yy'ın farklı Balkan imgeleriyle birlikte trende seyahat ediyorlar. Bay "A" (Keitel) annesi (Papadimitriou) ile Bükreş'ten ailesinin 1940'ların sonuna kadar ikamet ettiği Kostanza'ya (Karadeniz'in liman şehri) seyahat ettiği bir anıyı hatırlar / hayal eder.



Geleneksel kültürel formun otantikliğine ya da saflığına dair sözkonusu bu arzu, ulusal ve tarihsel mirasların telif hakkı üzerinde kimlerin ne gibi politik maksatlarla hak iddia edebileceğini belirler. Balkanların mevcut politik koşulları, aşırı karışık olduğu halde *en dar anlamıyla* tamamen çıkarlardan etkilenebilir basitlikte değildir. Mevcut devlet geniş çaplı bir değişiklik düşüncesine girmedikçe ya da geçerliliğini yitirmiş dini inanışlar, tarihsel mitler, geleneksel kültürler gibi itibar edilen sosyal biçimlere karşı gelmedikçe bu yanlış temsil biçimi kullanımını sürdürür. Örneğin 1987'de Kosova'daki Sırplar ve Arnavutlar arasındaki etnik çatışmalardan bahseden Yugoslavya devlet başkanı Slobodan Milosevic (Kendisini Sırp olarak tanımlar) Kosova'daki Sırp azınlığın işgalci güçler tarafından mağdur edildiklerini düşünmektedir, bu nedenle de 12. yüzyılda Kosova için verilen efsanevi savaşı ve Osmanlı'nın Balkanları sömürgeleştirme hamlelerini halkına hatırlatır. Benzer bir biçimde, 1990'larda, Hırvat lider Franjo Tudjman, Hırvat çoğunluk ile Sırp azınlık arasında artmakta olan tansiyonu azaltmak yerine Ustashe Devleti'nin (Nazi Almanya'sı tarafından kurulan otonom bir devlet) Nazi suçu işlemediğini belirtmiş ve Hırvar halkının bağımsızlık mücadelesinin 1000 yıl önceye, Hırvat Kralı Tomislav dönemine dayandığını öne sürmüştür. Her iki liderin konuşmasında da atıfta bulundukları kayıp arzu (object) ulusun kendisidir. Tudjman ve Milosevic, aynı zamanda etnik ve dini olarak farklı olan ortak bir zemin oluşturmak ve mağdur politikasını zalim olarak "algılananlara" karşı gerçekleşen eylemleri meşru göstermek için kullanmak gibi farklı amaçlar için tarihselci hissiyatları uyandırdılar ki bunlardan hiçbiri Yugoslavya'nın mevcut politik krizine dair şeyler değildi. Sosyolog Jasminka Udovicki, "Yıkılan Yugoslavya'nın kaba askeri güçle bir araya getirilmesi sürecinde, politik-etnik-kitsch tarafından desteklenen bu güç ülkeyi bütünüyle parçalarına ayırma gereği duydu."[3]

3 Udovicki, kitabı *Burn This House* 'da (Duke Uni. Press, Londra, 1997) Tito'nun ölümünün

Mitik vatanlar ve halklar uğruna ortaya konan nostaljinin fanatik şiddetini bertaraf edebilmek için Doğu Avrupalı araştırmacı Bogdan Denitch "sorumsuz popülist demogoglara, imgesellik ötesi etnograflara, tarihsel mit tacirlerine ve milliyetçi yazarlara - şairlere"[4] karşı durabilmemiz için yeteri dozda tarihe ihtiyacımız olduğun öne sürer. Öte yandan, Balkanların tarihinin batılı medya tarafından Batı'nın sosyo-ekonomik taleplerini karşılayacak biçimde gerçek dışı olarak sunulduğu ve büyük oranda tahrif edildiğinde Denitch ile hemfikirim. Örneğin mevcut çatışmalara dair vahşice yorumlar yapılmıştır : Batılı gazeteci Robert Kaplan kitabı *Balkan Ruhları*'nda "Hitler Güney Slavlardan nefret etmeyi öğrendiğinden beri, *Nazizm Slav kökenlerine sahip çıkabilmiştir*", ya da Slavoj Zizek'in "Balkanlar Avrupa'nın asal sahnesi için fetiş işlevi görmektedir" ve Jean Baudrillard'ın "Biz gerçekliği, mücadele edilen şeytanın gerçekliğini somutlaştırmak için Sarayevo'lu halklar tarafından seçildik, gerçek olan tüm Batı'nın kaybettiğidir."[5] gibi daha avrupa merkezli argümanlarında olduğu gibi. Çok ileri görüşlü teorisyenlerimizden bazıları bu nedenle ölümleri rasyonalize etme pratiğine tutuldular. Böylelikle ölümler, belirli ideolojik modellerin gerçekliğinin kanıtı olarak yeniden yorumlandı: Örneğin, tüm yorumlar bu trajik mağduriyeti kimin temsil etmek için geleceğini ya da sırada kimin öleceğini tayin eden alter-ego'yu, Orta Doğu'da, Orta Afrika'da, Eski Sovyetler Birliği'nde, tıpkı Bosna'da olduğu gibi kimlerin kurtarılacağı ve kimlerin sefalete terkedileceğinin belirlenmesine dair olasılıkları gizler.

Öte yandan, tarihin kendisi de Balkanları anlamak için geliştirilen rekip eleştirel yaklaşımları yalanlamak adına kullanılıyordu. Örneğin, Denitch "yapıbozumculuk ve

---

ardından milliyetçi retoriğin nasıl bir güçlü çekim yarattığını özetler. Onun iddiası hatanın yalnızca Milosevic ve Tudjman gibi liderlerde değil aynı zamanda stereotipik mitik anlatıları ve ikonları kusursuz bir yabancı düşmanlığı ile birlikte yayan medyada olduğu yönündedir.

4 Bogdan Denitch, *Ethnic Nationalism: The Tragic Death of Yugoslavia,* Minnesota University Press, Minneapolis, 1996, s. 17.

5 Slavoj Zizek'in Bosna tartışmasına bir örnek için bkz. The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality, Verso, Londra, 1994, ss. 210 - 217. Burada Zizek Bosna'nın ama özellikle Saraybosna'nın tanıklar için "arzuya yönelen arzuyu" kışkırttığını söyler - Saraybosna halkı Batılılar gibi "merhamet" temeline kurulu bir ilişki kurmuştur. Zizek *Terrying with me Negative*, Duke University Press, Durham, 1993'te "bu arzuya yönelen arzu"yu "demokrasinin yeniden keşfinin kanıtı" olarak tanımlar. Benzer biçimde Jean Baudrillard da *Perfect Crime* (çev. Chris Turner), Verso, Londra, 1993 adlı eserinde "Yeni Entelektüel Düzen her yerde Yeni Dünya Düzeni'nin açtığı yolu takip eder. Talihsizlik, sefalet ve ötekinin acısı her yerde bir hammadeye ve ilk sahneye dönüşür. İnsan Hakları ile birlikte mağdur kardeşliği onun tek karanlık ideolojisidir. Bunu kendi adları ile yaymayanlar, bu işi bir aracı ile gerçekleştirir. Bu süreçten sembolik ve finansal kazanç elde eden aracıların da bir kaybı olmaz. Evrensel bir suç gibi gayet açık ve talihe yer bırakmayan bir olgu spekülatif piyasada alınıp satılmaktaydı - bu örnekte son örnekten daha eşitlikçi olan entelektüel politik piyasa. askeri-endüstriyel yapının yasını tutmaz... Avrupa'nın ganimetleri GATT konuşmalarıyla kurtarılmış, ama Saraybosna'da yanmıştır. Etnik temizliğin lokomotifi olarak Sırplar Avrupa'nın inşasında ön saflarda yer alırlar. Bu inşa faalliyeti, gerçek Avrupayı, beyaz Avrupayı, beyaza boyanmış, etnik, ekonomik ve aynı zamanda moral bakımdan eklemlenmiş ve saflaşmış bir Avrupayı amaçlar." Bu yüzden Sırplar hem fakir beyazların hem de Avrupa'nın beyaz üstünlüğüne dair gerçek arzusunu kamufle eden yüzeysel gücün ifadesi haline gelir. Burada asıl sorun kimin gerçek mağdur olduğudur - mağduriyet statüsünü isteyen Müslümanlar mı, yoksa Avrupalıların arzusunun ifadesi olan ve bu arzu nedeniyle yara alan Sırplar mı?

postmodernizm tarihsel göreliliği besler" demektedir, bu durum Denitch'e göre tarihsel revizyonizme yol açar. Benzer biçimde sosyolog Dean MacCannell "revizyonizme uygun düşen yapı bozumculuğun [MacCannell'e göre] Euro-faşizm"in politik alameti olarak araştırmacıların bilişsel otoritesini ve otantisite söylemini kurtardığını öne sürer: MacCannell "postmodern teoriyi yeniden yorumlayaraj [Euro-faşit olarak] bu çağda bizim de sayesinde tarihe yeniden duhul olmamızı mümkün kılacak yeni bir başlangıç bulmayı"[6] amaçladığını yazar. Tarihe yapılan bu dönüş, tekil moral paradigmayı (gerçekllik söylemi) ve "Perry Anderson'un "tarihi retoriğe indirgeme"[7] olarak tarif ettiği eğilime karşı tarihsellik iddiasının güvenilirliğini güvence altına almak içindir. Bu nedenle, burada mevzu yalnızca Gerçekliğin ve onun moral paradigmalarının belirli ideolojik yaklaşımları değil, aynı zamanda temcilin tarihsel biçimleri sorunudur. İronik olarak, tarihe bu yeniden dönüş eleş-



Üstte : Ulis'in Bakışı'nda Bay "A" (Keitel) kendisini dolambaçlı yollardan Herkes'in harap olmuş manzarası eşliğinde tekrar yüzyılın başındaki Balkan Savaşlarına onu geri götüren ve ardından Saraybosna'ya ulaştıran dul kadınla (Maia Morgenstern, filmdeki üçüncü rolü) buluşuyor.

6 Dean MacCanell. Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers. Routledge, 1992, ss. 188-189. Burada MacCannell'a göre "postmodernizm teorisini hatalı kullansa da bu yine de teorinin en iyi kullanımıdır. Burada [onun] amacı yeniden içine dahil olabileceğim bir devri yaratabilmek için postmodernizmi yeniden yorumlamaktır." MacCannel tarihin kefaretini ödeyebilmek için faşizmle birlikte soft-faşizm (postmodernizm) olarak değerlendirdiği şeyle savaşır.

7 Perry Anderson 'On Emplotment: Two Kinds of Ruin', içinde *Probing the Limits of Representation,* Saul Friedlander (ed), Harvard University Press, Cambridge Massachussets, s. 65. Emplotment (Tarihsel Kurgu-Örgü ç.n.) Hayden'ın *White's Opus, Meta-History*'sinden gelir. Burada Hayden, tarihsel anlatı biçiminin büyük oranda okur üzerindeki epistemolojik etkileri belirleyen bir temsile sahip olduğunu söyler.



Üstte: Yine Ulis'in Bakışı'nda Keitel Saraybosna'da bir parkta Morgenstern ile dans ediyor. Bay "A" (Keitel) Naomi Levy (Morgenstern'in filmdeki 4. ve son rolü) ile dans ederken aniden Ulis ve Penelope'ye dönüşüyorlar. Naomi Levy, Bay "A"yı bekleyeceğine söz verdikten dakikalar sonra görünmeyen bir militan tarafından vurulur.

tirel düşünce sayesinde olmuştur: tarihe yeniden dönüşün biçimi "tek taraflıdır" (MacCannell bunu faşist bir hareket olarak tanımlar) yapıbozumculuğu ve postmodernizmi faşist olarak yaftalar. Dolayısıyla tarih; ister sağ, sol ya da orta yolcu, ister inanan ya da eleştiren olsun, olguları değil de tarihsel diskura eklemlenmiş politik gündemi sorun eden "geleneksel politika" için bir güvenlik çemberi sunar.[8]

Aslında tarih de, tıpkı mitler gibi, çatışmalı politik perspektifleri bir araya getirmek için göreceli hale getirilebilir. Bu durum, her birinin bir diğerinden daha "açık" ve gerçekçi olduğu iddiasına sahip olan Balkanların bitmez tükenmez alternatif tarih temsillerinin sebebini bizlere gösterir. Örneğin, yalnızca *The New York Times Book Review* bile, altı farklı gerekçeyle, tarihçilerin, politik analizcilerin, gazetecilerin, Doğu Avrupa uzmanlarının, ötekilerin felaketleri üzerine uzmanlaşmış kimselerin ve Eski Yugoslavya Devleti'nin yanlışlıklarının bakiyesi ile ilgilenenlerin yazılarını öne çıkarmıştır. Bunun dışında, Hırvat yazar Dubraka Ugresic, öoğunlukla popüler kültür içerisinde şekillendiğini düşündüğü Yugoslavya'nın kolektif hafızasının "yok olduğunun ve farklı bir tarihsel yaklaşım tarafından ikame edildiğinin"[9] altını çizer. Her ne kadar Ugresic "nostaljinin bir değerler hiyerarşisi bulunmaz..[olmadığı için de] iyi ve kötü arasında bölünmüştür" dese de, nostalji, *anti-demokratik ve anti-milliyetçi* olan Pro-Yugoslav politik hareketler tarafından yorumlanmıştır. Yine de, geçmişi kurtarmak konusunda objektif ya da milliyetçi mitleri tarihten temizlemek konusunda istekli olsun ya da olmasın, ortada hala bazı problemler vardır : 1) Tarihsel kültürü popüler kültürden nasıl ayıracağız; 2) Mevcut sosyopolitik

8 Tarih politikası okuması için bkz. Sande Cohen, *Historical Culture*, University of California, Berkeley, 1986 ve Jacques Ranciere, *Le Noms de l'histoire*, Editions du, Seuil, Paris, 1992.

9 Dubravka Ugresic, 'The Confiscation of Memory', çev. Celia Hawkesworth, içinde New Left Review, no 218, 1996, ss. 36-38

koşullarda ideolojik ve moral yaklaşımları dikkate almadan ve tek bir ulusal, dini ve moral pozisyonu bir diğerinden üstün görmeden ortak tarihi ve ortak hafızayı nasıl yeniden üreteceğiz? Sınırlı bir dünya görüşünü metinler üzerinden yansıtmaktansa ya da haksızlığa uğrayanlar ve ölenlerle ilgili karnından konuşmaktansa, pek çok sanatçı altüst etmenin bir türü olarak gördükleri mitlere döndüler, kimi çoklu bir tarihi, gerçekliği ve belirsizliği, kimi ise epiği etno merkezciliği dağıtabilmek için kullanarak soyut ve uzamsal hikayeleri anlattı. Mikhail Bakhtin'in "yaratıcı anlayış" ya da "temsilin diyalojik biçimi" tanımlarını desteklemenin ötesinde, mitin, şiirin ve fragmantasyonun bu dağıtıcı kullanımı aşkınsal paradigmanın radikal reddiyesini inşa etmiş oldu. Mito-poetik temsiller ne tür bir gerçeklik önermektedir? Friedrich Nietzsche'ye göre, "metaforlara, metonimilere ve antromorfizmlere hareketli bir ev sahipliği yapan : kısacası şiirsel ve retorik olarak pekiştirilmiş, taşınmış, süslenmiş ve uzun kullanımı sonucunda insanlara sabit, kanonik ve muteber hareketli bir ev olarak gözüken"[10] gerçeklik söyleminin kendisinin açığa çıkarılması bir ihtimali kendinde barındırır.

Bu çalışmanın amacı, mevcut kültürel, tarihsel ve sosyal çalkantıya bir cevap olarak ortaya çıkan ve uluslararası dikkati Balkanlara çeken mito-poetik temsil biçimlerinin incelenmesidir. Odak noktam, Yugoslavya'nın ardından Sırp, Hırvat, Müslüman, Sloven, Yunan ve Makedonların bağımsız bir ulusal kimlik, tarihsel meşruiyet ve etno-kültürel kimlik kurma çabalarına Bosnalı yönetmen Emir Kusturica ve Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un verdiği mito-poetik cevabı incelemek olacak. Analizimi Kusturica'nın henüz yeni vizyona girmiş olan tartışmalı filmi Yeraltı nam-ı diğer *Bila jednom zemlja / Tek bir vatan vardı* ve Theo Angelopoulos'un en başarılı filmi olan *To Vlemma tou Odessa / Ulis'in Bakışı* ile sınırlandıracağım. Her iki film de, batılı medyanın bir yandan temiz (pür ve mutlak olan) ve tanımlanabilir kahramanlarını, kurbanlarını ve canilerini yaratırken - buna göre tüm Sırplar kötüdür, öteki herkes ise iyi - öte yandan da "Balkanların antik kabile çekişmeleri, kana susamışlığı ve yaygın akıl dışılığı ya da mistisizmi" nedeniyle Yugoslavya'nın eski tarihsel modellere geri dönmek zorunda olduğunu ileri süren ezici geleneğini sorunsallaştırır. Çoğu batılı düşünür bu ikili mantığı eleştirmiş olsa da pek azı Batı'dan üçüncü bir taraf olarak söz etmiştir, Balkan figürlerle ve devlet yöneticileriyle moral ve insani bir pozisyonda ama aynı zamanda değişken bir ittifakta olan isimleri de ayrıca belirtmek gerekir. Politik ve sosyo-ekonomik ittifakların değişken ve saklı doğası Kusturica'nın Yeraltı tasarımında - batılı kapitalistleri doğulu mafyalarla bir araya getiren ağ - ve Angelopoulos'un sınır kotrolleri düşüncesinde; fiziki, metafiziksel, artistik ya da politik olsun, sınır, Paul Virilio'nun da "tecrit" olarak tanımladığı, küresel ölçekte düzenlenen bir

10 Friedrich Nietzsche, Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's, çev. Daniel Breazeale, Humanitias Press, New Jersey, 1979, s. 84. Böylelikle gerçekliğin ilüzyonu Nietzsche'nin şu satırlarda ileri sürdüğü ontolojik gerçeklik ilüzyonuna dönüşür: "Gerçekler ilüzyon oldukları unutulan ilüzyonlardır; yıpranmaya yüz tutmuş ve duygusal yetileri tükenmiş metaforlardır...gerçekçi olmak alışılagelen metaforları kullanmak anlamına gelir. Böylece moral olarak öne sürülebilen, bu katı geleneğe uyumlu bir biçimde duran ödevdir...Rasyonalite bir soyutlamadır...Üzerlerindeki kabartmayı yitiren madeni paralar artık metal olmuştur ve parasal değerini yitirmiştir."

sınırlandırma faaliyetini sembolize eder. Batının bakışındaki bu gözlemci perspektif, tek bir batılı bakış açısı olduğu anlamına gelmediği gibi aynı zamanda doğulu biçimde geçmişe bakma ortamını ve muhtemelen medenileşmek için aynı kurban verme mantığını ya da arzularını paylaşmayan doğunun arzusunu da siler.

Böylece "tarihsel mitlere" başvurarak etnik toplulukları kaynaştırmaktansa, onlara sırt çeviren Angelopoulos ve Kusturica mitleri metatarihin karşı anlatısı biçiminde kullanmışlardır. Başka bir ifadeyle, Angelopoulos ve Kusturica geleneksel stereotipleri abartarak ve birçok kültürel benzerlik türeterek ulusal, etnik, dini ve politik kimliklere dayalı arketipik mitleri parçalar ve bu yolla tarihsel, mitik anlatılarla mücadeleye girişirler. Angelopoulos Ulis'in epik anlatısını Balkanların tarihiyle, Platon felsefesinde ruhun sonsuz tanınma arayışını, Shakespeare'in Romeo ve Julyet tragedyasıyla ve "Balkanlara atılan ilk bakış"tan Hollywood sineması ve uluslararası haber ajanslarından bu yana medyanın tarihiyle iç içe geçirirken, Kusturica ondan farklı olarak Alman Nazileri, Yugoslav Partizanları, zampara kocaları, Belgrad'ın kültürel elitlerini ve insanüstü sıradan insanın mitik figürünü anıtsallaştırmanın, mitleştirmenin, epiğin ve folklorün "reaksiyoner, antimodern ya da retrosever" kullanımının altını oymak için kullanır. Angelopoulos ve Kusturica'nın mito-poetik sinemaları ayrılmanın ve kesip atma faaliyetinin şiddetini sağaltarak dışa kapalı disiplinlerin, diskurların ve ikili ekonomilerin bütünüğünü sorgularlar. Böylece, bu özel pastiş sayesinde ortaya heterojen kavramlar ve disiplinlerin sentetik modelleri çıkmaz. Aksine, devamlı olarak mitleri, ikonları ve tarihsel anlatıları başka türlü referansları kullanarak; bir anlatım ya da ideolojik sparagmos[11] (ideolojik kopuş ç.n.) yaratarak hermeneutik patlamayı üreten içsel yangına neden olmuşlardır. Angelopoulos ve Kusturica milliyetçiliğin ve etnografinin geleneksel üretimlerini zorlamak içi kendilerine has yöntemlere sahipken - Angelopoulos yüksel kültürel modellere ve mitlere referans yaparken, Kusturica popüler kültürü ve karnavalesk bir yorumu tercih eder - kimlik politikalarına bağlanmayı reddeden ortak bir etno-poetik imgelemi birlikte kurarlar. Etno-sinematik imgeleri korumaktansa, bu yönetmenler anlatılarında ulus ve vatan kavramlarını aşıp, yaşamın gelip geçici sevinçlerini yansıtmak için sınırların ötesine geçerler.

Kusturica'ya göre bu, modern devletin evrimi ve dejenerasyonu için model olabilecek *kumstvo* (büyükbaba ya da sağdıç) mitidir. Bu yakın ilişki lokal kan davalarıyla, ve metamorfoz geçirerek artık sadece Belgrad halkından ya da 2. Dünya Savaşında müttefiki olan Nazilerden çalan değil aynı zamanda komünist partizanlara ve sonrasında karaborsaya silahlarıyla hizmet eden yeraltı dünyası ya da hırsızlık mafyası ile bednam bir biçimde ilişkilendirilir. Sahte partizanlar hücresi olarak *kumovi* içerisinde insanların izole bir biçimde saklanarak savaştaki mücadelenin bir parçası olduklarına inandıkları, sonuçta da bilmeden silahlarıyla karaborsaya hizmet ettikleri bir yeraltı dünyasını sunar. İronik olarak, savaş sonrasının "meşru" sosyal dokusu, içinden çıkılamaz bir biçimde bu yeraltı ağı tarafından sarmalanmıştır. Kusturica'nın mafya tasviri, yine de etno-merkezli değildir; sadece Müslümanları, Sırpları ve Hırvatları değil Almanları, BM askerlerini, Rusları ve Yunanlıları da içerir. Bir taraftan, yeraltı, kahramansı direniş mitlerini, Tito'nun yönetimi

11 Antik yunan tragedyalarında mağdurun parçalanması ya da yıkıma uğraması (ç.n.)

altında Yugoslavyanın muzaffer birliğini ve Doğu ile Batı arasındaki soğuk savaş ayrımlarını değersizleştirirken, öte yandan nihayetinde Yugoslavya devletini en yakın ilişkileri ile birlikte, sadece en yüksek teklifi sunanlara değil, kendi özel savaşını çıkarmaya hevesli herkese satarlar. Bu nedenle Kusturica her ne kadar savaşın "kardeş kardeşi öldürene kadar savaş olmadığını" öne sürse de, Yugoslavya iç savaşı basitçe Slav halkın özünde bulunan barbarlık neticesinde gerçekleşmemiştir, yeraltı ağının karmaşık hali nedeniyle sistem krizi meşruiyetini ve ideolojik, kütlürel temellerini kaybetmiştir.

Aslında James Petra ve Steve Vieux'nun iddia ettiği gibi eski-Yugoslav Cumhuriyeti'nden ayrılan bir kavram "şiddetli ve istikrarsız bir bölgedeki eski nefretler ve antik kan davaları, üç basit olguyu gizleyen geleneksel yalanlardır."[12] Birincisi, eski Yugoslavya halklarının pek çoğu yarım yüzyıl boyunca aralarında evlilikler yapmış,mücadeleler vermiş ve birlikte çalışmışlardır. İkincisi, "etnik çatışmanın yayılmasına neden olan sosyal ve ekonomik önkoşulların yaratılmasında"[13] IMF ve Dünya Bankası'nın da katkısı olmuştur. Üçüncü olarak da "İç çatışmalar ve bölgesel ayrılıklar geniş oranda Orta Avrupa'nın etkisinde bir bölge yaratabilmek için batı Avrupalı ve ABD'li politikacılar tarafından desteklenmiş ve kışkırtılmıştır." Bu devletlerin en başta gelenlerinden biri Slovenya ve Hırvatistan'ın bağımsızlığını 1990 yılında kurulur kurulmaz tanıyan Almanya'dır. *Yeraltı* filmi açılış sahnesinde Belgrad'a yapılan hava saldırısı ile Almanya'nın Yugoslavya üzerindeki ilgisine göndermede bulunur: Bu imgeler daha sonra 1941 yılında Yugoslavya işgalini anlatan belgesel kamera görüntüleri ile bir araya getirilir ve yazı kartonlarıyla ülke bağımsız devletlere ayrılır. Alman işgalinin gidişatı filmin ikinci bölümünde tekrarlanır, sonunda Slovenya'dan Hırvatistan'a geçen Nazi işgalcileri, Belgrad'a ulaşmışlar ve son durakları olan bu yerde 1980 yılındaki ölümünün ardından Tito'nun bedeninin yerini almışlardır. Slavoj Zizek'e göre bu tekrar - Lili Marleen şarkısının aynı anda çalışı ile aydınlanır - "kardeşin kardeşi öldürdüğü" savaşı anlattığından faşizmin dönüşüne dikkat çekmektense, 2. Dünya Savaşı ile Yugoslavya İç Savaşı arasındaki farklılığa işaret etmektedir. Böylece artık iyi (direnişçiler) ile kötü (faşistler) arasındaki traji-romantik savaş olarak sunulamaz - bu ikili anlatım biçimi 1960'ların toplumcu gerçekçi filmlerinin pek çoğunun konusunu oluşturur. Hatta Kusturica kahramanlık inanışlarından ya da savaşçı kültürün toplumsal onayından daha az olmsa bile kendisi de kurnazca bir gizleme biçimi olan toplumcu gerçekçi temsil biçimleri üzerine parodi yapar. Ben burada film içerisindeki filme göndermede bulunacağım. Film,

---

12 James Petra ve Steve Vieux, 'Bosnia and the Revival of US Hegemony", içinde New Left Review, no 218, 1996, s. 8-9.

13 A.g.e., s. 10. Şu noktaya da dikkat çekerler: "sertlik tedbirlerini belirleyen batılı kredi kurumlarının Balkanlardaki savaşa üç biçimde yaptıkları destekti : İlk olarak IMF politikaları hükümetler arası yarışı ve düşmanlıkları kızıştırmıştı; ikincisi sertlik tedbirleri tüm Yugoslavya'da toplumsal ilişkilerin gerilimini artırmıştı tıpkı gizemi ve umutsuzluğu artırdığı gibi. Son olarak milliyetçi demagoglar savaş çağının yılgın ve öfkeli gençliğini ön saflarda kullanmışlardır." Artan enflasyon, akaryakıt fiyatları, ulusal bütçe, daralan meta piyasaları Yugoslavyayı IMF'den stabilizasyon yardımı almaya zorlamıştı. IMF, yazarlara göre: "yalnızca ekonomik reformlar için bir reçete olmadı. Aynı zamanda politik ve kurumsal reformları da öne çıkardı. Bu, yurttaşlar ve göçmen halklar arasındaki eşitsizliği azaltmayı amaçlayan "Tito döneminin denge etkisi" kıyasla göçmenlerin yeniden dağıtımına kadar varmıştı."

2. Dünya Savaşı'ndan sağ çıkan direnişçilere ithafen yapılmıştır, konu olarak, "sen çok yaşa Yugoslavya komünist partisi" diyerek gözünde yaşlarla ölen şehitleri ve 11 Naziyi öldüren mafya liderlerinin kahramana dönüşmelerini seçmiştir. Bu olayların fiili sahnelenişleri sadece tamamen yapay değildir - Üç kez vurulmasına rağmen ölmeyen komutan Franz dışında tüm düşman Alman birlikleri onlarla çatışmaya girmeden önce düşmüştür - aynı zamanda bu "olay"ın kendisi de kurgusaldır - Mark'ın kendisinin savaş kahramanı olduğuna dair tahayyülü burada kullanılmıştır. Biz Marko'nun belleğindeki kahramanın kaynaklarını anlamaya hazırken, yalnızca Crni'nin Almanlar tarafından esir alınması ile bu olayın kurgulanmış biçiminde botun içerisindeki Crni ve Marko'nun silah kaçırırken ve devamlı çalan müzik eşliğinde Crni (Marko'nun ortağı olarak silah kaçakçılığı ve vurgunculuk yapar) ve Natalija'nın (Oportunist biri olduğu sevgili tercihlerinden anlaşılan Yugoslav aktris) düğün kutlamaları arasındaki benzerliğin farkına varabiliriz.

Resmi ya da kamusal politik temsilleri imleyen *Lili Marleen* şarkısının tekrarlanmasına karşın - Yugoslavya'nın Naziler tarafından işgali, Yugoslavya'nın Tito'nun önderliğinden yeniden birleşmesi ve Tito'nun ölümü - gezgin müzik grubunun bu şarkısı bir takım resmi olmayan kutlamalarla birleşir, ve aynı zamanda Kusturica'nın "ritüelleşmiş olayların" karnavalesk sağaltıcılığı için yeni bir işaret sunar. Diğer bir deyişle, Crni'nin 1941'de Komünist Parti'ye katılışı, Crni'nin oğlu Jovan'ın doğumgübü, Crni ve Natalija'nın nihayetlendirilemeyen düğünü ve Jovan'ın nişanlısı ile evliği gibi kutlamalara eşilik eden müzikler kutlanan "olayı" karnavala dönüştürür. Müziğin *presto* ritmi, her enstrümanda gelen çıplak ses, Slav müziğine yapılan göndermeler ve kasıtlı olarak yapılan harmoni uyumsuzlukları (akort etmemek), bir karmaşa duygusu yaratır, öyle ki her filmdeki olayların yaşayabilirliği üzerine yapılan bir yorum kendinde bir hicvi çağrıştırır. Bu parodik politik temsil, insani ve geleneksel ilişkiler, sembolik olaylar "olayın" tekil, soyut ve anıtsal önemdeki ciddiyetini görmezden gelir. Örneğin bu gezgin müzik grubu Marko ve Crni'yi izler, seramonik fırsatları izler, aynı zamanda Crni'nin Natalija ile evlenme sahnesinde Crni'nin tutuklandığı Natalija'nın ise Nazi aşkı Franz'a döndüğü gibi seramonilerle de dalga geçer. Böylece müzik Kusturica'nın popüler kültür hicvine destek olur, "tarihsel revizyonlardan" çıkarılan "tarihsel olaylarla" birlikte imkansız mitik imgeler yaratabilmek için özellikle 1960'ların toplumcu gerçekçi filmleri hicvedilir. Presto ritmi filmin Yugoslavya tarihinden çıkardığı çılgın hızına eğlence katar, - işgalden günümüze, 50 yıl sonra iç savaşın bitimine kadar - müziğin "akortsuzluğu" kamunun ya da medyanın 2. Dünya Savaşı'ndaki olayları sunumu ile karakterlerin o "olaylarla" ilgili hatıraları arasındaki uyumsuzluklara işaret eder.

İç savaş, böylesi kamusal gizleme pratiklerine imkan vermiyordu: kimin için savaştığı sorulduğunda, Crni (eski yeraltı mafya üyelerinden biri) "kendim" için yanıtını veriyordu. Saf bir öc alma duygusunun dışında savaşıyordu, kaybettiği oğlu - kendi ihmali sonucu boğulmuştu - ve artık varolmayan vatanının adı için. İster kör bir inanç ister öç almak için olsun, vatan için savaşmak, varlıklarına kayıtsız kalındığı için girişilen tahrip edici eylemlere göre aşkınsal bir manaya sahipti. Ayrıca, iç savaş bağlamında, Almanya savaşılan bir düşman olarak görülmüyordu, bundan ziyade Almanya'nın da etki alanının dışına taşmış olan yeraltı şebekesinin bir parçasıydı. Kusturica'nın da izleyiciye göstermek

Altta : Yeraltı'ndan bir kare.



istediği şey bu savaşın bir milletle başka bir millet arasındaki savaş olmadığı, yeraltı şebekelerinin savaşı olduğudur. Film, değişik sahneler dizisinin, yeraltı dünyası - uluslararası gizli şebeke ile popülerleşen hırsızlar, paralı askerler, silah kaçakları, uyuşturucu tüccarları ve mülteciler - ve dış dünya alanları- sadece politik mitingler, geçit törenleri için değil tiyatro, film ve en çok da savaş için oyunların sahnelendiği alan - arasında yer değiştirmesi ile inşa edilmiştir. Bu nedenle Kusturica, yukarıdakiler ve aşağıdakilerin ayaklarını bastığı zemin arasındaki farka vurgu yapmıştır: Yine de bu ayrım Yalanla Gerçek arasında değildi, bunun yerine sosyopolitik gerçekliğin üzerine inşa edildiği yalanların altını oyan, birlikte varolan karşıt gerçekliklerin yanyana gelmesiydi. Aslında yeraltı, vurguncularla devletin idarecileri, endüstriyel önderleri ve askeri liderleri birbirlerine bağlayan büyük bir şebeke olarak sunuluyordu.

Srdjan Dragojevic'in *Lepa Sela Lepo Gore* (*Güzel Köyler Güzel Yanar*) Slobodon Milosevic figürünün milliyetçi retoriği çıkarcılığını gizleyen bir maske olarak kullanan savaş vurguncusu olarak hicvedilmesi gibi, Kusturica'nın Marko'su da, mafyanın (*kum*) entelektüel lideri olarak aynı zamanda kardeşi Ivan ile birlikte en iyi arkadaşı Crni'yi (ya da esmer) ve 2. Dünya Savaşı sırasında Nazilerin temizlemek istediği mülteciler olan bir grup Yugoslavı kandırmıştır, tüm bunları yaparken de savaştan 20 yıl sonra bile savaşın faşizme karşı olduğu inancıyla hayatına devam etmiştir. Bu yüzden Marko sadece arkadaşları ve ailesinden yararlanmamış aynı zamanda Tito için silah temin etmeyi sürdürmüş ve bunları karaborsada satmıştır bu esnada da savaş sırasındaki itibarını artırarak silah tacirliği ve vurgunculuktan yurtsever bir partizanlığa terfi etmiştir. Karakterin bu dönüşümü filmde Crni (ya da esmer), politik gündemi zorlayışı ise Tito'yu Yugoslavya'nın birliği ve kültürünün sembolu olarak sunan sayısız film karesi ile yansıtılmaktadır. Burada Kusturica hem sosyalist gerçekçilik retoriğini hem de Tito'nun çapraşık yalanlar ağını - bu yalanlar ağı halkı politik ve ekonomik gündemin uzağında tutarak onlardan gücü elinde bulunduranların çıkarları için fedakarlık yapmalarını isterken bir yandan da sahte düşmanlar ve mesnetsiz zenofobik korkular yayar - maskeleyen devasa "Kardeşlik ve Bütünlük" söylemini kapsar.

Yeraltı, imkansız kültürel aidiyetler ve gayrimeşru liderliklerin merceğinden kültürel kimlikleri bizlere sunar. Bu, sinemasal ve şiirsel anlatıya, politik bağlılıktan kamusal alanın tarihsel kesişim noktalarına ve kültürel şiddetine bununla beraber (ortak olmayan hikayelerin) şiirsel görünün, mizahın, çılgınlık ve melankoli karışımının belirli zenginlikleri ile birlikte kendi farklı niteliklerini ile keşfetme olanağı verir. Diğer bir deyişle, Kusturica, Tito'nun "Kardeşlik ve Birlik" gösterisi gibi kültürel imgeleri hicvederek sert bir biçimde eleştirdiği için, aşina olunan imgeler, müzikler, anlatımlar ve retorik üzerinde oyanayarak, alay edilen nesne ile izleyici olarak aramıza mesafe koymayı zorlaştırır. Bu nedenle Kusturica, ortak deneyimi, kolektif hafıza algısını ve paylaşılan sorumluluğu öne çıkararak imgeleri sunarken, aynı zamanda bu imgelerin doğruluğuna meydan okuyarak üzerine inşa edildikleri "ortak zemini" de sallar. Ne var ki ortaya çıkan basitçe, Titoculuğun, milliyetçiliğin, militarizmin ya da kapitalizmin kınanması değildir, bu çember genişleyerek aynı zamanda neşeye, melankoliye, nostaljiye, öfkeye ve karamsarlığa neden olan şeyi de kapsar.

Kusturica halkın adını kullanarak, ulusal güvenlik ve gereklilik söylemiyle en zorbaca eylemleri bile maskeleyen savaş ekonomisinin absürtlüğüne odaklanırken, Angelopoulos tarihleri, dinleri ve çıkarları sıklıkla kesişen ve ortak kaynaklara sahip olan halkların arasındaki sınırlara dayanan kimlik politikalarını hicveder. Kusturica'nın Yeraltı'sı gibi Angelopoulos'un To Vleamma tou Odessea'sı / Ulis'in Bakışı (1995) da Balkanların sorusuna (kimdir bu insanlar ve neden tarihler bu denli şiddet doludur?) biçimsel ve metinsel bir dizge yoluyla, sinemasal anlatının keşfi, epik ve belgesel film yapımcılığı üzerinden yaklaşır. Filmde bir dizi fragman sunulur; belgesel sinema fragmanı, Balkan tarihi ve film kahramanının bireysel anlatısı, devamlı kendini tanıma arayışına dönen ritmik hareketlilik biçimiyle birlikte bir bütünleşme hissini bir araya getirilir. *Ulis'in Bakışı*, hikaye anlatıcılığının farklı araçlarının fragmanlar halindeki alıntıları birlikte birlikte dokuyarak yolculuğuna başlar; balkanlara dair ilk bakışın belgesel görüntüleri - bu durum 1905 yılında Yunan kasabası Avdella'da yün eğiricisi kadınların Manakis kardeşler tarafından kameraya alındığı Balkanların ilk filmi ile anlatılır - Ruhun ölüm ile yeniden doğum arasında seyahat ettiğine dair Phaidon ve Alkibiades metinlerinde Platon'un oluşturduğu felsefi mitos (filmin açılış sahnesi buna göndermede bulunur), Homeros'un Odessa'daki epik şiiri, Yorgos Sefiris'in şiiri, Balkanların tarihi ve Angelopoulos'un önceki filmlerine atıfta bulunan röportaj sahnesi.

Her ne kadar film, Platon'a atıfla, Manakis kardeşlerin filmiyle ve Yannakis Manakis'in ölümünün sahnelenmesiyle açılsa da geçmişle şimdi arasında Manakis kardeşlerin filmleri üzerinde Harvey Keitel'in dış sesi ile ve Yannakis Manakis'in ölümünü seslendiren Yunan film arşivcisi ile sergilenmeye çalışılan bir süreklilik vardır. Onun anlatısı kayıp film makarasının varlığı hakkında bizi haberdar eder ve bu makaranın filmin yapımcısının ölmek üzereyken yeniden çekmeye çalıştığı gibi Odessus'un eve dönüş anlatısını içerebileceğine dair bize bir ipucu sunar. Geçmişle şimdi arasındaki bu salınım, ekstra diyajetik ve diyajetik anlatım zamanda kat eden, geriye - Manakis kardeşlerin hareketlerinin keşfi - ya da ileriye - Balkanların epik anlatısından İngiliz, Yunan, Bulgar,

Romen ya da Sırp-Hırvat değişimlere, Angelopolus kahramanı A'yı farklı tarihsel çerçeveler içerisinde örer -, mutlak mistik geçmişin her hangi bir yerinden yüzyılımıza 1913 ve 1914 Balkan savaşlarına, 2. Dünya Savaşı'na, *perestroika* dönemine ve son olarak Bosna savaşına dönerek filmin temposunu kurar. Bu tarihsel çerçeveler içerisinde kahraman A, sınıları geçer, Yunanistan'dan Arnavultuk'a, Makekonya'ya (Yunanlıların Skopje Cumhuriyeti olarak adlandırdıkları), Bulgaristan'a, Romanya'ya, Yugoslavya'ya ve son olarak Bosna'ya fiziksel olarak seyahat eder. Buna ek olarak, A kendi sınırlarını da ihlal eder; çok yönlü hale gelir, Amerikalı Yunan yönetmen kimliğinden taşarak, muhtemelen Balkanlara dair ilk bakışı içerisinde barındıran kayıp kamera görüntüsünün peşine düşen göçebe Ulis'e dönüşür. Daha sonra filmin kahramanı A meşhur Makedon terörist örgüt VRMO'ya üye olduğundan şüphelenilen ve 20. yy'ın başında Bulgaristan Skopje sınırını geçmek üzereyken tevkif edilen Yannakis'e dönüşür. Bu noktadan sonra kendi adımlarını takip ederek çocukluğunun Yunanistanına gider daha sonra kocasını Balkan savaşlarında kaybetmiş bir kadına arkadaşlık yaptığıu Yugoslavya'ya ve son olarak da yorgun bir gezgin olarak kuşatma altındaki Saraybosna'ya ulaşır, savaşın korkunçluğuna yeniden şahit olmuş ve farketmiştir ki yolculuğu henüz bitmedi. Bu parçalı ve aksak yolculuk bir soruya işaret etmektedir, Balkan halkı kimdir?, ve o halkın devasa göçünün söykütüğünün izini sürer. Elbette ne bu sorular yanıt bulur, ne de görünmez bir halk olarak tarif edilen Balkan halkının kaderi; Angelopoulos'un karakterinin öne sürdüğü gibi onlar "Ölen bir Halktır".

Balkan halkının kimliğini kurtarmak ya da ulusal ve tarihsel sınırlarını yeniden çizmek Angelopoulos bölgesel ve kültürel hudutlar inşa etmede soybilimin önemini şölen haline getirir. Soybilimsel olarak mitlere ve özlere dönmekle - Odysseus, Phaidon ya da Balkan savaşı gibi - Angelopoulos, Tanrının, Tarihteki devasa şahsiyetlerin (Lenin ve Tito gibi), Aklın, Doğrunun ve ahlaki doğruculuğun anıtsal söylemlerinin maskelerini soyar. Aslında, filmin en etkileyici sahnelerinden biri bir mavnada gideceği yere taşınabilmesi için gövdesi ile başı birbirine bağlanmış olan askıdaki Lenin heykelidir, sanki bir Lenin lahiti gibidir ve Romanya'dan Yunanistan'a oradan Yugoslavya'ya ve son durağı olarak da yapıldığı ya da Lenin'in Rusya Devriminden önce tutsak olarak yaşadığı Almanya'ya taşınmaktadır. Yine de burada Angelopoulos'un örtüsünü kaldırdığı aşkınsal olanın sürekliliği değil, bu çevrimin sonsuz kıvrımlarıdır. Örneğin, Ulis ya da A, birçok sembolik role bürünür: yönetmen, tarihçi, gezgin, gönülçelen, evine ulaşmayı ve anlatısal yolculuğunu sonlandırmayı arzulayan yorgun bir yolcu, insandan sayılmayan sokaktaki insan olur, ülkeler arasında göze çarpmadan kayıp gider, zamanın sınırları ve hudutlarını, milli kimliği, anıtsal tarihi aşar. Angelopoulos mitik ikonları deşifre ederken (Odysseus, Apollon, Lenin, Tito vb.) bu imgelerin taşıdığı binlerce ibareyi de ortaya çıkarmıştır, çatışma ve kesişimin altını çizdiği, ikonsal dönüşümün izleri, değerlerin değişimi ve birinin diğerini bozduğu taraflar, görünmezliğin tarafları. Metinlerarası referansların artışı Angelopoulos'un, mitik dilin cazibesinin, değeri ve özgür iradeyi sorun edinen diyalektik düşüncedeki iyi ve kötü ayrımının - değerli bir yaşamın değerine ilişkin kültürel idealizm biçimlerini zorlayarak - ötesinde pek çok farklı yöne sapmasında önayak olur. O böylece bir anavatan imgesi inşa etmez, Heiddeger'in *Unheimlichkeit* olarak tanımladığı "tekinsizlik"

ile bir yakınlığa sahiptir. Gerçekten de tekinsizlik ile her ikisi de mevcut dünya düzenindeki sorunları gösterirler. Çünkü, mevcut dünya düzeni etnik, kültürel ve dini ayrımlar üzerine kuruludur, bu yakınlık ise ancak, birinin gücü biriktirmediği, ya da ilişkileri katılaştırmadığı ama sıklıkla kaybolduğu bireysel bir kardeşlik düzeyinde geliştirilebilir. A ya da Odysseus bir yakın arkadaşlıktan ve ilişkiden bir diğerine hareket ediyor olarak gözükür. Eğer Ulis'in Bakışı'nda bir umut varsa, bu ulus-devletlerin yeniden inşasında ya da bütünleşmenin ve aidiyetin mistik duygusuna yönelik nostaljide değil bu durumsal ve bireysel bağlantılardadır.

Tekinsizliğin kökeni bu örnekte olduğu gibi sadece Oddyseus değildir, belirsiz olsa da (daha çok eski Yugoslavya'daki insanların kökenine benzeyen) bu köksüz aynı zamanda yerelleştirilemeyen figürlerdir; milli kimliğin gerçekleşebilir mitleri olarak rüyalarda görünüp kaybolurlar. Angelopoulos etnik ya da milli sınılara bakarken, her grup benzer hikayeleri paylaşır, ödünç alır, çalar, yeniden yazar, tekrarlar ve bir diğerinin kaynaklarını bağlamından koparır. Angelopoulos anlatım katmanlarının ve kesişimlerinin karmaşık ağını tasvir ederek, demografik ve coğrafi karmaşayı yansıtarak - tarih ve fantazinin 2000 yıllık geçmişini birbirine bağlayarak - bu metinlerarasılığa vurgu yapar. Mevcut Balkan topraklarında birçok millet görünüp kaybolmuştur, Ermenistan, Rusya, Türkiye, Sırbistan, Arnavutluk, Makedonya ve Yunanistan. Geriye kalan sadece sınırların değişkenliği olmuştur. İronik bir biçimde, içiçe geçen anlatıların bu sabit döngüsü sınırları flulaştırırken, onları yok edememiştir. Angelopoulos'a göre, kişi sınırlardan kaçamaz; bir önceki filmi *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki çizgisini *Ulis'in Bakışı*'nın başlangıcında tekrarlar: "Sınırı geçtik ama hala buradayız. Eve varabilmek için daha kaç sınır geçmemiz gerekiyor?" Zira geçmişin imgelerinin nostaljik canlandırması, geçmiş; şiddetle yakınlaşıp uzaklaşan ve yayılan, üzüntüyü ifade eden halkların şizofrenik hareketliliği tarafından planlanmış bir geçmiş olduğu için aidiyet nosyonunun kendisi imgeselleşmiştir. Angelopoulos kimliklerin, milletlerin ve en önemlisi kaderlerin bölgeselleşmesini parçalamaya çalışır. Angelopoulos, benliğin çoğalıp yayılarak çoklu benlikler aşamasına ulaşmasını ve önceden verili benliğini "yitirip" şu soruyu kendisine sormasını istemektedir: Bu ben kimdir? Değişken olan ama kendini onaylayan ve sonra da aşan, kendi içinde ve diğer benlikler arasında devamlı patinaj yapan, ebedi geri dönüşü ile ilgili planlar yapan bu fani kimdir?



Üstte : Ulis'in Bakışı'ndan bir kare.

İçiçe geçmiş güçlerin parodisinden hiçbir sarih anlatı açığa çıkamaz, yalnızca sayesinde metinlerarası ve tarihsel göndergeler şiddetin grotesk ve mübalağalı anti-estetik imgeleriyle örüldüğü karmaşık bir çember ortaya çıkabilmiştir. Bu durum hissiyatsızlık etkisini ya da tarihsel anlam krizini yaratmıştır. Bu önemlidir, zira sinemasal strateji incelendiğinde: onun sonsuz iki yüzlülüğü bizi gülünç bozulmanın ve otoriter jestlerin içine çekerken aynı zamanda bizi, bununla çevrelendiğimiz ortamda retorik sahtekarlıkların ifşasından kaçamayacağımızı kabul etmeye zorlar. Bu etkin bir eleştirel strateji, milli mitlerin agresif taklitçiliği, tanıdık ikonlar, stereotipler ve epik anlatılar olarak ifade bulan durumlar tarihsel meşruiyet, kapitalist arzu ve kontrol etme arzusu arasındaki yerleşik ilişkileri açığa çıkarmak için ortaya konmuştur ve yeni mitik öznel konumlanmalar yaratabilmek için kendi başına bir kararlı duruş ortaya koyamaz. Bu sinemasal strateji bu nedenle öznelliği askıya almak için dizayn edilen sinemasal biçimcilikte kendini gösterir. Kusturica ve Angelopoulos, Mikhail Bakhtin'in dil teorisindeki heterojenleşme nosyonunu sinemasal biçime aktararak sinemalarını biçimsel temeller üzerine inşa etmeye çalışırlar, bu biçimler de bakış açılarını bir an için çoğaltarak öz-bilinci etnik ve milli bağlardan kurtarır.[14]

İronik bir şekilde, bu filmler iç içe geçmiş güçler çokluğunun üzerindeki örtüyü kaldırdığından, tek boyutlu anlatıların (bunlar genelde politik olarak doğru kabul edilir) şaşmaz basitliği ile yapılan sıradan tanımlamalardan bu nedenle şüphe duyar, ve bu tanımlamaları politik olarak yanlış bulduğundan dışarıda bırakır. Başka bir ifade ile, tatmin edici sonuçlar önermedikleri için, eleştirel öfkenin de hedefi olurlar. Örneğin bunlardan biri olan Slavoj Zizek, tıpkı Angelopoulos'un filmini egosantrik bir şenlik olarak görüp kapı dışarı edenler gibi, *Yeraltı*'nı "pro-Slobodancı" yani Miloseviç yandaşı olmakla itham eder.[15] Ben bu eleştirilerin "gerçeklik" yaklaşımını kurnazca bulurum ve Zizek örneğinde

---

14 Bu saf biçimciliğin ironisi - gerçeklik anının sanatının yaratımı ve öznelliği ile birlikte bu parçalı nefes - Nietzsche'nin de belirttiği üzere "iyi ve güzel olan ne varsa bir ilüzyondan ibarettir: gerçek öldürür, aslında kendi temelini yanlışta kurabildiği kadar kendini öldürür." Böylece tüm sanatlar ya da gerçek öz-yıkımcı olmak zorundadır. Bu nedenle kesintiye uğramış milliyetçinin ve etno merkezci söylemlerin etkisi bir öz-yıkım biçimidir. Op cit, s. 92. Nietzsche'nin mecaz kullanımı ve ikna dili ile ilgili bir çalışma için bkz. Paul de Man, Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust, Yale University Press, New Haven, 1979, Bölüm 4-6

15 "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism" içinde, New Left Review, no 225, Sonbahar, 1997. Slovoj Zizek burada Yeraltı'nın "tekinsiz fakir-Nazi Slovenlere ve Hırvatlara karşı kahraman Sırplar"ın tarafında durduğunu ve "farkında olmadan Bosna'daki etnik kıyıma libidinal bir ekonomi sağlayarak: Pseudo-Bataille'cı aşırı tüketim büyüsüyle, bu çılgın tempo içki, yemek, şarkı ve zina ile devam eder" diye öne sürer. Zizek burada Kusturica'nın içkiyi, ziyafeti, şarkıyı ve sevişmeyi mübalağa ettiğini kabul etmez, kaldı ki Kusturica'nın bunları bir geleneğe ya da kutlamaya eşlik eden ritüel olarak sunduğunu ve haddinden fazla kullanmadığını belirtmeliyim. Zizek gerici bir tutum mu sergiler? İçki, yemek vb. katliamların nedenini açıklar mı? Eğer öyleyse Zizel böyle bir argüman için mantık ortaya koymaz. Zizek'in Kusturica'yı uzaklık nosyonu olarak eleştirisnde ilginç olan nedir, bu film bizlere kendimizle filmin eylemleri arasına ve böylece de Yugoslavya İç Savaşında olanlara mesafe koyamamıza olanak verir. Beni filmin tam zıt bir performans gösterdiğine inanırım - depolitize olmamış hattta epey politize olmuşlardı ve yalnızca geleneksel biçimlerde de değl - Bu argümanla, uzaklık ve kayıtsızlığa ilişkin Zizek'in durduğu noktayı soruyorum. Zizek'e göre eleştirinin rolü milliyetçiliğin "sağlıklısını sağlıksızından" ayırt edebilmelidir, bu

gibi, Yugoslavya devletine alternatif için "sağlıklı milliyetçilik" fikri, savaşan etnik milliyetçilikler ve geniş ölçekli ekonomik depresyonun ardından desteklenmeye değer gibi durmamaktadır. Elbette herhangi bir Yugoslavya yanlısı tavrı katıksız bir nostalji olarak görmek mümkündür. Bununla birlikte, bu filmler Yugoslavya tarihini ideal bir model olarak sunmazlar, aksine reaksiyoner politikaları ve kendini kurtarma arzusunu (öteki veya farklı olma süreci) yumuşatmaya çalışırlar. Kusturica ve Angelopoulos, saflaştırma modeli olarak gördükleri ideolojik belirlenimleri etnik, dini ve ekonomik olup olmadığına bakmaksızın ifşa ederler. Angelopoulos, tıpkı Kusturica gibi, inşa edilmiş olan geçmişi, geçmişin tarihsel anlatımlarındaki çatışmaları birbirlerine karıştırarak ve çoğaltarak bozar. Her ikisi de sadece gizli ajandaları değil aynı zamanda Gilles Deleuz'un neyin geçip gittiğini ve geçmişte neyin korunduğunu gösteren şekilde ikili bir akış içerisinde yayılan zamanın saklı temeli dediği şeyi de açığa çıkararak temsil üzerine yürütülen politik savaşlara bir cevap verirler. Örneğin Kusturica partizanların anıtsal tarihinin kendini beğenmişliğini ve iki yüzlülüğünü acımasızca hicveder. Kusturica'ya gören geçip gitmiş olanın korunanla bir benzerliği yoktur. Aksine, Marko'nun silah tüccarı yerine kahraman bir partizan ilüzyonu biçiminde ya da Natajlia'nın işbirlikçi olmaktansa Nazizmin kurbanı olarak sunumu, yanlış kararların işlevini ve tarihin yanlış algılanılışını canlandırır. Ancak Kusturica bu mitik tarihin alternatiflerini savunmaz, bunun yerine tarihsel gerçeklerin kurulmasının ya da *zelik* gibi karakterlerle ifade edilen sağlıklı milliyetçiliğin imkansızlığının altını çizer. Kusturica, gücün retoriği ayan beyan yanıltıcı olmadığında, yanlışı abartarak izleyicisini "balkanlaşma"dan kimlerin menfaat sağladıkları sorusunu sormaya iter. Daha da önemlisi Kusturica tarihsel mitlerin halklar üzerinde nasıl işlediğiyle ilgilenir. Benzer biçimde, *Lepa Sela Lepo Gore*'de geçmiş, yaşamları tutsak alan, insanları birilerinin hayallerine ortak olmaya zorlar (Tito'nun "Birlik Kardeşliği", Miloseviç'in Sırp milliyetçiliği ve eril intikam hayalleri, ya da askerlerin ailelerini koruma hayalleri). Bu mitik hayaller kendilerini hayal eden kişiyi yokeder bir hal alır -Dragojevic'in filmindeki her karakter hayallerinden vazgeçtiğinde ölür, hayaller dünyasından başka geriye birşey kalmadığının, hayallerin bir *tabula rasa* yaratamadıklarının hatta yazar Milorad Pavlic'in hayal avcıları olarak adlandırdığı, arzuları, başkalarının arzusu yerine geleneksel rollere uyum sağlayan kişinin arzusuna göre sınırlayan kişiler tarafından işgal edildiğinin farkına varır.

Yeraltı ve *Ulis'in Bakışı* filmleri doğrudan politik kurumsallığın söylemine tahvil edilmiş olan etnik kimlikleri sorgular. Mikhail Bakhtin'in en iyiler ve ilklerin mutlak tarihi üzerinden milli kimlik üretimine verdiği epik sınır çekme tanımından farklı olarak,

---

yüzden de eleşiri taraf olmalıdır. Ama bu taraf olma durumu birinin önceden oluşturulmuş politik söylemlerin sınırları içinde kalmasını mı gerektirir? Ayrıca bkz. Marianna Yurovskaya'nın *Yeraltı* eleştirisi, Film Quarterly, Sayı 51, no 2, Kış 1997-98. Yurovskaya burada filmin "ölümün eşiğindeki yaşlı ve parçalanmış Avrupa'ya çocuksu bir itiraz" sunduğunu öne sürer; Stanko ise Kusturica'nın tarihi yeniden kurmasının bizler Sırp milliyetçilerinin teorilerini onaylamadığımız takdirde hakikate dair yapacak hiçbirşeyinin olmadığını iddia eder ('Canned Lies: Yellow Press Heroes', Bosnia Report, Ağustos, 1995). Ayrıca *Ulis'in Bakışı* ve *Yer Altı*'nın Fransız Basını tarafından şiddetli bir biçimde eleştirildiğini de eklemek isterim: basın her iki filmi de, Balkanlara dair egemen politik görüşlere riayet etmedikleri için politik bakımdan hatalı bulmuştur.

Angelopoulos ve Kusturica milli kimliğin geleneksel temsillerindeki parçalanmalara odaklanırlar. Hem Kusturica'nın *Yeraltı*'sı hem de Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı*, Fredric Jameson'un neo-kapitalizme karşı bir savunma olarak "ulusal alegori" adını verdiği yapıları sorunsallaştırır. İki temel soru sorarlar: 1) Millet nedir ve temsil üzerinden nasıl oluşturulur?; ve 2) Bu edebi ya da sinemasal alegori birleştirici bir güç olarak milliyetçilikle nasıl bir ilişki içine girmiştir? Dahası, Jameson'un ulusal alegori nosyonu ulusal kimliğin (kavram 18. yy'da ulus-devlet'e cevap olarak ortaya çıkmıştır) yeniden mitleştirilmesini tesis eder mi? Ya da ulusal alegori, geçmişin mevcut politik maksatlar için homojenize edildiği imgeselliğin yeniden üretimi midir? Eğer öyleyse bu filmler, belirli bir maksatla düzensizliği ve itaatsizliği kutlayan sınır çizme politikalarına, mitik süreklilikler ve kesintilerin manifestosunu üreterek karşı gelirler.

Örneğin Kusturica ve Angelopoulos, sürekli farklı manzaraları, saat dilimlerini, kamusal ve bireysel tarihleri kat ederek, dahası trajik kayboluş anlatısını devamlı yineleyerek süreklilik ve kesintililik temposu yaratırlar. Filmlerinde görünmeyen şeyler insanların gerçek kimlikleridir: geride bırakılan aldatıcı epik izler, unutulmuş insanların eylemleri, saklı ikonlar. Geriye kalan sadece yolculuktur, yer yurt duygusu olmayan bir yolculuk, yalnızca anlık kendini-tanıma duygusuyla şairane bir değişim.

Çeviri E. Aras Ergüneş

Düşüncenin şiddeti: Stanley Kubrick

Özcan Yılmaz Sütçü

Ben fikir üretiyorum – sinema yönetmeninin temel işi budur.
Stanley Kubrick

Sinema sanatı araçlarıyla en "ilkel dönemi"[1]nde bile düşünmeye katkıda bulunmuştur. Bu açıdan sinemanın düşünsel yönünün çok erken bir zamanda açığa çıktığı söylenebilir. Ne olursa olsun, sinemanın hem düşünsel- felsefi hem de sanatsal- tasarımsal alanlarda yepyeni ufuklar ve düşünce kanalları açtığı su götürmez bir gerçektir. Stanley Kubrick bu yepyeni ufuklar ve düşünce kanallarının açılmasında büyük bir öneme sahip bir yönetmendir. Bu açıdan Kubrick'in en genel projesinin sinemaya "düşünce kavramı"nı dâhil etmek olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle felsefenin kavramsal olarak "eleştiri"yi yürütemediği noktada Kubrick'in çalışmalarının başladığını söylemek çok abartılı olmaz. Kubrick ile birlikte sinema sanatı kısa geçmişine karşılık düşünme ve eleştiri konusunda yeni bir boyuta ulaşmıştır. Kubrick'in insana ve yaşama ilişkin gerçekleştirdiği bu eleştiri, tam da felsefi bir boyuttur. Kubrick bu eleştiriyi gerçekleştirmekle Nietzsche ile aynı düzleme yerleşir.[2] Bu açıdan Nietzsche'nin yaptığı iş için söylenen bir deyimi Kubrick'in yaptığı iş içinde kullanabiliriz: "çekiç darbeleri"yle felsefe /sinema yapmak.

---

1 Deleuze, sinemanın hareketin ağırlıkta olduğu "duyusal motor" *(sensory motor)* dönemini, "ilkel" olarak tanımlar. Daha doğrusu Deleuze, bu dönemi, sinemanın kendisine gelme, kendisini bulma dönemi olarak okumanın yerinde olacağını düşünür. Ayrıca bkz. Deleuze, G., *Müzakereler,* s. 62.
2 Jerold J. Abrams (edit.), *The Philosophy of Stanley Kubrick,* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007) 37

Söz konusu olan Kubrick olduğunda ilk akla gelen soru, bütün filmleri için ortak bir şey söylenebilir mi? Ya da Kubrick'in filmleri "düşünce" konusunda bize ne katkı sunmaktadırlar. Kubrick bir sanatçı, bir yönetmen, bir düşünce adamı olarak "düşüncemizin sadece dilimizin sınırlarıyla belirlen(me)diğini"(Wittgenstein), düşüncenin sınırlarının imgelerle belirlendiğini ortaya koyar. İmgelerin organizasyonu konusunda çok hassas olan Kubrick, bir yandan görülemeyeni görülebilir kılarak imgelerin/ şeylerin sınırlarını zorlarken diğer yandan da düşüncenin sınırlarını zorlar. Onun filmleri her türlü estetik duyarlılığa sahip olmalarına karşın içerik olarak sevimli, huzur verici olmadığı gibi insancıl ve umut verici de değildir. "Kubrick filmleri, salt düşüncenin ürünü olan sorular sorar; bu soruları sonuna kadar götürmeyi dener: ya bu evrende yapayalnızsak; ya dünyayı yönetenler, yetkililer, birer deli, çılgınlığın sınırında kimselerse; ya eğiterek öldürücü duygularımızı, dürtülerimizi araç haline getirmeye çalışırken, bu dürtüleri denetleyemezsek...."[3] Bu açıdan Kubrick filmleri kendimize sormaya korktuğumuz sorulara tercüman olur: insanlığı yargılar, bazen onu mahkûm eder. Sorgulanamayanı sorguladığı gibi insanın ulaştığını sandığı cevapları da tekrar sorgulama konusu yapar. Bu sorgulamada o kadar ileri gider ki insanın kendi türünün katili olabileceğini *(Dr. Strangerlove)* ya da insanlığın en büyük ütopyalarından biri olan uzay yolculuğunun tamamen bir kâbusa dönebileceğini tartışma konusu yapar. (*2001 A Space Odysee)* Bu açıdan Kubrick'in;

> "Olağanüstü filmografisine bakıldığında, onların her birinin büyük felsefi sistemin belirgin şekilde mimari kalitesine sahip olduğu açıkça görülecektir: onlar her şey hakkında bazı şeyler söylemektedirler. İnsan doğasının tüm yüzleri filmlerinin geniş kapsamlı çeşitliliğinde ortaya çıkar: yüksek ve düşük kültür, aşk ve seks, tarih ve savaş, suç, delilik, uzay yolculuğu sosyal koşullar ve teknoloji. Oysa Kubrick'in filmografisi içsel bir çeşitlilik olarak, yani verilmiş bir bütün olarak ele alındığında, kendi içinde oldukça tutarlıdır. Onlar gerçekliğin farklı tüm yönlerini içerirler..."[4]

Eğer düşüncenin sınırları gerçekliğin sınırlarını zorlama noktasına gelmişse, o zaman düşüncenin o güne kadar kavramsal yaratımla kurduğu ilişkinin istisnai olduğunu varsaymak daha doğru olur. Bunun nedeni, düşünsel deneyimin kendini dışa vurma biçiminin her zaman değişmiş olmasında aranabilir. Düşünce, Kubrick'in filmleri ile farklı bir şekilde dışa vurulma imkânı kazanır. Kubrick, bir yandan gerçekliği ve gerçekliğin sınırlarını gösterir, diğer yandan ise düşüncenin sınırlarının gerçekliğin sınırlarından ibaret olmadığını gösterir. Bu iki nokta arasındaki uzlaşmazlık "estetik düşünme biçimi" ile birleşir. Kubrick'in estetiği, yerleşik anlayışların yanında yer almadığı gibi, onlarla bir dayanışma içinde de değildir. "Araya girmez bu estetik. Varolanı süslemez, 'özgün bir estetikle', anlatılmış olanı bir kez daha anlatmaz; estetik zaten anlatılamaz olana girişin

3 Atayman, Veysel., (Der.), Şiddetin Mi*tolojisi*, (İstanbul: Donkişot Yayınları, 2003), 104
4 Jerold J. Abrams (edit.), *The Philosophy of Stanley Kubrick*, 1

yolu, bir denemedir."[5] Örneğin *2001 A Space Odysee*'nın zaman ve mekânı, bildiğimiz veya deneyimlediğimiz bir zaman ve mekân algısına dayanmaz. *2001 A Space Odysee* yaşamımız ve algılayışımız üzerine bir şey söylemekten ya da düşünmekten ziyade, mümkün bir zaman ve mekân üzerine bir deneyimdir. Daha doğrusu, var olan gerçekliğin yerine farklı bir gerçeklik üzerine değil, insanın tek gerçekliği olan dünyanın yokluğuna, başka bir ifade ile insanın dünyasız kalışı üzerine bir denemedir.

Bu açıdan Kubrick'in sineması, alışılagelen "hakikat", "akıl", "kimlik", "aşk" "savaş" "evlilik" nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, büyük anlatılardan ya da tek yönlü açıklamalardan kuşku duyan bir estetik düşünme tarzıdır. Descartes'la başlayan ve oradan gelişen modern söylemlerde, rasyonel olan, toplumdaki ilerlemenin kaynağı, hakikatin imtiyazlı mevkisi ve sistematik bilginin temelidir. Bu söylem içerisinde rasyonel olanın, hakikate giden büyük anlatı ve evrensel ilerlemenin kaynağı olduğu ve bu nedenle de toplumun yapılandırılmasında kullanılan kuramsal ve pratik normların tek aracı olduğu varsayıldı. Kubrick ilk filminden (*Fear and Desire*) son filmine (*Eyes Wide Shut*) kadar, aklın bu tek yönlü düşünce biçimlerini sorgulamaya tabi tutmuştur. Bu açıdan Kubrick sinemasının Batı düşüncesinin temelinde yer alan egemen rasyonalite anlayışını, kaynakları ve yol açtığı sorunlar bakımından ele aldığı söylenebilir. Bu yüzden Kubrick sineması tarihin veya yaşanılan dönemin, toplumsal veya bireysel yaşamın benimsenen alışılmış düşüncelerini sorunsallaştıran, insanoğlunun özellikle de Batı dünyasının tıkanma noktalarını irdeleyen, özgün yanıtlar veren, ama verdiği hiçbir yanıtla tam olarak yetinmeyen bir sinemadır. Hatta Kubrick'in bir filminde yanıtlanan bir problemin diğer bir filminde tekrar sorunsallaştırıldığını da söylemek pekâlâ mümkündür. Bu yüzden Kubrick'in düşünsel ve estetik çabası, bilindik ve alışıldık bir tarz değildir. Kubrick'in bu çabasının sonuçları, birçok kişiye yabancı gelebileceği gibi, benimsenmesi de güç olabilir. Ancak insanı anlama ve tarihsel sorunların insana dayattığı bunalımları aşma konusundaki tutarlığı ve denemeleri takdire şayandır. Yalnız anlama konusunda değil, anlatma doğrultusunda da fazlasıyla *put kırıcı* olduğu söylenebilir.

Belki de ilk filminin adının *Fear and Desire*, (Korku ve İhtiras) olması bir rastlantı değildir. Bu birbirine karşıt iki dürtü ya da duygunun Kubrick sinemasının tamamına yayıldığını ona adeta yön verdiğini söylemek yanlış olmaz. Korku ve ihtiras sonu gelmez bir döngü olarak onun sinemasının her karesinde görülür. Bu iki dürtü, öncelikle Batı anlatı geleneği ile çelişir. Batı geleneğinin temelinde, insanlığın manevi kurtuluşunu müjdeleyen Hıristiyanlığın ya da din'in vaadi, diğer yandan ise uygarlığın ilerleme düşüncesini müjdeleyen teknik ya da teknolojinin vaadi vardır. Bu iki vaat de Batı düşüncesinin düşünme biçiminde birleşir. Birincisi düşüncenin gerçekliği baskılanmasının, diğeri ise gerçekliğin düşünmeyi baskılamasının biçimidir. İlk filminde ortaya çıkan bu çelişik ve gerilimli duygu diğer filmlerinde de görülebilir. *Full Metal Jacket*'te askeri eğitimin insani yönümüzü öldürmesi, (teknolojik vaadin sonu) *2001 A Space Odysee*'da nereden geldiğini bulabileceği umudunun tamamen bir kâbusa dönüşümü (Hristiyanlık vaadinin sonu) *ve A Clockwork Orange* saldırganlık ve cinsellik dürtülerini kontrol altına almaya çalışırken

5 Atayman, Veysel., (Der.), Şiddetin Mitolojisi, 108

insani olan her şeyin de ortadan kaldırılabileceği korkunç bir ***ütopya.*** (Hristiyanlık ve teknolojik vaadin birlikte sonu) [6]

Kubrick, filmleriyle yukarıda değindiğimiz Batı düşünce geleneğinin "umut felsefesi"nin karşısına, her iki dürtüsü de (korku ve ihtiras) manipüle edilen, çukurdan evrenin derinliklerine savrulan (*2001 A Space Odysee)* kendi dürtülerini yok eden (*A Clockwork Orange)* ya da kendisini her an ortadan kaldırmaya hazır *(Dr. Strangelove)* "insanın öyküsü"nü koyar. Bu açıdan Kubrick'in sinemasının konusu da, ereği de bütün yönleriyle insandır. Kubrick Joseph Conrad'ın "insan (iradesiz, pısırık) zaaflarla dolu, iradesiz bir varlık olarak kalmamakta, (ayrıca) sık sık delirip durmaktadır" sözlerine 'yerinde bir gözlem gibi geliyor bu bana', der. Aynı zamanda hem kendi varoluşunun kurucusu olan hem de kendisini yok eden insanı düşünün. Bu insan, aksimoron bir varlıktan başka bir şey değildir: Güçlü –zayıf, akıllı - aptal, özgür – mahkûm, merhametli- acımasız. İşte Kubrick'in sineması bu bağdaşmazlığın resmini çizer. İnsan bir yandan uygar, yapıcı ve olumlu iken diğer yandan yıkıcı ve yok edicidir. Kubrick sineması bu iki durumdan birinin ağır basmadığı bir "istasyon"dur. Kubrick açısından yaşam, insanın yapıcı ile yıkıcı eğilimlerinin tarihsel panoramasından başka bir şey değildir. Nasıl oluyor da insanı olumlu kılan her şey yüceltiliyorken onu yok eden güçler göz ardı edilmektedir. İnsan her türlü eğilimiyle insandır. Önemli olan, onun farklı yönlerinden birini çıkarıp belli bir sınırlılık ve sistemlilik içinde vermek değil, onun tüm yönlerini, eğilimlerini aynı anda verebilmektir. Kubrick'in başarısı, bu eğilimleri aynı bedende aynı mekânda ve aynı zamanda verebilmesidir. *2001 A Space Odysee*'da dünyanın kurucu öğesi olan insan, aynı zamanda kendisinin yarattığı dünyayı ortadan kaldıran öznedir. *A Clockwork Orange'de* ise haz ve şiddet bir aradadır.

Öyleyse karşımızda Batı düşünce geleneğinin ilerlemeci ve umut vaat eden mitosuna yanıt veren *negatif bir felsefe* vardır: fazlasıyla sterilize olmuş, aşırı soğuk, ürpertici, insanın kendi elleriyle yaşamını tehlikeye attığı, kısacası geleceğin korkunçluğunun altını çizen filmlerden yansıyan negatif bir felsefe. Bu negatif felsefe, iki yönlü olarak gelişim gösterir. İlk olarak kavram (özne) ile ***şey*** *(*nesne) arasındaki ***özdeşliğin*** parçalanmasında ortaya çıkan bir ***şiddet*** olarak, ikinci olarak bu parçalamadan hareketle bir *uygarlık eleştirisi* olarak. Özdeşlik (identity) batı düşüncesinin insan merkezli metafiziğinden çıkar ve var olan her şeyi nesnel olarak tasarımlayabilen anlayışa bağlanır. Bu açıdan Kubrick, ***düşünce***yi ve aynı zamanda var olanları nesnel olarak tasarımlayan ***görüş***lerin alt edilmesiyle ilgilenir. Çünkü özdeşlik hem düşünceyi hem de şeyleri "nesnelleştiren" bir süreçtir. Bu durumda yapılması gereken, bu özdeşliği ***aşacak şekilde "özdeş olmayana"*** (non identical) geri dönmektir. Bu da, düşünce ile gerçekliğin birbirine tahakkümde bulunmaksızın var olabilmesiyle mümkündür.

Klasik anlamda düşünme, her şeyden önce kavram (özne) ile şey (nesne) arasındaki özdeşliğin sunumu olarak değer kazanmıştır. Bilginin bu talebi, felsefe tarihinde her zaman varlığını korumuştur. Bu talep, düşüncenin gerçekliği bütünüyle kavrayabileceği bir arzunun sonucudur. Adorno'nun da belirttiği gibi, düşünce ile nesne arasındaki "özdeşlik varsayımı, aslında tüm yollardan biçimsel mantığa indirgenen saf düşüncenin

6 *A.g.e.*, 104

ideolojik öğesidir, fakat aynı zamanda onun içinde ideolojinin hakikat uğrağı saklıdır, hiçbir çelişki, hiçbir karşıtlık olmaması güvencesidir."[7] Nesnenin kavram ile özdeş olmadığı çelişkisini yaşamak eleştirel düşünce'nin doğduğu yer olduğu gibi, aynı zamanda Kubrick Sineması'nın da var olduğu yerdir. Bu açıdan kavramsal düşüncenin gerçekleştiremediği ve bu yüzden bir talep olmaktan öteye geçemediği bu nokta, düşüncenin kendini yeniden var ettiği ve yeniden doğduğu yerdir de. Dünyayı, bilincin karşısına koyup, onu ulaşılması gereken ya da düşüncenin kavraması gereken bir gerçeklik olarak sunmak dünyayı ve yaşamı olduğundan daha basite indirgemek olur. Eğer düşünce kendi gerçekliğinin bir nesnesi ise, onu var olanın dışında ele almak gerekir. Bu yüzden düşüncenin, yaşamın veya olguların hükmünden çıkarıp onun kendi imgesi ile karşı karşıya kalmasının yolları araştırılmalıdır

Düşüncenin, kendi imgesi ile karşı karşıya kalması gerçekliğin dışında ele alınmasıyla mümkündür. Başka bir deyişle Kubrick, düşünce ile gerçekliği birbirine tahakkümde bulunmadan sunarak "düşünce imgesi"ne ulaşır.[8] Kubrick sinemasında düşüncenin, gerçekliğin belirleniminden sıyrılması, öncelikle bir gerilim olarak belirir. Bastırılmış, hâkim olunmuş, esaret altına alınmış olanın düşüncede yeniden sunumudur bu gerilim. Bu yüzden Kubrick'in sineması, insanın korkularını, kaygılarını, saplantılarını reddetmek üzerine değil, aksine bu temel duyguları düşünceye yeniden dâhil etmek üzerine kuruludur. Ancak bunu da bilindik bir tarzda yani zıt kavramlarla (iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin, olumlu-olumsuz vb.) şeklinde yapmadığını belirtmek gerekir. Örneğin, iyi, kötünün zıttı değil, kötünün başka bir bileşeni olarak anlam kazanabilir. Aynı şekilde kötü de iyinin bir başka bileşeni olarak anlam kazanabilir. Kubrick bilindik anlamdaki olumsuzun yerine olumluyu koyarak ilerlemez. Olumsuzun, unutulmuşun, göz ardı edilenin, bastırılanın dünyasını sunar. Böylece "iyi"yi "doğru"yu (Kubrick bunu asla doğrudan vermez) bulmak izleyiciye kalır. Dolayısıyla onun sinemasında izleyicinin, iyi ve kötü için yöneldiği (eski düşünme alışkanlığından) nesnesini bulamaması gerilime neden olur. Örneğin The Shining filminde Wendy'in kocası Jack'in yazı yazdığını sandığı otelin büyük odasına girdiği sahnede, düşünce ile düşünülen şey arasında bir gerilim açıkça görülür. Jack masada yoktur. Wendy sayfalara bakar ve kocasının sayfalarca saplantılı olarak yazdığı "hiçbir iş ve oyun Jack'i kalın kafalı yapamaz" cümlesini görür. Bu cümle bir şok etkisi yarattıktan sonra Wendy'in gerisindeki sütundan arkasından Jack'in silueti belirir ve "nasıl beğendin mi" diye sorar. Bu kısa rastlaşma bir rahatlama sağlar. Bu kısa rahatlamadan sonra Jack'in deliliği ve tehdit edici tavrı ile Wendy'e yaklaşımı yine bir gerilim yaratır.[9]

Bu gerilim, onun filmlerinde aklın buyurduğu bir bütünsellikten ziyade imgeler ve bu imgelerin temsil ettiği şeyler arasındaki uyumsuzluğun doğurduğu bir durum olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla bir Kubrick filmi aslında insanın, düşüncenin veya daha genel olarak yaşamın uzlaşmaz karşıtlığından doğan gerilimin resmini sunar. Kubrick bu resmi

---

7 Adorno, T., *Negative Dial*ectics, çev. E.B.Ashton, (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1973) 149-150

8 Düşünce imgesi, düşüncenin, yaşamsal koşullar ve tarihsel bağlamının dışında ele alınmasına işaret eder.

9 Kolker, Robert Phillip, *Yalnızlık Sineması.* (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999) 107

çizdiğinde film, içerdiği düşüncelerin temsillerinin bağdaşmazlığından dolayı organik bir birliğe ulaşma noktasında başarısız kalır. Örneğin *Paths of Glory* filminde böyle bir durumu görebiliriz. Filmdeki asıl mücadele, A. Walker ve diğerleri arasındadır. Bir yanda I. Dünya savaşında Fransız ordusunun başındaki aristokratlar ve diğer yanda ayaktakımı ve onları savunan sadık asker, kötü avukat, kendini beğenmiş ve askeri örgütlenme içine sıkışmış Albay Dax. Birbirine karışmış muhalif üç güç: Genel kurmay, Albay Dax ve askerler. Filmin akışını ve ritmini sağlayan birbiriyle ilişkili aynı zamanda bir bütünselliği engelleyen karşıt üç güç.[10]

Kubrick filmleri, bütünselliği engelleyen kavram ve şey arasındaki uyuşmazlığı daha çok ikilikler aracılığıyla ortaya koyar: Yaşam mı yoksa ölüm mü (*Paths of Glory*) özgür irade mi yoksa dışsal bir denetim mi *(A Clockwork Orange)*; barış mı yoksa savaş mı *(Dr. Strangelove)*; bu dünya mı yoksa başka bir dünyamı (*2001 A Space Odysee)*; umut mu yoksa umutsuzluk mu (*2001 A Space Odysee)* vb. Bu ikilikler Kubrick sinemasında filmde *düşünce ile şey arasındaki ortaya çıkabilecek olan özdeşliği parçalayan temel öğelerdir. Örneğin Full Metal Jacket'te* bu ikiliğin dışavurumunu on başı Joker karakteri üzerinde olduğunu görürüz. Onbaşı jokerin üniformasında barış rozeti fakat kaskında 'öldürmek için doğdum' yazısı vardır. Onbaşı Joker Vietnam'da Tet saldırısı sırasında bir albayla karşılaşır ve Joker'in üniformasındaki 'barış sembolü' ve kaskındaki 'öldürmek için doğdum' tezadı albayın kafasını karıştırır. Albayın ısrarlı sorusuna Joker, "sanırım ben insanın ikiliği üzerine bir şey söylemeye çalışıyorum," diye cevap verir. "İnsanın ikiliği, Jungcu bir şey". Kafası karışan Albay; Kubrick'in filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan imalı bir replikle cevap verir: "peki, sen hangi taraftasın evlat?" On başı joker aslında bu savaşta bir taraf tutmamaktadır. Mümkün bir düşüncenin temsilcisidir o. Savaş mekânında bulunmak onun içinde yer aldığı grubun tuttuğu tarafı tutmak değildir. Son ana kadar bu tavrını sürdürür. Yine aynı filminde (*Full Metal Jacket)* on başı Joker, en sevdiği arkadaşı kovboyu vuran sniper için taşıdığı nefrete bile yenik düşüp taraf tutmaz. Kubrick on başı Joker üzerinden kavram ve şey özdeşliğinin bağdaşmazlığını gösterir. Bu bağdaşmazlığı sağlamak için, gerçekliği kasıtlı olarak çarpıtan bir hayal gücü vardır Kubrick'te. Böylece Kubrick düşünülenin ya da düşünülebilecek olanın, nesnesiyle uyumluluğunu parçalayarak ve adeta iki nokta arasındaki bağdaşmazlığın altını çizerek düşüncede bir şiddete ulaşır.

Kubrick'in sinemasında özne ile nesne ilişkisinden doğan bu şiddet, aynı zamanda batı metafiziğine bir eleştiri olarak okunabilir. Çünkü o, eleştirisinde, batı düşüncesinde görünürde olan ancak unutulan ya da bastırılan şeye önemli bir statü verir. Bu statü, bir eleştirel düşünce olarak ortaya çıkar. Bu eleştirel düşünce, olgular dünyasının altında işleyen değişim gücünün sinematografik olarak kavranmasından hareketle özdeşlik mantığıyla mücadele etmektir. Batı dünyasında neredeyse tüm eserler ve değerlendirmeler bu eleştiriyi bastıran özdeşlik düşüncesinin bir sonucudur ve gerçekliğin (hem insana hem de dış dünyaya ilişkin) bağımsız ele alınmasını engelleyen bir durumdur. Kubrick bu engeli ortadan kaldırmaya çalışır. Bunu kendi deyimiyle "kendinizi dünyevi perspektiften [özdeşime dayalı] çıkarıp bu paradoksa bir dünya dışı yaratığın gözüyle bakın; her şey baştan aşağıya

10 Bkz. *a.g.e.*, 114

mantıksız."[11] Şeklinde ifade eder. Bu mantıksızlık daha doğrusu "mantıklılık"[12] yığını, sadece bir alanla sınırlı değildir. Bu mantıklılık yığını, kimi zaman savaşa, kimi zaman aşka veya sekse, kimi zaman evlilik kurumuna, kimi zamanda bastırılmış duygular ve düşüncelere ilişkin oluşmuş düşünceler ve yargılar bütünüdür. Kubrick bu yığının içinde insanın düşüncesinde bastırılan yönünü arar. Bu bastırılan yöne, Kubrick olumsuzlama yaparak ulaşmaya çalışır. Bu açıdan Kubrick için önemli olan, düşüncede açık olanı yinelemek değil, açık olandan açık olmayana ulaşmaktır.

Kubrick olumsuzlama yapar ama bunu her zaman olanı – olmayanla, olumluyu - olumsuzla ya da varlığı - yoklukla tanımlayan düşünce biçiminin dışında yapar. Bu açıdan Kubrick'te olumsuzlamak, mevcut gerçeklikler dünyasının olumluluğunu imgesel olarak kavramak, onların ardında olanı kavramın dışına çıkartmak veya başka bir bağlamda ele almak demektir. Bu olumsuzlamada söz konusu olan, var olan bir düşünce veya durumu durağan bir olgu olarak değil, fakat onunla ilgili olarak ortaya konmuş tüm unsurları göz önünde bulundurarak onu başka bir bağlam içine veya alternatif bir durumun içine yerleştirerek yeniden düşünmektir. (*A Clockwork Orange)* Bu şekilde olumsuzlama ile amaçlanan, bir düşünce veya duruma ilişkin tüm toplumsal ve tarihsel süreçleri devre dışı bırakarak onun, dinamik bir süreç olarak gelişimini sunmaktır. Bu açıdan Kubrick, bir düşünce veya duruma ilişkin tespit yapan ve onda açığa çıkabilecek olan potansiyelleri sunan ve onu tarihsel bir değerlendirmenin dışında yeniden ele alan bir yaratıcı olarak var olur. Kubrick bunu yapmakla, aslında insanın veya ona ilişkin bir düşünce veya olayın nasıl ele alınmaması gerektiğini ortaya koyar. *Örneğin bir savaşı düşünün*, tarafları ve her tarafın kendince mantıksal ve tutarlı bir gerekçesi vardır. Ve bu gerekçeler zemininden savaşa bakıldığında, insanlar taraf tutmak zorunda kalır. Oysa *Fear and Desire* filminde taraf tutamazsınız. Çünkü bu savaş ne iki ulusun ne de iki insanın farklı ideolojilerinden kaynaklanır. Filmin girişindeki açıklama bu durumu açık kılar:

> "Bu ormanda savaş var. Uğrunda mücadele edilmiş veya edilecek bir savaş değil. Herhangi bir savaş. Burada çarpışan düşmanlarda mevcut değil, tabi onları biz var ettiğimiz sürece. Bu orman, zaman ve yaşanan her şey, tarihin dışında kalmıştır. Sadece korkunun değişmez şekilleri ve şüphe bizim dünyamızdan gelmektedir. Gördüğünüz bu askerler, bizim dilimizi kullanıp çağımızda yaşıyorlar ancak mevcudiyetlerini sadece zihinlerimizde sürdürüyorlar."

Bu açıklamada de görüldüğü gibi, aslında daha önce görülmemiş bir eleştiri ve düşünme ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Kubrick göre, insanın doğasına ilişkin akıl merkezli statik yaklaşımlar işlevini kaybetmiştir. Örneğin *A Clockwork Orange* filminde

---

11 Gene D. Philips,(Der.) *Stanley Kubrick,* çev. Neşfa Dereli, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009) 86

12 Burada mantıksızlık kavramını "mantıklılık" olarak anlamak gerekir. Çünkü Batı düşüncesindeki en büyük sıkıntı, her şeyin rasyonel bir biçime sokulması olduğundan Kubrick, burada mantıksızlık kavramı ile bu duruma işaret etmektedir.

Alex karakterinin, şiddet olaylarını akılla açıklamaya çalıştığımızda çocukluğuna ailesinin onu az sevmesine ve bu sıkıntılardan hareketle normal bir birey haline gelmesi için neler yapılması gerektiği düşüncesi ile karşı karşıya kalırız. Oysa Kubrick Alex'in şiddet eğilimini "insanın şiddet kapasitesi evrim boyunca içinde kalmış, iyi bir amaca hizmet etmiyor elbette, ama yine de içimizde taşıyoruz,"[13] şeklinde açıklar. Görüldüğü gibi Kubrik'e göre, hem insan hem yaşam daha geniş bir zeminde ele alınmayı gerektirir. Çünkü düşünce ile gerçek arasında derin bir uçurum vardır. Bu açıdan Kubrick'in eleştirisi, bir düşüncenin bir olgunun, bir durumun, bir yaratının, şey ile özdeşime tabi tutulmadan var olmasını sağlamak ve daha sonra onların nasıl bir edime dönüşebileceklerinin izini sürmektir. Dolayısıyla bu eleştirinin oluşabilmesi iki eksene sahiptir. Bir yandan olgunun tespiti, diğer yandan ise onların gelecekte evrilebileceği mümkün düşünceleri ve hayalleri bir edim olarak gözler önüne sermek.[14] Bu yüzden Kubrickci eleştiri, insanlık tarihinin belli bir sürecinde ortaya çıkan bir düşünce, bir durum ya da olgunun, gerçekliğe uygunluk döngüsünün dışında bağımsız bir şekilde ele alınmasını içermektedir.

Bu yüzden Batı metafiziğinde eleştirinin belirlenimi olan "Nedir? sorusunu Kubrick yeniden sorgulama konusu yapar. Çünkü Nedir'li bir sorgulama her zaman düşüncenin, olgusu veya nesnesi dışında ele alınmasını engeller. Başka bir ifade ile Nedir?li bir sorgulama her zaman özne ile nesne arasında bir özdeşlik kurma aracı güder. Bu soruların ortak özelliği, soruldukları anda düşüncede kendisine özdeş gelebilecek olan bir nesne bulunduğunda sorgulama konusu olmaktan çıkmalarıdır. Çünkü sorgulama konusu olan düşünce, içinde cevabını barındırır. Başka bir deyişle güzel nedir, mutluluk nedir ve doğru nedir kendi içinde bir belirlenime sahiptir. Bu sorular, düşüncenin dışında olana işaret etmektedir. Dolayısıyla "Nedir"li bir sorgulamada, soru eleştirinin içinde yer almaz. Kubrick bu şekildeki düşünme ve sorgulama biçiminin, var olana ilişkin bilgi ve düşünceyi teyit etmekten başka bir şey yapmadığını düşünür. Oysa Kubrick'e göre eleştiri, ele alınan konunun tersine çevrilmesinden değil, o düşüncenin ya da yargının doğduğu kavram - şey zıtlığını aşma biçiminden doğar. Yani eleştiri, kavram - şey ilişkisinde, kavramın karşısına şeyi, şeyin karşısına kavramı koymak şeklinde değil, "kavram ve şeyin bağdaşmazlığı" zemininden yükselmelidir.

Bu açıdan aslında Kubrick'in her filminde Batı metafiziğinin ön kabullerini yani "özdeşliğe" dayanan düşüncelerin bir içkin eleştirisi vardır. Düşünce, ancak nesne ile bir özdeşlik içine girmediği noktada kendi özüne kavuşabilir. Bu durumda bilincin, nesne nitelikli belirleniminin kırılması özdeşliğe dayanan düşünme biçimini bozmakla mümkündür. Dolayısıyla Kubrick'e göre kusursuz bir eleştiri, iki zıt noktanın etkileşiminin ötesinde üçüncü bir durum'a açık kapı bıraktığında tam olur. Bu üçüncü durum, kavram ile şey arasındaki özdeşlikten değil, ikisi arasındaki "bağdaşmazlık"tan doğar. *2001 A Space Odysee*'de mutlu bir son talep eden özdeşlik talebi, tamamen bir hüsranla sonuçlanır. Bu,

13 Gene D. Philips,(Der.) *Stanley Kubrick, 152*

14 Bu eleştiri de, sinema sanatının mümkün yaşantıları ve düşünceleri yaratabilme gücünü de göz ardı etmemek gerekir. Çünkü hiçbir sanat, sinema kadar mümkün olay veya düşüncelerin görsel olarak sunabilme imkânına sahip değildir.

2001 A Space Odysee'da, kavram ve şey ikileminin dışında olaya bakmanın yol açtığı bir "üçüncü durum"dur. Bu aynı zamanda kavram ile özdeş olmayan "başka"nın da araştırılması anlamına gelir. Bu "başka"yı araştırma fikrini, Kubrick'in 1966 yılında 2001 A Space Odysee için verdiği bir röportajda saklıdır: Kubrick, "ingiliz bilim kurgu yazarlarından biri, 'kimi zaman yalnız olduğumu düşünüyorum, kimi zaman da yalnız olmadığımı düşünüyorum. Her iki fikirde oldukça rahatsız edici,' demiş. Onunla aynı fikirdeyim,"15demiştir. Kubrick sinemasında düşüncenin yalnız oluşumuza ya da yalnız olmayışımıza göre bir yönelimi söz konusu değildir. Bu örnek, izleyiciyi "başkası"nı düşünmeye yöneltir.

İzleyici "başkası"nı düşünmekle birlikte doğrudan doğruya yeni bir boyutla karşı karşıya kalır: her büyük savaş barışla sonuçlanmayabilir; her büyük yolculuk iyi bir sonla bitmeyebilir; her evlilik bilindik nedenlerden dolayı sona ermeyebilir; her anormal davranış bireyin geçmiş yaşamından kaynaklanmayabilir. Böylece şey ile kavram arasındaki bağdaşmazlık, farklı bir bağlamda sadece bir düşünme imkânı olarak var olur. Bu imkân, insanın düşünme edimi ile nesne arasındaki ilişkide öznel kılınan düşünmeyi kişisellikten çıkarıp kişisel olmayan bir deneyim haline getirir. Düşüncenin bu imkânlılığı, insan yani kurucu özne ile dünya arasında tahakküm edici olmayan yeni bir ilişkinin kurulmasında rol oynar. Farklı ilişki karakteri ile düşüncenin varlığa gelmesi, insanı ile dünya arasındaki özdeşliğe dayanan bağı koparır. Böylece bu bağ, öznelliğe dönüşen bir nesnelliğe ve nesnelliğe dönüşen bir öznelliğe giden yolu açar. Full Metal Jackett ya da Paths of Glory'de kötülük ne sadece öznel bir sorun ne de sadece nesnel bir sorun olarak belirir. Bu iki filmde kötülük sorunu, hem insanın hem de doğanın bir bütünlüğü olarak anlam kazanır Başka bir ifade ile düşünmek, istemek veya delirmek sadece insana özgü bir şey olarak değil, aynı zamanda içinde bulunulan ortamında bir niteliği olarak görünür. A Clockwork Orange'da çıldıran ya da yoldan çıkan sadece Alex değildir, her şey ve herkes yoldan çıkmış ve çıldırmıştır. Bu açıdan Kubrick'in A Clockwork Orange filmi, öznelliğe dönüşen nesnelliğin ve nesnelliğe dönüşen öznelliğin somut bir örneğidir.

Bu özne ve nesne dönüşümü, görünür yeni bir dünyaya değil, mümkün düşünceler ve deneyimler alanına kapı açar. Dolayısıyla Kubrick, kamerayla insanın ve evrenin keşfedilmeyen yönünü değil, gerçekliğin içinde barındırdığı mümkün dünyaların ve yaşamların peşine düşer. Bu mümkün dünyalar bir gerçeklik olarak göz önünde değildir. (Bu açıdan aslında Deleuze'ün kullandığı gücül (virtuel) kavramına karşılık gelir.) Bu mümkün dünyalar ne sadece kavramda ne de sadece gerçeklikte kavranabilir. Ancak bu, kavram ile gerçekliğin bağdaşmazlığını ortaya koymakla kavranabilir. Kubrick'in mümkün veya gücül (virtuel) bir tarzla gerçekliğe yönelmesi, ona zıtlıklarla tanımlanan özdeşimin içinde barındırdığı bir bakış açısının (hayatı veya gerçekliği yargılayan bir bakış açısının dışında) ötesine geçebilme imkânı sunar. Bu imkân, tüm değerleri ve düşünceleri hayatın akışının bir sonucu olarak gören genişle(til)miş bir bakış açısıdır. Bu, düşüncenin – dünyadaki her şeyin karşıtlık sistemine göre bir yapı kazandığı - şeklindeki varsayılan tüm biçimlerin ötesine geçerek kendisini yeniden bulması anlamına gelir. Böylece kendimiz ve gerçekliği, uyumlu bir özdeşlik olarak kabul etmekten çıkıp, kendimizi ve gerçekliği bağdaşmaz bir

15 Gene D. Philips,(Der.) *Stanley Kubrick,* 40

bütün olarak olumlamış oluruz. Azami ölçüde geniş bir zeminde değerlendirilmeye tabi tutulan bir gerçeklik, bizi kuşatan ve içimizde bir türlü dışa vurulamayan düşüncenin farklı eğilimlerini hareket geçirir ve sadece zıtlı ile var olan tek anlamlı düşünceyi parçalar.

Bu parçalama ile Kubrick, sinemanın bir temsil ve iletişim aracı olmadığını ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda onu, "göstererek – düşündürme" durumundan; "parçalayarak – düşündürmek" noktasına taşır. Kubrick sinemayı öyle kullanır ki izleyici kendi kendine şunu demek zorunda kalır: sinema yalnızca insanın hikâyesini değil, aynı zamanda bu hikâyeden çıkabilecek gücül (virtuel) hikâyeleri de sunabilir. Daha genel bir ifade ile Kubrick, sinemada yalnızca insana ilişkin hikâyeyi ya da insanın gizli kalmış yönlerini açığa çıkartmaz, aynı zamanda olan ile olması gerekenin dışındaki "gücül (virtüel)" düşünceleri de açığa çıkartır. Aslında daha önce düşünülmüş olanın dışına çıkıldığında, bilinen ve güven duyulan bilginin dışına adım atıldığında ya da mümkün bir dünya için düşünmek durumunda kalındığında, var olan tüm bilgiler anlamını yitirir. Örneğin *Paths of Glory* filminde cephede tamamen ölümcül duygularla donatılmış, deyim yerindeyse bir ölüm makinesine dönüşmüş askerler, esir düşen ve neredeyse bir insan olarak görülmeyen, dalga geçilen Alman şarkıcının şarkı söylemesiyle bir anda değişirler. Şarkı, önce askerlerin susmasına arkasından ise gözyaşlarına boğulmasına yol açar. Bu açıdan şarkı, insanların unuttuğu bir yönünü harekete geçirmiş olur. Başlangıçta askerler ve askeri mekân, "aklın" soğuk ve hâkim yönünü temsil ederlerken, şarkı ve kız insanı insan yapan hassas ve kırılgan yönünü yani "duyguyu" temsil eder. Ancak şarkının sonunda herkes insan olduğunu hatırlar. Ancak bu somut olarak ifade edilemeyecek olan bir "insan"dır. İşte Kubrick en korkunç ve umutsuz anda bile küçük bir kıvılcımla duyguların harekete geçişine ve oradan mümkün düşüncelere kamerayı tutar.[16] *(Paths of Glory)* Bu açıdan Kubrick'in eleştirisinde, daha öncesinde kabul gören bilgi ve değerler yerinden edilir. Kabul gören bilgilerin ve değerlerin tersi görünmeye başlar. Ve bu, tehlikeli bir edimdir.

"Foucault'nun bir formülüne göre "tehlikeli bir edim", öncelikle kendi üzerimize uyguladığımız bir şiddet haline gelir."[17] Kubrick'in eleştirisi ve itirazı kıyıdan veya kenardan değil, doğrudan insanın düşüncesi üzerine uygulanan bir şiddettir. İnsanın üzerine yöneltilen bu şiddet Kubrick'in tüm eserlerini baştan sona kat eder. Kubrick sanık sandalyesine insanlığı oturtarak düşünce ile şey arasındaki şiddetin hikâyesini anlatır. Bu şiddet, sadece dışta olana uygulanan bir durum değildir, asıl rotası insanın düşüncesine yönelik olan bir şiddettir. Düşüncenin şiddeti sorunu asla bir teori meselesi değildir, bütünüyle bir varoluşsal sorundur. İnsanın düşüncesindeki bu şiddet, aslında yaşamın gücü ve kendini yenileme enerjisidir. Gerek *A Clockwork Orange* gerek *Full Metal Jacket*'te şiddet çift yönlüdür: bu iki filmde de gerek Alex *(A Clockwork Orange)* ve gerek Pyle lakaplı Er *(Full Metal Jacket)* insanın kendini nesne kılarak düşüncesiyle yaşadığı uyuşmazlığın şiddetini yaşar. Bu açıdan Kubrick filmleriyle geçmişten günümüze insanın tüm korkularının, kaygılarının, saplantılarının, tarih boyunca yaşadığı, yasamakta olduğu ve gelecekte daha da kötüsüne tanık olacağı arzu ve tutkulardan doğan şiddetin ve vahşetin betimlemesini yapar. Çünkü

16 *A.g.e.*, 31

17 Deleuze, Gilles, *Müzakereler,* çev. İnci Uysal, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, , 2006). 117

arzular ve tutkular şey ile kavram arasındaki uyuşmazlığın en fazla hissedildiği noktadır. Bu uyuşmazlıkta kavram şeyi bastırmak ya da göz ardı etmek eğilimindedir. Bu açıdan bir arzu[18] insanıdır Kubrick, ancak tarih sahnesinden kovulmuş tutkuların ve arzuların insanı. Bastırılmış ve kovulmuş arzuların ve tutkuların bir şiddeti vardır. Kubrik bu şiddetin izini sürer ve fotoğrafını çeker. Bazı film ve sahnelerde insanı şiddetten titretir. Tarzı adeta bir kırbaç gibidir. Görülemez olanı görülebilir kılarken görülebileni de yerinden eder.

Kubrick'te olan, her mümkün düşünmeyi (görülemez olan) kabul gören düşüncenin kökenlerine (görülebilir olan) bağlamak, ama aynı zamanda bu mümkün düşünceler aracılığıyla kabul gören düşünceyi yerinden etmektir. Gerçeklik üzerine kurulan, gücünü sadece gerçekten almış gibi gözüken *(Barry Lyndon ve Dr. Strangelove)* temel eserlerinde bile dikkatlice bakıldığında Kubrick'in gerçekliği mümkün düşüncelerle parçaladığı görülür. Hikâyeyi bütünsel olarak sunsa da her karesini öyle kurgulamıştır ki onda her imgenin tek tek nesneleri betimlemesini beklemek boş bir çabadır. *Barry Lyndon* filminin hikâyesi geleneksel olarak gerçekçi olarak değerlendirilebilecekken, düşünsel yapısı ve karakter yaratımı açısından tamamen farklı bir nitelik taşır. Film, standart anlatım beklentisi içinde olan izleyiciyi tamamen kendi görsel gerçekliği ile karşı karşıya bırakır. *Barry Lyndon*'ın hayat hikâyesini izlemeye gelen, Kubrick'in kendi görsel dünyasının eseri olan bir yapı ile karşılaşır. Mario Falsetto'nun belirttiği gibi "Barry Lyndon karakteri filmin dünyası dışında mümkün olmayan bir karakterdir."[19] Her gerçek karakter, açık olarak düşüncenin edimselliğini dile getirir. Her durumda karakter kendi sınırlarının dışında değerlendirilemediği gibi, kendi sunumunun dışında da bir şeye gönderimde bulunamaz. Bu yüzden Kubrick'in dünyasında düşüncel olarak yaratılan bir karakter farklı bir değere sahiptir. Çünkü Kubrick zihinsel olarak yaratılan mümkün bir karakter ile gerçek bir karakter arasındaki farka vurgu yaparak düşüncenin / zihnin sınırlarını zorlar. Bu açıdan Kubrick'ın derdi betimlemekten, süslemekten çok hafızayı / bilinci / beyni harekete geçirmektir. Deleuze'ün deyimiyle;

> "Kubrick'in çalışmalarına baktığımızda derece derece insan beyninin sahneye konulduğunu görürüz. Beynin durumları şiddetin bir maksimum seviyesini başarır, fakat bu durumlar beyne dayanır. Çünkü Kubrick'de dünyanın kendisi bir beyindir."[20]

Deleuze'ün vurguladığı gibi, Kubrick için dünyanın kendisi bir beyindir. Dünya ile beynin bir özdeşliği vardır: *Doctor Strangelove*'deki parlak yuvarlak masa, *2001 A Space Odysee*'daki büyük bilgisayar *ve Shining*'deki "Overlook oteli". Bu bağlamda *2001 A Space*

18 Kubrick,arzu kelimesine çok yönlü bir şekilde kullanır. Kimi zaman sorulamayan soruları sorma arzusu şeklinde kimi zaman da insanın tarihi boyunca gizli ve saklı kalan eğilimlerin ve isteklerin doyurulması anlamında kullanır.

19 Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis, (London:* Praeger Publishers, 2001), 155, 159.

20 Deleuze, Gilles, *Cinema 2:The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota, 1989), 205

Odysee'daki siyah taş hem kozmik durumları hem de beyinsel safhaları yönetmektedir. O, dünya, güneş ve ay gibi üç cismin ruhu olduğu gibi aynı zamanda insan, hayvan ve makinede bulunan ve onu diğer cisimlerden ayıran beynin de asıl kaynağıdır. Kubrick "ilk yolculuk teması"nı yeniler, çünkü dünyadaki her yolculuk aynı zamanda beynin keşfine yönelik bir yolculuktur. Dünya – beyin özdeşliği her yönüyle bir "*Otomatik Portakal*"dır *(A Clockwork Orange)* ya da tutuklanan ya da öldürülen masum askerler arasında yükselmeyi düşünen albaylar, generaller daha genel olarak rütbelilerin oynadığı bir küresel satranç oyunudur *(Paths of Glory). 2001 A Space Odysee*'de bilgisayarın bozulması, *A Clockwork Orange*'da *Alex*'in herhangi bir eylemi ya da *Paths of Glory*'de rütbelilerin yaptığı herhangi bir eylem, aslında yeryüzünde meydana gelen basit bir olaydan (bir taşın düşmesinden veya bir yanardağ patlaması) daha akılsal değildir. Dünya ve beyin özdeşliği bu anlamda bir bütünü tamamlama ya da bütünleşme olarak ortaya çıkmaz, daha ziyade bir sınır olarak ortaya çıkar. Bu sınır dışarıya açılabilen ya da içsel olarak birbiriyle ilişkiye geçme olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle bu özdeşlik, *içsel olarak birbiriyle ilişkiye geçebilen, birbirini yansıtabilen, sunabilen karşılaşmalar anlamındadır. İçsellik*; psikolojik bir olay, geçmiş, içe kıvrılma ve beynin kazılması sonucunda ortaya çıkan sınırdır. Dışsallık ise galaksilerin evreni, gelecek, evrim ve dünyanın patlaması sonucu ortaya çıkan sınırdır. Bu iki güç de *ölümün* /yok olmanın *gücüyle sarılmış olan*, karşılıklı olarak değişen ve gelişen ayrılmaz bir oluş olarak anlam kazanırlar.[21] Bu açıdan dünya ve beyin özdeşliği, birinin bir diğerine tahakkümde bulunması şeklinde değildir. Ancak bu özdeşlik, rasyonel düşüncede içkin olan bastırıcı ve indirgeyici özdeşlikten nitelikçe farklıdır. Bu özdeşlik, kurucu öznenin ediminden değil, fakat evrenin oluşum ediminden kaynaklanır.

Kubrick'e göre kişinin kendisi hakkında bir imgesi olması demek, aynı zamanda düşüncesi hakkında da bir imgesinin olması demektir. Ama bu konuda imgeler rastlantının bir sonucu olarak anlam kazanmaz. Gerek insanın iç arzu ve kaygıları gerekse bunlara ilişkin varoluş durumları özel olarak insanın farklı niteliklerinden ileri gelmez. İnsanın düşüncesinden gelir. Başka bir deyişle insanın düşüncesi, dünyadan, dünyada insanın düşüncesinden gelir. Dünya adeta bir insan beyninin farklı ruh halleri olarak ya da tam tersi insan dünyanın farklı ruh halleri olarak oluşumlar geçirir. Ve bu farklı ruh halleri kendini en son olarak insanda somut kılar. Dünya bir durgunluk ve kötü anında savaşa sahne olmuştur. Bu anlamda savaş, dünyanın bütünselliğinde kötü bir anı temsil etmektedir. Ama izleyici bu anı insanın varoluşsal hallerinden anlar. Ve izleyici insani ilişkilerden dünyanın varlıksal konumunu yakaladığı gibi aynı zamanda "dünyanın ruhsal – psikolojik" konumunu da yakalama şansı elde eder. *Lolita*'da insanın arzulanması son tahlilde yaşamın arzusunu, *Paths of Glory*'de veya *Full metal Jacket*'te insanın yok edici yönü son tahlilde yaşamın kötü bir anına tanık olur. Tabii ki bu tanıklık, ancak karakterlerin "dünyayı" temsil edebilme güçlerinde gizlidir.

21 *A.g.e.*, 205 -206

Kaynaklar

Adorno, T., *Negative* Dialectics, çev. E.B.Ashton, (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1973)
Atayman, Veysel., (Der.), Şiddetin Mitolojisi, (İstanbul: Donkişot Yayınları, 2003)
Deleuze, Gilles, *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2006)
Deleuze, Gilles, *Cinema 2:The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota, 1989)
Gene D. Philips,(Der.) *Stanley Kubrick,* çev. Neşfa Dereli, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009)
Jerold J. Abrams (edit.), *The Philosophy of Stanley Kubrick,* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007)
Kolker, Robert Phillip, *Yalnızlık Sineması.* (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999)
Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, (London: Praeger Publishers, 2001)



Sinan Özbek
Irkçılık

Notos Kitap Yayınevi'nden
Çıktı.

Tarihin sınırları: Angelopoulos ve maddeci tarih anlayışı

E. Aras Ergüneş

Dedem bir duvar ustaydı,
Babam da bir duvar ustasıydı,
Ben de bir duvar ustasıyım.
Peki, neden bir evim bile yok?

Federico Fellini, *Amarcord*

KARL MARX: MADDECİ TARİH ANLAYIŞI

Karl Marx ve Friedrich Engels *Alman İdeolojisi*'nde Feuerbach, Bauer ve Stirner isimleri üzerinden Genç Hegelciler'i eleştirirler. Aslında bu üç düşünür odağında Hegel sonrası Alman Sosyalist düşüncesinin yaşadığı dönüşüme dair genel bir çerçeve sunan bu metin *1844 Elyazmaları*'ndaki Feuerbach eleştirisinin kapsamlı bir biçimini sunar. *1844 Elyazmaları*'nda Hegelci İdealizmden uzaklaşmak adına Feuerbach'ın insan doğasına yaptığı aşırı vurgunun, edim halindeki aktüel insanı anlamada sıkıntılara yol açtığı belirtilmiş ve bunun özcü bir insan anlayışına yol açtığı tespit edilmiştir.[1] Alman İdeolojisi'nde ise bu kez Almanya'daki

1 Karl Marx, *1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*, çev. Kenan Somer (Ankara: Sol Yayınları, 1993), 214.

Genç Hegelci kuşağın Hegel'in tarihsel serimlemesi içerisinde ulaşılan mutlak tinin yerine "insanın özü" arayışını geçirdiklerini ama bunun dışında Sağ Hegelcilerle ortak öncüllere sahip oldukları ileri sürülmektedir. Marx ve Engels'e göre kendilerini teoloji yapmadıklarını öne sürerek Sağ Hegelcilerden ayıran bu üç isim, insanı bilinç varlığı olarak tanımak ve bütün canlılardan da ussallık bakımından ayırmak maddi tarihin mirasını ve üretim ilişkilerinin dönüştürücü etkisini dışarıda bırakmaktır. İnsanı olanı tanımanın olanağı üretim ilişkileri içindeki aktüel insanın ilişkiselliklerine bakabilmeyi gerektirir: "Biz tek bir bilim tanıyoruz, o da tarih bilimidir. İnsan tarihe iki açıdan bakabilir ve tarihi doğa tarihi ve insanlık tarihi olarak ikiye bölebilir. Ancak, bu iki yan birbirinden ayrılamaz. İnsanlar var olduğu sürece, doğra tarihi ve insanlık tarihi karşılıklı olarak birbirini koşullayacaktır. Doğa bilimi denilen doğa tarihi burada bizi ilgilendirmiyor; fakat insanlık tarihini incelemek durumundayız."[2]

Görüldüğü üzere Marx ve Engels'in kendi eleştirel felsefelerinin odağında edimselliği içerisinde somut insanın kendisi olduğundan maddeci bir tarih anlayışı, üretim ilişkileri içerisindeki devingen insanın bilimini yapar. Alman Felsefesi, Hegel sonrası ortaya çıkanlar da dâhil olmak üzere, gökyüzünden yeryüzüne inen bir idealizmi benimsemiştir. Marx ve Engels'in yapmaya çalıştıkları ise hayal edilenden değil maddi üretimi içerisindeki somut insandan yola çıkmaktır. Çünkü ne ahlakın ne metafiziğin ne de ideolojinin ve bunlar gibi bilinç biçimlerinin bağımsız bir varoluşları yoktur: "Onların bir tarihi, bir gelişim süreci yoktur; fakat insanlar maddi üretimlerini ve maddi temaslarını geliştirdikçe, kendi gerçek dünyalarının yanı sıra düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler. Yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine bilinci belirleyen yaşamdır."[3]

Maddeci tarihin öncelikli amacı nesnenin özneye olan bağımlılığını ortadan kaldırmaktır. Bu, Hegelci anlamda tarihin yalnızca ussallık üzerinden değil, pratik toplumsal ilişkiler üzerinden şekillendiğini, bu ilişkilerin ise üretim ilişkileri ile doğrudan bağı olduğunun açığa çıkarılmasıdır. Marx'a göre maddeci tarih yazımı, insanların "tarih yapabilmek" için gündelik yaşamlarını sürdürmeleri gerektiği gerçeğini göz ardı etmemelidir. Maddi yaşamın kendisi her daim yeniden üretilmek durumundadır, bu nedenle de ilk tarihsel eylemin kendisi maddi hayatın üretilmesidir.[4] Yaşamsal üretim yalnızca gerekli olan ve mal ve hizmetlerin üretimi anlamına gelmez, aynı zamanda türsel manada üreme anlamına da sahiptir. Bu açıdan bakıldığında bütünsel bir toplumsal ilişkiler ağı gözlemlenmektedir. Bu bütünlüklü toplumsal yapı ihtiyaçlar temelinde örgütlenip, üretici güçlerin belirleyiciliği ile şekillendiğinden, Marx için maddeci tarih anlayışının incelediği "insanlık tarihi" şimdi ve burada olan, yani mevcut üretim ilişkileri içerisinde devinen insanlığın tarihinden ibaret olmalıdır.

Belirtmek gerekir ki Karl Marx, tarihsel dönüşümlerin temel dinamiğinin maddi üretim süreçler olduğun dair tezini *Alman İdeolojisi*'nden önce *Ekonomi Politiğin Eleştirisine*

2 Friedrich Engels ve Karl Marx, *Alman Ideolojisi* (İstanbul: Evrensel Yayınları, 2013), 28.
3 Age., 35.
4 "Duyusallık, Aziz Bruno'da olduğu gibi minimuma, bir sopaya indirgendiğinde bile, bu sopanın üretilmesi eylemini şart koşar." Age, 36.

Katkı'da dile getirmiştir. Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın önsözünde: "Bu gibi altüst oluşların incelenmesinde, daima, iktisadi üretim koşullarının maddi altüst oluşuyla - ki, bu, bilimsel bakımdan kesin olarak saptanabilir -, hukuki, siyasi, dini, artistik, ya da felsefi biçimleri, kısaca, insanların bu çatışmanın bilincine vardıkları ve onu sonuna kadar götürdükleri ideolojik şekilleri ayırd etmek gerekir. Nasıl ki bir kimse hakkında, kendisi için taşıdığı fikre dayanılarak bir hüküm verilmezse, böyle bir altüst oluş dönemi de, bu dönemin kendi kendini değerlendirmesi göz önünde tutularak, onun hakkında bir hükme varılamaz; tam tersine bu değerlendirmeleri maddi hayatın çelişkileriyle, toplumsal üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çatışmayla açıklamak gerekir. İçerebildiği bütün üretici güçler gelişmeden önce, bir toplumsal şekillenme asla yok olmaz; yeni ve daha yüksek üretim ilişkileri, bu ilişkilerin maddi varlık koşulları, eski toplumun bağrında çiçek açmadan, asla gelip yerlerini almazlar"[5] demiştir. Marx Önsöz'de ortaya koyduğu bu yaklaşımla hem maddeci tarih yaklaşımının temel tezini ortaya koymuş hem de 20.yy'da Marksist tarih yaklaşımı içerisinde süregelen tartışmaların da temel kaynağını sunmuştur.[6] Yakından bakıldığında Marx'ın Önsöz'de iki temel argüman öne sürdüğü görülür. Bunlardan ilki tarihsel dönüşümlerin temel dinamiğinin üretim ilişkileri olduğudur. Bu yaklaşıma göre üretici güçlerin gelişip büyümesi farklı toplumsal oluşumlara da kaynaklık eder ve toplumsal kurumlar da bu iktisadi gelişmeleri takip eder. İkinci temel argüman ise, yeni ve daha yüksek üretim ilişkilerinin ve bu ilişkilerin varlık koşullarının aslında bir önceki düzenin içerisinde nüvelerinin bulunduğudur. Yani kapitalist üretim ilişkileri ve bu üretim ilişkilerinin şekillendirdiği burjuva kültür hayatı aslında feodalizmin çatlaklarına sızmış ve tıpkı zamanla çiçek açan bir fide gibi zaman içerisinde olgunlaşmış ve tarih sahnesine çıkmıştır.[7]

WALTER BENJAMIN: KÜLTÜR ÜRÜNÜ VE MADDECİ TARİH

Michael Löwy Benjamin'in *Tarih Kavramı Üzerine Tezler*'ini fragmanlar halinde incelediği *Walter Benjamin: Yangın Alarmı* kitabında Benjamin için sınıflandırmalardan kaçan bir

5 Karl Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, çev. Sevim Belli (Ankara: Sol Yayınları, 1974), 24.

6 20. yüzyılda maddeci tarih yazımı içerisindeki teorik ayrımlara ve tartışmalara dair bkz. Şebnem Oğuz, "Maddeci Tarih Yazımında Temel Tartışmalar," *Praksis*, Tarih Yazımı 1, no. 17 (2007): 33–56.

7 Bu noktada belirtmek gerekir ki Marx yeni ortaya toplumsal ve tarihsel momentin, tıpkı eski düzenin çatlaklarında ortaya çıkmayı beklemesi gibi, eski düzenin kalıntılarının da yeni olanla bir arada var olduğunu düşünmektedir. Yani Marx için tarihsel ilerleme tek boyutlu ve tek yönlü bir süreçten ziyade tarihsel katmanların birbiri içerisine geçtiği bir devinime işaret eder. Kapital'in Almanca birinci baskısına yazdığı önsözde yukarıda anlatılmaya çalışılanları şu sözlerle ifade eder: "Batı Kıta Avrupası'nın tüm geriye kalan yerlerinde olduğu gibi, yalnızca kapitalist üretimin gelişmesinin değil, bu gelişmenin tamamlanmamış olmasının da acısını çekiyoruz. Modern kötülüklerin yanısıra dünün mirası olan bir sürü kötülüklerin; çok eski üretim biçimlerinin alttan alta hala sürüp gitmelerinden doğan ve bunların kaçınılmaz olarak beraberinde getirdikleri çağdışı toplumsal ve siyasal ilişkilerin altında eziliyoruz. Yalnızca yaşayanlardan değil, ölülerden de acı çekiyoruz. *Le mort saisit le vif* (ölü diriyi yakalar)" Karl Marx, *Kapital*, çev. Alaattin Bilgi (Ankara: Sol Yayınları, 2000), 17.

düşünür ifadesini kullanır. Benjamin "..ilerleme felsefesinin devrimci bir eleştirmeni, 'ilerlemeciliğin' Marksist bir hasmı, geleceği hayal eden bir geçmiş nostaljiği, maddecilik taraftarı bir romantiktir."[8] Yani Benjamin, modernitenin içerisinden bir modernite eleştirisi geliştirmiş, üstelik bunu ne geçmişe saplanıp kalmış bir nostaljiğin ne de modernliğin büyük anlatısını boşa çıkaran postmodernin yaklaşımına yakınlaşarak yapmamıştır. Benjamin'in modernizm eleştirisinin en temel argümanları, tarihsel ilerlemeci anlayışın, ya da makro tarih anlayışlarının eleştirisinin ötesinde endüstriyel üretimin yoğunlaştığı ve zamanın paraya tahvil edildiği modern zamanlarda deneyimin yitişinin sonuçları üzerinde şekillenmiştir. Enzo Traverso bu noktada Benjamin'in aktarılan deney (erfahrung) ile yaşanmış deney (erlebnis) arasında yaptığı ayrımdan bahseder. Aktarılan deney doğal olarak bir kuşaktan diğerine sürer, uzun vadede grupların ve toplumların kimliklerini oluşturur; yaşanmış deney ise bireysel, dayanıksız, uçucu ve geçici bir yaşanmışlıktır. Benjamin pasajlarda bu yaşanmış deneyimi, kitle toplumunun kültürü ve ticari evrenin hâkimiyeti altındaki modernitenin belirgin bir özelliği olarak kabul eder. *Erfahrung* geleneksek toplumların tipik özelliğidir, *Erlebnis* ise kâh liberalizmin, mülkiyetçi bireyselliğin antropolojik işareti olarak, kâh yaşamın doğal akışına dahil bir miras olmadan kuşaklar boyu etkili olmuş travma dizileriyle birlikte yirminci yüzyıl felaketlerinin ürünü olarak modern toplumlara özgüdür. Modernite Benjamin'e göre özellikle *Erfahrung*'un çöküşüyle nitelenir; bu çöküş en açık ifadesini birinci dünya savaşında bulur. Savaşlar, soykırımlar, etnik temizlikler ya da politik ve askeri baskılar biçiminde başka travmalar da yirminci yüzyılın 'yaşanmış deneyim'ine damgasını vurur. Ancak Benjamin, bu travmalardan arta kalan anıların, gerçekliği kırık bir evren biçiminde algılayabilen pek çok kuşağın doğumuna neden olsa da, yeni kuşaklara aktarılan bir gündelik deneyim olarak sunulmadığından bahseder.[9] Benjamin bilginin kendisindense bilgiye ulaşma sürecine, bilgeleşme serüvenine tutkuludur. Tutarlı bir sistem, kuramsal bir çerçevedense her defasında yeniden kurabilmeyi göze alabileceği bir düşünsel yolculuğu tercih eder. Hakikat onun için zihinsel bir bütünde değil, yıkıntılardan ve eski sistemlerden arta kalan kırık dökük parçalardadır.

Hakikatin kendisini bütünlüklü anlatılarda, egemen söylemlerde değil de kırık dökük parçalarda arar Benjamin. Geçmişi tarihsel olarak kurmak da bu nedenle olayları oldukları gibi aktarmakla, ya da malum olanı ilan etmekle değil olmaz, "tarihsel maddeci tehlike anında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir anda beliren geçmiş imgesini ortaya koymalıdır. Çünkü gelenek devamlı olarak hâkim sınıfın tehdidi altındadır. Bu konformizm tehdidinden onu kurtarmak ise tarihsel maddeciye düşer. Tarihçi geçmişin mağlubiyet anları içindeki parıltıları bugüne taşıyarak, umut kıvılcımlarını alevlendirmelidir."[10] Aslında Benjamin'in maddeci tarih tezlerinin temeli, maddeci tarih yazımının klasik tarih yazını biçimlerinin aksine geçmişin içerisinde göz ardı edilen, ara-

8 Michael Löwy, *Walter Benjamin: yangın alarmı : "tarih kavramı üzerine" tezlerin bir okuması*, çev. U. Uraz. Aydın (İstanbul: Versus Kitap Yayınları, 2007), 2.

9 Enzo. Traverso, *Geçmişi kullanma klavuzu: tarih, bellek, siyaset*, çev. Işık. Ergüden (İstanbul: Versus, 2009), 3–4.

10 Walter Benjamin, *Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar*, ed. Nurdan Gürbilek (Beyoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 1995), 41.

da kalan, saklı yanları güncel olanın içerisinde yeniden kurabilmesidir. Benjamin, klasik tarih yazıcısı (Benjamin'in ifadesi ile historisist) ile maddeci tarihçi arasındaki ayrımı *Tarih Kavramı Üzerine Tezler*'in on yedincisinde net bir biçimde ortaya koyar: "Historisizm eninde sonunda evrensel tarihe varır. Maddeci tarih yazımının yöntem açısından belki de en belirgin biçimde ayrıldığı anlayıştır evrensel tarih. Kuramsal donanımdan yoksundur. Yöntemi bir toplama işleminden ibarettir; homojen ve boş zamanı doldurabilmek için olgu yığınları devşirir. Buna karşın maddeci tarih yazımı kurucu bir ilkeye dayanır. Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür."[11] Benjamin'in maddeci tarih anlayışının karşısına yerleştirdiği evrensel tarih kavrayışının sürdürücüsü olan historisist geçmişi yeniden kuracak parlama anlarına değil yalnızca hâkim sınıfların ve egemenlerin tarihsel kaynaklarına ilgi duyduğundan galiple bir duygudaşlık yaşar.[12] Tarihsel maddeci ise geçmişin gerçekte uçucu olan imgesini bugünle irtibatlandırmalıdır. Ancak o zaman tarihin maddeci bir yorumunu yapmış ve "zamanın her saniyesi Mesih'in açıp girebileceği dar bir kapı'yı"[13] güncel olanın içerisine taşımış olur.

Benjamin'in tarihsel maddeciliği kültür denen sürekliliğin bir barbarlık vesikası olmasına dayanır. Barbarlık vesikasıdır, çünkü kültürel hazine ancak günümüze devredilebildiğinde değer kazanır. Kültürün ve tarihin devri de bu nedenle, ezilen sınıflar kendi kültürlerini (tarihlerini) devredemediklerinden egemen sınıfların kültürlerini ve tarihlerini anlatır. Burada tarihsel maddeciye düşen rol, tıpkı Benjamin'in yaptığı gibi tarihsel mirasın verili, hazır, devralınan geçmişini sahiplenmektense, göz ardı edileni, parçalara ayrılmış olanı, kırık dökük parçaları bir araya getirerek, silikleştirilmiş tarihin resmini çizmektir. "Tarihin zafer alayı, bugüne kadar galip gelenlerin mirasını devralan hakim sınıfların ayakları altına aldıklarıyla yürüyüşüne devam etmesidir. Bu alayın arasında yaptığı tarihsel miras aktarımı (ganimet) ise kültürel sermaye aktarımıdır. Tarihsel maddeci, ayaklar altına alınan bedenleri ve barbarlık üzerinde yükselen bu zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Materyalistin görevi, tarihin bu havını tersinden taramaktır."[14]

Tarihsel maddeci, historisistin üzerini örtmeye çalıştığı, ya da aldatıcı makro anlatıların içerisinde görünmez kılınmaya çalışılan gündelik deneyimi açığa çıkaracak olanakları aramalıdır. Ancak bu sayede tarihin idealist biçiminden sıyrılarak, onu alttan bir yorumla terse çevirmek mümkündür. Bunu yapmak da Benjamin'in sekizinci tezde "olağanüstü hal" olarak tanımladığı durumun, yani ezilenlerin egemenler karşısındaki konumlarının bir istisnayı değil kuralı yansıttığını anlatmakla mümkündür. Dolayısıyla "altıncı tezin "tehlike ânı" ifadesi sekizinci tezde "olağanüstü hâl" ifadesiyle diyalektik bir bütünlüğüne bürünmüştür."[15] Tarihin sürekliliğini parçalama bilinci eylem anındaki

11 Age., 48.
12 Age., 42.
13 Age., 49.
14 Age., 43.
15 Bora Erdağı ve Mehmet Evren Dinçer, "Benjamin, Tarih (Felsefesi) Üzerine Tezler ve Tarih Yazımı," *Praksis*, no. 17 (2007): 179.

devrimci sınıflara özgüdür. Fransız devrimi kendi takvimini, anma günlerini de yaratmıştır. Temmuz devriminin yaşandığı günlerde Paris'te birçok mahalle saat kulelerine ateş etmiş ve zamanı bu yolla ele geçirmeyi amaçlamışlardır.

Benjamin'e göre tarih bir inşa faaliyetinin nesnesidir. Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, "şimdi'nin zamanı"nı doldurduğu bir zamanda yükselir. Robespierre'e göre Roma, tarihin sürekliliğinden koparıp aldığı "şimdi'nin zamanı"yla yüklü bir geçmişti. Fransız devrimi de benzer bir şekilde kendisini Roma'nın devamı olarak görüyordu. Moda için de bu geçerlidir. Moda geçmişin ormanlarında avlanıp bir kaplan sıçrayışıyla güncel olanı yakalama becerisidir. Tıpkı Marx'ın devrimden anladığı şey gibi. Devrim de tarihi, içi boş ve homojen bir süreklilik içerisinde değil, o süreklilikten koparılmış bir şimdide yeniden inşa etme girişimidir.[16] Zamanın onda durduğu, onun tarafından kuşatıldığı bir bugün (şimdi) kavramı, tarihsel maddeci için vazgeçilmezdir. Çünkü bu anlayış onun tarih yazmakta olduğunu tanımlar. Historisist ezeli ebedi bir geçmişin içerisinde oyalanırken, tarihsel maddeci gücünü orada değil, o bütünün içerisinde şimdiye sızan parçaları bulup çıkarmaya ve anlatının kendisini parçalamaya ayırır. Tarihsel maddeci düşünceyi akıp gitmekten onu parçalarına ayırıp kristalize ederek kurtulur. O, "dönemden belli bir hayatı, tüm bir ömürden de bir yapıtı çekip çıkartır. Bu yöntem sayesinde yapıtın içinde tüm bir ömür, ömrün içinde dönem, dönemin içinde tüm tarih akışı hem korunmuş hem de yadsınarak aşılmış olur."[17]

ANGELOPOULOS: (MADDECİ) TARİHİN YÖNETMENİ[18]

Marx'ın maddeci tarih yorumunu, Benjamin'in *Tarih Kavramı Üzerine Tezler*'i ile birlikte düşündüğümüzde, tarih yazımının maddeci biçiminin, idealist biçimlerin aksine toplumsalın kolektif belleğine işlemiş olan deneyimleri, biçimleri, düşünceleri aşağıdan bir örgütlülükle zaman-mekân bütünlüğü içerisinde ele aldığını söylemek mümkündür. Aşağıdan yazılan tarih somut durumun tahlilini ve o durumun içerisinden çıkabilmek için eleştirelliği gerektirdiğinden, böylesi bir tarih algısının çağrısı da bize fazlasıyla melankolik ve hatta kötümser gelebilir.

Angelopoulos kendisiyle yapılan bir söyleşide filmlerini melankolik bir ruh hali ile yapmadığını söyler. Filmlerinin hiçbirinde mutlu bir son olmayan - hatta son olmayan, çünkü bizzat kendisi karşıdır son fikrine, filmlerinin jenerikten önce "son" ile bitmemesi de bundandır -, daima arada kalmışlıkların hâkim olduğu, yenilgilerin daim olduğu bir yönetmen nasıl olur da filmlerini melankolik bir ruh hali ile yapmadığını söyleyebilir? Angelopoulos Yunanistan´ın çalkantılı siyasi tarihini anlattığı tarih üçlemesinden başlayarak sinemasal anlatısını tarihsel bir düzlemde aktarır. Elbette bahsettiğimiz bu tarihsel dü-

16 Benjamin, *Son bakışta aşk*, 47.

17 Age., 48.

18 "Tarihin Yönetmen" tanımlamasını İrini Stathi'den aktaran; Smaro Kamboureli, "Memory under Siege: Archive Fever in Theo Angelopoulos' Ulysses' Gaze," içinde *Memory under Siege: Archive Fever içinde Theo Angelopoulos' Ulysses' Gaze* (Performing Identity/Crossing Borders: The Cyprus Symposium, Cyprus: Cicac, 2007), .7, http://cicac.tru.ca//media/smaro_2007.pdf.

zlem, egemen soylemin toplumların tarih bilincini kendi kurgusallığı içerisinde mitlerle, çarpıtmalarla ve kahramanlarla yeniden ve yeniden kurduğu bir tarih anlayışını paylaşmaz. Mitlerin ve mitsel anlatı geleneğinin güçlü tarihsel köklere sahip olduğu Yunan kültürü içerisinde yetişen Angelopoulos, bu geleneğin Yunan halkının tarihsel belleğinde ne gibi etkileri olduğunu iyi bilmektedir. Bu nedenle hiçbir filminde kahraman sineması yapmamaya özen gösterir, karakterlerini veya figürlerini şimdi ve burada olana kök salmış, bu dünyanın insanlarından seçse de onların bireysel varoluşları ile ilgilenmez. Angelopoulos bunu kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide özellikle yaptığını vurgular. Çünkü mitik anlatı geleneğine bağlı olan Yunan halkı, Angelopoulos'a göre bunun melanetini kahraman kültü ile ödemektedir. Dolayısıyla sinemanın epik şairi için bunu kırmanın yolu ancak sinemasal bakışı değiştirmekle mümkün olabilir Angelopoulos bakışını tarihe çevirir ve tarihin kahramanlarla, bireysel başarı ya da başarısızlıklarla şekillenmediğini göstermek için klasik tarih yazımının dışarıda bıraktığı büyük insanlığın şiirini yazmaya başlar.

Angelopoulos'un tarihsel olanı sinemaya taşıma eğiliminin salt bir malumat tarihçiliği ile ya da estetiğin ikinci plana atıldığı didaktik bir dille yapılmadığını belirtmek gerekir. Gerald O'Grady'ye verdiği röportajda, O'Grady'nin Yunanistan'ın yakın siyasal tarihinden Antik Yunan mitlerine sinemasındaki güçlü tarihsel referansları ve belgesellik itkisi üzerine sorduğu soruyu şöyle yanıtlar: "Ben bu tip bir tarih anlayışını 'belgesellik itkisi' olarak adlandırmam. Aksine bunu Yunan geleneği olarak görürüm. Yunan klasiklerine atıfta bulunduğumuzda, birçoğunun çok daha eski çağlara referans gösteren mitlerle birlikte hareket ettiğini belirtmiş oluyoruz ve bu bağlamda da tarih, herhangi bir tematik kaygıdan bağımsız olarak bir süreklilik zeminini kurmak için kullanılıyor. Benim tarihimize yaptığım ek, Yunan olmamdan yani, Yunan sanatı, özel olarak literatürü ve bu yüzyılda sinemasıyla girdiğim ilişkiden kaynaklanır."[19] Angelopoulos'un cevabından da anlaşılacağı üzere, onun filmlerindeki tarihsel anlatı, tarihin idealist biçimlerdeki yorumlarının, mitleştirmenin ve kahraman sinemasının aksine mitsel anlatıyı tarihsel bir olgunun sürekliliğine işaret etmek, görünmezliğini görünür kılmak için kullanmaktadır.

Sinemasının içeriğinin yanında, biçimsel anlatım dili ve kamera kullanımı da Angelopoulos'un içerikte yapmaya çalıştığını destekler niteliktedir. Anlatım dilinin kurulmasında büyük insanlığın anlatısına uygun geniş planlar ve uzun sekanslar önemli bir yer tutar. Hollywood anlatılarının sekans süreleri birkaç saniyeyi bile bulmazken, Angelopoulos'un daima uzun plan sekanslarını ve geniş açılı kamera kullanımlarını tercih etmesi bizlerin, yani izleyicilerin yüzünü büyük insanlığın anlatısına dönmesi için bir davettir. Şüphesiz bu tercih salt gerçekliğin doğrudan aktarımı biçiminde derinliği olmayan bir aktarım olarak ulaşmaz izleyiciye. Angelopoulos bu aktarım biçimine dair tercihiyle kendi estetik anlayışını yaratmayı, bunu yaratırken de politik içeriğin sınırlarına sadık kalmayı amaçlamaktadır. Kolektif tarihsel belleği daima bireysel anlatıların önüne koyan Angelopoulos bu nedenle tarihin de geçmişte yaşanmış olaylar bütünü değil, şimdide kök salmış ve geleceği muştulayan deneyimler bütünü olduğunu düşünür. Yani Angelopoulos

19 Dan. Fainaru, ed., *Theo Angelopoulos: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2001), 70.

için geçmiş aslında şimdidir ve ancak böyle algılandığında geçmiş bizler için geleceğe dair bir umudun taşıyıcısı olabilir.

Angelopoulos sineması ele alınırken çoğunlukla bir dönemleştirme üzerinden incelenir ve yönetmenin ilk dönemine ait politik filmlerinin (*36 Günleri, Kumpanya, Megalaalexanderos*) ardından sessizlik ve sınırlar üçlemeleri ile birlikte kendi kuşağının kaybını anlattığı, bunu yaparken de bireysel hikâyelere (*Arıcı, Ulis'in Bakışı* gibi..) kapı araladığı ileri sürülmektedir. Tarihi, şimdiye dair söz söylemenin aracı olarak kullanan bir yönetmen olarak Angelopoulos bu amaçla büyük resime dair perspektifini değiştirmez. Geniş plan sekanslar da bu perspektifin en temel öğesidir, çünkü bunu yaparak hem anlatının insanlığa dair bir anlatı olduğunu izleyiciye gösterebilmekte hem de geniş planlardaki donuk insanlarla seyircinin özdeşleşmesini engellemektedir. Dolayısıyla politik sinema - bireysel sinema ikilemine yerleştirilmek, devrim idealleri konusunda mağlup olmuş bir kuşağın yönetmenin hiç hak etmediği bir çözümlemedir.[20] Zira Angelopoulos bakışını tarihe çeviren bir yönetmen olarak tarihle hesaplaşmak dediğimiz hadisenin şimdi ile hesaplaşmakla mümkün olduğunun farkındadır, bu nedenle tarihsel anlatıya eşlik eden hikâyeler 70'li yılların çalkantılı siyasi atmosferinde pek tabii ki kaybedilmiş devrimi, cuntayı ve Yunan gladyosunu anlatmaktadır. Henüz 67'de albaylar cuntasını yaşamış topraklarda son otuz yılın uzun ve çileli tarihsel tekerrürlerine yapar vurguyu, böylece tarihin o topraklardaki sürekliliğine değinirken bir yandan da izleyenler açısından buruşturulup tarihin çöplüğüne atılmak istenen deneyimin ne kadar canlı ve diri olduğunu hatırlatır.

Burada bir parantez açıp Angelopoulos ile izleyicinin ilişkisine kısaca değinirsek; Angelopoulos'un Brecht'ci kurgusallıktan devraldığı yabancılaştırıcı öğeler, belirsiz zaman geçişleri, karakterlerin kameraya dönüp konuşmaları, donmuş kitleler ile çekilen planlar, vb., Angelopoulos'un epik sinemasının anlatım biçimleridir. Bu estetik anlayış izleyicinin izlediği eser ile daima mesafesini korumasına ve özdeşleşme ihtimalinin ortadan kalkmasına neden olur. Angelopoulos geçmişin bir bütün halinde sunulmasıyla, izleyiciye eleştirme olanaklarının kapılarını açar. Yani Angelopoulos sinemasının izleyicisi pasif bir alımlayıcı olamaz. Angelopoulos sineması izleyicinin özdeşleşmenin sıcak kuytularına girip kendi güncelliğini atıl bir konumdan yeniden ve yeniden olumlamasına izin vermez. Bu nedenledir ki günümüzde hâkim Hollywood anlayışının yoğun baskısı altındaki sinemasal bakış

20 Angelopoulus Fainaru'ya verdiği röportajda *Leyleğin Geciken Adımı* filminde geçmişin politik ideallerinin günümüzde sürdürülmediğini anlatmak için Mastroanni'nin politikanın anlamsızlığına değindiğinden bahseder: "Ben bu durumu kabul etmesem de yüzleşmem gerekir. Çok uzun bir süre politikanın bir iş değil, bir adanmışlık arzu ve ideal olduğunu savunduk. Ama son yıllarda, politikanın sadece profesyonel bir iş haline dönüştüğü konusunda ikna oldum." Age., 79. Angelopoulos'un burada politikaya dair karamsar tavrı bir bakıma bir profesyonelin pragmatizmiyle tarihsel olanı politik amaçların hizmetine sunma eğilime karşı bir tepki olarak da okunabilir. Bu noktada da Benjamin'in *Tarih Yazımı'nda maddeci tarihçiyi politikacıdan ayıran ve hesap yapmak yerine 'o an'ı yakalamaya çağıran pasajı hatırlamamız gerekir:* "Tarih ebedi bir boğuşma içerisinde birbirine kenetlenmiş iki güreşçi imgesinin çağrıştırdığı kötü sonsuzluktan habersizdir. Gerçek politikacı tarihlerle hesap yapar ve eğer iktisadi politik gelişmenin belirli bir anında burjuvazinin tasviyesi tamamlanmamışsa insanlık için geç kalınmış olabilir." Benjamin, *Son bakışta aşk*, 71.

Angelopoulos filmi karşısında rahatsızlık çeker, sıkılır. Angelopoulos izleyiciyi düşünmeye davet ettiği oranda gerçek bir içsel muhakemenin de başlatıcısı olur.

Angelopoulos'un bireysel anlatılara yöneldiği biçimindeki yoruma kaynaklık eden sessizlik üçlemesinin ikinci filmi olan *Arıcı*'da ana karakter Spyros'un[21] kayıp bir kuşağı temsil ettiğini görürüz. Spyros, oğlu okumak için ailesinden ayrıldıktan sonra kızının da evlenmesiyle birlikte ailesi ile olan bağlarını koparıp, öğretmenliği bırakarak babasının mesleği olan arıcılığı yapmaya başlayan biridir. Arılarından en iyi mahsulü alabilmek için çıkmış gibi gözüktüğü yolculuk, aslında yaşan içerisinde sahip olduğu sabit rollerin de bir reddiyesi. Bu yolculuk, sonunda eve dönüş olan, yaşanmış ve bilinen patikaların izini süren bir seyahat değildir. Spyros sonunda nereye varacağını bilmeden ama duraklarını seçerek çıkar yola. Yolda karşılaştığı arkadaşlarıyla olan rabıtasından anlarız ki Spyros'un ve arkadaşlarının geçmişte dünyanın değişebileceğine dair umutları vardır. Ancak artık her biri umudunu yitirmiş, sistem ile birlikte yaşamayı öğrenmiş ya da sistemin kıyısında kalmış kişiler haline gelmişlerdir. Spyros'un onlardan farkı ise sonunu bilmediği bir yolculuk için sahip olduğu konumların hepsini ardında bırakma cesaretini gösterebilmesidir. Angelopoulos burada bizlere hiçbir umut kapısını aralamıyor gibi gözükse de, bunu yaparak aslında umudun tükendiği yerde yeni bir umudun başlayabileceğini gösterir. Çünkü denenmiş ve başarısız olmuş deneyimlerin nostaljisini üretmeyi tercih etmez Spyros. Kamyonuna yüklediği arılarla, kasabasından çıkarken aslında orta sınıf burjuva değerlerini de terk etmektedir.

Spyros'un sonunu bilmediğini yolculuğunda karşısına çıkan genç kız, barındırdığı yeni kuşak değerler, alışkanlıklar ve başkaldırışlarla onun için arı kovanındaki kraliçe arı olur adeta. Filmin başında Spyros arıların yaşamsal döngüsüne dair bir anekdot anlatır. Bu anekdotta erkek arıların kovanın içinden çıkacak ve o koloninin türsel devamını sağlayacak olan kraliçe arıyı beklediklerini, diğer dişi arıları da kraliçe arı ortaya çıkana kadar deliklerinde tutmaya çalıştıklarından bahseder. Spyros önceleri genç kızın kendisine yabancı olan adetlerinden, özgüveninden ve yersiz yurtsuz oluşundan çekinse de zamanla kızın serüveninin kendisi ile kesiştiğini düşünerek yeni olana açar kapılarını. Ancak beklediği gerçekleşmez Spyros'nun, genç kız kraliçe arı olamaz onun için, hayatı dönüştürmek adına bir kahramanı beklemenin anlamsızlığı bir kez daha Spyros'nun yüzüne çarpmıştır. Kahramanını beklemenin yarattığı pasifizmi, kendi kuşağının vermiş olduğu politik mücadelenin içerisinde deneyimlemiş olan Spyros, bir kez daha, üstelik bunun tam zıttı bir serüvene bırakmışken kendini umudunu genç kızda kristalize etmiştir. Oysa umudun yeşerdiği yer gözün de büyük insanlığa döndüğü yerdir, bu nedenle kahramanını bekleyen arıları azad eder Spyros, onları azad eder ki gelmeyecek olan kahramanı beklemektense şimdiyi zamansal ve mekânsal olarak yeniden kurabilsinler.

Angelopoulos, tıpkı Spyros gibi 1991 tarihli *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki parlamenteri de geçmişin yüklerinden, değer ve adetlerinden kopartıp sonu olmayan bir

21 Angelopoulos filmlerinin pek çoğunda baba figürü olarak karşımıza çıkan karakterinin ismi Spyros'dur. Benzer biçimde anne rolündeki kadın karakterlere Eleni ismi verilir. Spyros ve Eleni aynı zamanda yönetmenin anne ve babasının adlarıdır.

yolculuğa çıkartır. Her iki karakteri de Mastroianni'nin canlandırması Angelopoulos'un izleyiciden kurmasını beklediği bir bağ olarak değerlendirilmelidir. *Leyleğin Geciken Adımı* Angelopoulos'un sessizlik üçlemesinin ardından çektiği ilk filmdir. Film, Ege Denizi'nin ortasında askeri helikopterlerin ve gemilerin denizin üzerindeki ne olduğu belirsiz bir kütle etrafında hareketleri ile karşılar bizleri. Anlatıcı dış sesin tıpkı bir haber aktarır gibi olayın içyüzünü anlatmaya başlaması ile birlikte geniş plan daralmaya başlar ve bizler denizin ortasında, Yunanistan'a kaçak olarak girmeye çalışırken yakalanan ve ülkelerine geri dönmemek adına geri götürüldükleri tekneden atlayarak yaşama tutunmaya çalışan iki Asyalı'nın cesedi ile karşılaşırız. Bu sekansla birlikte Angelopoulos bize 90'lı yıllar boyunca anlatageleceği büyük insanlık anlatısının farklı bir veçhesini de muştulamış olur.

Yönetmen 70'li yıllar boyunca çektiği politik tarihin ön planda olduğu filmlerin ardından 80'li yıllar ile birlikte bakışını politik bir kuşağın kaybediş, apolitikleşme ve orta sınıf konformizme meyletmesine çevirir, 90'lar ile birlikte artık insanlığın önündeki yeni bir olgu, kimine göre sorun ama Angelopoulos'a göre umut olan göçmenliğe ve sınırlara çevirir bakışını. Bakışın sınırlara ve göçmenlere dönmesi yönetmenin artık tarihten ziyade kimliklere ağırlık verdiği biçiminde yorumlanmamalıdır. Bu yorum yönetmene dair eksik bir okuma olur. *Leyleğin Geciken Adımı*'nda Angelopoulos gene geniş plan sekanslardan, geniş plan sekansların ortaya çıktığı anda en kuytulardan yükselttiği Karandirou ezgilerinden vazgeçmez. Karandirou ezgilerini yakın plan çekimleriyle birlikte vererek (Mesela *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki evlenme sahnesi) pekâlâ bizleri anlatının dramasında göz yaşlarıyla boğabilecekken o bunu yapmaz. Tesadüfi olmadığından kesin bir biçimde emin olabileceğimiz süreklilikle Angelopoulos, Karandirou ezgilerini tam da büyük insanlığın geniş sekans anlarında izleyiciye sunar, bu açıdan yönetmenin içerisinden gelmiş olduğu kültürün tragedya tekniğine yaslandığı söylenebilir. Tragedyalardaki koro topluluğu ve yaşanan durumu yargılayan ve değerlendiren kolektif bir akla karşılık gelir. Böyle bakıldığında Angelopoulos'un müzik kullanımlarının denk düştüğü geniş sekanslı anlarda yönetmen izleyiciden koro gibi davranmasını bekler. *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki evlilik sekansındaki müzik kullanımı anlatılmaya çalışılan müzik kullanımına en açık örneklerden biridir.

Tıpkı önceki filmlerinde olduğu gibi Angelopoulos *Leyleğin Geciken Adımı*'nda da anlatımında kahramanlara yer vermez. Bir veda konuşması ile kamusal yaşamın tam ortasındaki politik konumunu terk eden parlamenter, bu eyleminin ardından dışlanmışların kahramanı olmaya çalışmaz. Parlamenter, orta sınıf değerlerin tümüne sırt çevirerek gerçekliğin de dışına çıkar. Gerçekliğin dışına çıkmış biri olarak mitsel bir arada kalmışlık mekânına sığınır. Zaten gerçeklikten değil, masallardan bahsetmesi de hep bundandır. Angeopoulos bizlere film boyunca gazeteci Alexandros dışında kimsenin ismini fısıldamaz, tıpkı önceki filmlerinde olduğu gibi karakterler ile değil figürler ile anlatır büyük insanlığın anlatısını.

Angelopoulos *Ulis'in Bakışı* adlı filminde, Platon'un *Alkibiades* diyaloğundan bir alıntıyla karşılar izleyiciyi "eğer ruh kendini bilmek isterse bir ruhtan içeri bakmalıdır." Bu söz Delphoi tapınağının girişinde yer alan "kendini bil" öğüdüne yapılan bir gönderme-

dir. Sokrates bu diyalogda kendini bilme amaçlı içe bakışın, ilk önce şüpheyi, sorgulamayı bunun için de iç dünyanın derinliğine doğru düşünsel dâhili bir yolculuk faaliyetini gerektirdiğinden bahseder. Burada dış dünyayı algılamayı sağlayan bakış edimi filmin adındaki bakışla birleşir ve bakışla birlikte Odysseus'un Ithaca'ya yani evine yolculuğu metinlerarası bir referansla izleyiciyi serüvene çağırır. Odysseus burada hem sürgünde olmayı, eve duyulan özlemi ve geri dönüş yolculuğunu hem de antik yunan dünyasının döngüsel zaman anlayışını tasvir eder. *Ulis'in Bakışı* Balkanların bilinen ilk yönetmenleri olan Miltos - Yannakis Manakis kardeşlerin, Balkanlara dair ilk bakışı film karelerine dönüştürdükleri ilk filmlerine ait kayıp bobinin peşine düşen Yunan asıllı *yönetmen A.*'nın (Harvey Keitel) hikâyesini anlatır.

Filmin başındaki epigrafın ardından, eski ve yıpranmış bir filmin görüntülerini izleriz. Sesin henüz filme eşlik etmediği dönemlere ait olduğu anlaşılan bu filme bir dış ses dahil olur. Balkanlara dair atılan ilk bakış olan bu film"Yün Eğiricileri"dir. 1905'te Miltos ve Yannakis Manakis kardeşler tarafından bir Yunan köyü olan Avdella'da çekilmiştir. Yunanistan'ın ve Balkanlar'ın ilk filmi olarak bilinen bu filmi, biz izleyicilere yüzyılın sonunda, yorgun ve yaşlı bir projeksiyon makinası ile yansıtan bir dış sestir.. Burada izleyici Brecht'ci epik anlayışın etkisi ile tanışır. Filmin içerisinde film izleten Angelopoulos, izlettiği film ile seyircinin arasına yorgun film makinasından çıkan sesleri ve silik görüntüleri koyar. Dış ses filmin Manakis Kardeşler'in ve aynı zamanda Balkanlar'ın ilk filmi, ilk 'bakış'ı olmadığı iddiasını dile getirir. Bir sonraki planda ise bir kamera ve kameranın ardında ufka bakan Yannakis Manakis görünür. Yannakis Manakis'in arkasından ise gençliğinde Yannakis Manakis'in asistanlığını yapmış olan ve plan açılırken duyduğumuz *Yönetmen A.* görünür. Aslında gösterilen, bu kişinin 1954 kışında Selanik limanından ayrılan bir gemiyi görüntülemeye çalışan Yannakis Manakis'i hatırlaması olduğunu anlarız, çünkü Yönetmen A. bu hatırlama anında gençlik dönemlerine değil güncel haline benzemektedir. Bu kişi hatırladığı zamanı bir mekân gibi ziyaret ederken gösterilmektedir. Asistan, yani Yönetmen A. Yanakis Manakis'i hatırlarken bir yandan onunla birlikte çalışmış olmasından dolayı *Yün Eğiricileri*'nden daha önce kaydedildiği iddia edilen üç bobinden bahseder. Artık kadrajdan çıkmış olan geminin ardından bakan *Yönetmen A.*'nın, kayıp bobinleri, ya da "ilk bakışı" arama yolculuğu böylece başlar. Bu noktada söz konusu gemi anakronik bir imgeye dönüşerek bir yandan da Odysseus'un gemisini anımsatır[22] ve A.'nın çıkacağı yolculuğun da geçmişten yansıması gibidir. Hareket halindeki gemi bu kez filmin asıl yönetmeni olan Angelopoulos'un yakın çekimi ile kadraja yeniden girdiğinde sözkonusu görüntüye renk

22 Makrygiannakis geminin sisli denizde kaybolması sahnesiyle ilgili olarak Deleuze'un Bergson'un *duree* yorumunu aktarır: "Aktüel olan daima günceldir. Ama şimdide olan değişir ya da geçip gider. Artık var olmadığında, yerini yeni bir şimdiye terk ettiğinde geçmiş olur. Hem yeni bir şimdiye ulaşma amacında olana hem de şimdide olup şimdinin içinde kalmaya çalışan için bir gerekliliktir. [...] Zaman kendisini şimdi ve geçmiş olarak iki ayrı momente ayırır, geçmiş şimdiden sonra değil şimdi ile aynı zamanda kurulduğundan kendisini doğadan ayırır, doğa ise şimdiye benzer biçimde iki heterojen biçime ayırır, bir yanı geleceğe açılırken öte yanı geçmişte saplanıp kalır." Evangelos Makrygiannakis, "The Films of Theo Angelopoulos: Voyage in Time" (Edinburgh, 2008), 262, https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/4018.

sızar çünkü artık görüntünün zamanı değişmiş, hatırlama edimi geçmişte olanı şimdiye taşımıştır. Burada Angelopoulos'un son yakın çekimi ile zamanda doğrusal bir yolculuğa çıktığı söylenebilir, ancak zamandaki yolculuk yalnızca yatay ve doğrusal olmamıştır aynı zamanda hatırlamanın çok katmanlı referanslarıyla tarih sahnesinde dikey hareketi de gözlemleriz. Bu çok katmanlı zamansallığı filmin açılışındaki Platon epigrafından itibaren görürüz. İlk görüntüler 1905 yılına aitken, görüntüleri çerçeveleyen dışses yüzyılın sonundan, film çekilirken 1994 yılından seslenmektedir. Bir sonraki sahnede ise Yannakis Manakis'in öldüğü yıl 1954'ü 1994 ile bir araya getirir. Jenerikten sonra ise, şimdi ile *Yönetmen A.*'nın 35 yıl önce yani 1959'da ayrıldığı yurdu Florina aynı kadrajdadır.[23]

Yönetmen A.'nın 35 yıl önce ayrıldığı yurdu Florina, yolculuğunun olur. Coğrafi olduğu kadar kişisel de içe bakışa da dönüşen bu yolculukta Yönetmen A. hem kendisinin ve ailesinin hatıralarını ziyaret eder hem de 20. yüzyıl Balkan tarihini. A. için hatırlamanın yolculuğudur çünkü 35 yıl önce ayrıldığı ama duyduğu özlemle her daim 'şimdi'de canlanan sevgilisinin hayaletiyle, belleğindeki eve geri dönmeye çalışır. A.'nın kronolojik bir başlangıç noktasına veya eve fiziksel olarak dönmesi yolculuğun bahanesidir, o bundan öte geçmişin şimdideki izlerine bakarak zamanın parçalılığını tamir ederek bir yandan da kendini keşfetmeye çalışır: hayali eski sevgilisine "Sana geri döndüğümü söylemek çok isterdim ama bana engel olan birşey var. Yolculuk henüz bitmedi" derken amacının aslında bir sona ulaşmak olmadığını duyurur. Bunun hep yolculuğunun sonu olacağını ummuştur ama sona ulaştığını düşündüğünde aslında bunun kendisi için bir başlangıcı ifade ettiğini oraya vardığında anlayabilmiştir: "Ne tuhaf değil mi, sonum başlangıcım oldu."[24]

Bu bakımdan *Ulis'in Bakışı* bir ilk olana ulaşma yolculuğu değildir. *Yönetmen A.*'nın dediği gibi bir bahanedir, "kişisel" bir yolculuktur, eve dönüşü erteleyerek ev özleminin yani yolculuğun kendisi aracılığıyla yüzyılın sonundan yüzyılın başına çevrilen bakışın geçireceği katmanlı tarihsel süreçlerle şimdinin içerisinde yinelenmekte olanı keşfidir.[25] Sey-

23 Hatırlanacağı üzere, Marx'ın tarihsel maddeci anlayışını serimlemeye çalıştığımız bölümde Marx için tarihsel ilerlemenin tek boyutlu ve tek yönlü bir süreçten ziyade tarihsel katmanların birbiri içerisine geçtiği bir devinime işaret ettiğinden bahsetmiştik. Angelopoulos sinemasının tarihsel ilerlemeye dair yaklaşımı bu bakımdan tarihsel maddeci anlayışla ortaklaşır.

24 Benjamin ile bu noktada da bir süreklilik kurmak mümkündür. Ulis'in Bakışı'ndaki belirli bir sonu amaçlamayan yolculuk *Tek Yönlü Yol*'da ifadesini şöyle bulur: "Büyük yazarlar tamamlanmış yapıtlardansa ömür boyu üzerinde uğraşmaya devam ettikleri fragmanların yükünü daha çok hissederler" Benjamin, *Son bakışta aşk*, 25.

25 Benjamin artık miyadını doldurmak üzere olan şeylerin bir anlık ışımasının peşindedir. O yüzden ilgi duyduğu şeyler tıpkı "A"nın ilgi duyduğu film makarası gibi yok olmakta olan, hatta varlığından bile şüphe edilen, unutturulmaya çalışılan şeylerdir. Hem Primo Levi karakterinin bu açıdan kendini tanımlarken kullandığı "kayıp bakışlar koleksiyoncusu" tabiri hem de filmin adının *Ulis'in Bakışı* olması Benjamin'in Paul Klee'nin *Angelus Novus*'una dair getirdiği Tarih Meleği yorumu aynı tarihsel bakışın ürünleri gibi gözükür: "Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını ka-

irci yalnızca sinemanın dilinin temel öğelerinin çokluğu ile değil aynı zamanda birden fazla zamansallık ile karşı karşıyadır: "Angelopoulos sinemasında tarih kronolojik bir hiyerarşi ve çizgisellik içerisinde değerlendirilemeyeceğinden -bunun yerine geçmişle şimdinin bir araya geldiği çok boyutlu bir bakış vardır. A.'nın çıktığı yolculukta kendine eşlik eden anlatısal simetrisi *Odysseia* ise, coğrafik simetrisi Manakis kardeşlerin sürgünüdür."[26]

Yönetmen A, Romanya'dan Tuna nehri üzerinde seyahat eden bir mavna içerisinde kendini "kayıp bakışlar koleksiyoncusu" olarak tanımlayan Primo Levi ile buluşmak için Belgrad'a yol alırken, yolculuğu bir başka tarihsel figür ile kesişir: Lenin. Lenin, Sovyet devriminden önce tutsak olarak yaşadığı Almanya'ya, bu kez parçalanmış[27] bir lahit gibi mavnanın içerisinde geri dönmektedir.[28]

Angelopoulos filmleri bir zincirin halkaları gibi birbirlerine eklemlenirken taşıdıkları en temel nitelik daima umudun varlığıdır. Bu yüzden *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki Mastroianni'nin hikâyesi *Arıcı*'daki ile kesişirken, bunların her ikisini de farklı zamansallık periyodlarında umudun alegorisi biçiminde sunan Angelopoulos için umut hep vardır da, sadece mekânı ve varoluş koşulları değişmiştir. Angelopoulos'un da bizzat içerisinde yer aldığı ve erken dönem eserlerini tarihsel arka planında yer alan devrim şafağının heyecanı, bu heyecanı paylaşmış iki Mastroianni aracılığıyla yeniden üretilir. İlkin *Arıcı*'daki Mastroianni'yi kaybeden kuşağın bir üyesi olarak, bile isteye oyunun dışına çıkmış biri olarak görürüz. Bu Mastroianni bize umudun, geçmişteki hataların sebebi olmuş kahramanını bekleme konformizminden kurtulmakla yeniden kurulabileceğini müjdeler, son sahnede arıları bırakırken öznesi henüz belli olmasa da umudun süreçte ve arayışta olduğunu ifade eder. İkinci olarak *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki Mastroianni, kamusal yaşamın merkezini terk ederek yerleştiği arada kalmışlık mekânında bizlerin de gözlerini umudun yeni mekânı olarak sınırlara çevirir. Duvarın yıkılmasının hemen ardından yenileri inşa edilmeye başlanmışken, yıkılanın insanlığın son duvarı olmadığı ayan beyan

---

payamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır." Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), 37.

26 Gülbin Evren Kıranoğlu, "Ulis'in Bakışı," *Modern Zamanlar*, Mart - Nisan 2013, 49.

27 Benjamin, kendi geçmişini zor ve ihtiyaçtan doğmuş bir çarpıklık olarak görenlerin, içinde yaşadığı anda ondan bütünüyle yararlanabileceklerini söyler. Çünkü yaşanmış olan olsa olsa, yaşarken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Kendisinden geriye yalnızca geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır. Burada Lenin heykeli devrim yolculuğuna ilk başladığı yere, Almanya'ya dönerken onun imgesi önünde selam duranlar ve onu uğurlayanlarla Angelopoulos bize burada Benjaminci manada yeniden yontulacak bir geleceğe dair umudu vermektedir. Ancak elbette bu sahneyi farklı biçimlerde de okumak mümkündür. Örneğin Kriss Ravetto bu sahnenin tıpkı Odysseus ve Apollon'da olduğu gibi Angelopoulos'un mitik ikonları deşifre etme biçiminin sembolik bir ifadesi olduğundan bahseder. Bkz. Kriss Ravetto, "Mytho-poetic Cinema," *Third Text* 12, no. 43 (Haziran 1998): 43–57.

28 Benjamin artık miyadını doldurmak üzere olan şeylerin bir anlık ışımasının peşindedir. O yüzden ilgi duyduğu şeyler tıpkı "A"nın ilgi duyduğu film makarası gibi yok olmakta olan, hatta varlığından bile şüphe edilen, unutturulmaya çalışılan ya da "leyleğin geciken adımı"ndaki gibi sistem dışına itilmiş olandır. Filmin adının "Ulis'in Bakışı" olması ve Balkanlara dair atılan modern Ulis bakışını bize anlatması "bakış"a dair yaklaşımının da Benjamin-Baudelaire vari bir yaklaşım olabileceğini hissettirmektedir.

ortaya çıkar. Angelopoulos duvarın öte tarafında bırakılmaya çalışılanların 90'lardaki mücadelesini bir umut ilkesi olarak sahiplenmektedir.

Kendi kuşağının egemen iktidarın mekânını kuşatmaya yönelik giriştiği çabayı ve taşıdığı umudu bu kez yersiz-yurtsuz bırakılarak, bitimsiz bir sılaya hapsedilmiş bu halkların engellenmeye çalışılsalar da adım atmaya dair gösterdikleri iradede görür. *Leyleğin Geciken Adımı*'nda aynı toprakların insanları olsalar da onları ayıran sınır nedeniyle nehrin iki yakasında birbirlerinden ayrı düğün yapmak zorunda kalan insanların sekansında, Angelopoulos kamerasını nehrin üstüne doğru çıkarır ve bir anda nehrin iki yakasına birden hâkim olan bir bakış sunar bizlere. Ufuk sınırını da giderek genişleten ve uçsuz bucaksız doğayı kadrajına alan bu bakış aslında bizlere Hollywood'un savaş filmlerinden tanıdıktır. Benzer örneklerine klasik Westernlerde de rastladığımız, hâkim olunmak istenen mekânın (Westernlerde "Vahşi Batı"yı) izleyiciye kuş uçumu gösterildiği bu bakışı Angelopoulos "aradakalmışlar" için kullanır. Bu bakış bize, bir gün bu halkların o iki yakayı birleştireceğini söyler,, her şeye karşın verilen mücadele ve adım atmaya dair gösterilen irade Angelopoulos'un kamerasında kendine böylesi bir dil bulur.

Federico Fellini'nin *Amarcord* filminde, bir inşaat işçisi çalışmasına ara vererek yazının başındaki epigrafta yer alan dizeleri mırıldanır, bunlar Berthold Brecht'in Üç Kuruşluk Opera eserinde okumuş işçinin kendi görünmez emeğine dair sarf ettiği sorgulayıcı cümleleri anımsatır izleyiciye. Tıpkı Angelopoulos'un filmlerinde yerli yersiz kadraja dâhil olan sarı tulumlu işçilerin birbirlerine bağladıkları telefon direklerinden geçen hatların aştığı sınırların yanlarına bile yaklaşamamalarının ironisi gibi duvar ustası da dedesinden kendisine kalan ve sayısız insanı ev sahibi yapan zanaatini mizahi bir dille sorgular.[29]

Leyleğin Geciken Adımı'nda Angelopoulos'un sarı tulumlu işçileri, tekinsiz bir biçimde son sekansta izleyicinin karşısına çıktıklarında telefon direklerindeki telleri birbirlerine bağlamaktadırlar. Bunu fark eden Alexandros direklerin altından yürüyerek onları izlemeye başlar, kamera bir süre onunla hareket etse de ardından ondan uzaklaşarak film boyunca ilk kez karşı kıyıya geçip oradan gösterir olanı biteni, geniş bir planla. Sarı tulumlu işçiler telefon direklerini birbirine bağlarken, izleyici de "aradakalmış" eski parlamenter ile birlikte adımını atarak karşı kıyıya geçer, büyük insanlık için umut hala varlığını korumaktır, insanlığın kendini bulması, "eve varabilmesi için kim bilir daha kaç sınır geçmesi"[30] gerekir.

---

29 Aktarılan deneyin (erfahrung) en önemli taşıyıcıları, kendileri de bu deneyim biçiminin tedrisatından geçen zanaatkârlardır. Zanaatın yitimi, ya da ustalığın yerinin seri üretim bantlarında ucuza çalıştırılan dünyanın dört bir yanından insanların aldığı neoliberal dönem Benjamin'in aktarımıyla Paul Valery'nin "zamanın değerli olmadığı zamanların" insanları olarak nitelediği hikâye anlatıcıları gibi zamanın niceliksel dilimlere ayrıldığı bir çağda zanaatkârlarla hikâye anlatıcılarının kaderini ortaklaştırır.

30 Burada Mastroianni'nin *Leyleğin Geciken Adımı*'nda sarfettiği sözler Ulis'in Bakışı'nda yönetmen A'nın filminin izlendiği sinema salonundan yeniden yankılanır, ancak bu kez bizler salonda filmin ne olduğunu görmeyiz, sadece sesleri duyarız. Angelopoulos burada iki filmi arasındaki sürekliliğe işaret ederken, sinemasının maddeci tarih yorumu hem fiziki hem de sosyo-ekonomik sınırların varlığını devamlı olarak izleyiciye hissettirir. Sarı tulumlu işçilerin Angelopoulos'un bird-

Kaynaklar

Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
———. *Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar*. Editör Nurdan Gürbilek. Beyoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
Erdağı, Bora, ve Mehmet Evren Dinçer. "Benjamin, Tarih (Felsefesi) Üzerine Tezler ve Tarih Yazımı." *Praksis*, no. 17 (2007): 173–92.
Fainaru, Dan., ed. *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
Friedrich Engels, ve Karl Marx. *Alman İdeolojisi*. Evrensel Yayınları, 2013.
Kamboureli, Smaro. "Memory under Siege: Archive Fever in Theo Angelopoulos' Ulysses' Gaze." In *Memory under Siege: Archive Fever in Theo Angelopoulos' Ulysses' Gaze*. Cyprus: Cicac, 2007. http://cicac.tru.ca//media/smaro_2007.pdf.
Kıranoğlu, Gülbin Evren. "Ulis'in Bakışı." *Modern Zamanlar*, Mart 2013.
Löwy, Michael. *Walter Benjamin: yangın alarmı : "tarih kavramı üzerine" tezlerin bir okuması*. Çeviren U. Uraz. Aydın. İstanbul: Versus Kitap Yayınları, 2007.
Makrygiannakis, Evangelos. "The Films of Theo Angelopoulos: Voyage in Time." Edinburgh, 2008. https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/4018.
Marx, Karl. *1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*. Çeviren Kenan Somer. Ankara: Sol Yayınları, 1993.
———. *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. Çeviren Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları, 1974.
———. *Kapital*. Çeviren Alaattin Bilgi. Ankara: Sol Yayınları, 2000.
Oğuz, Şebnem. "Maddeci Tarih Yazımında Temel Tartışmalar." *Praksis*, Tarih Yazımı 1, no. 17 (2007): 33–56.
Ravetto, Kriss. "Mytho-poetic Cinema." *Third Text* 12, no. 43 (Haziran 1998): 43–57. doi:10.1080/09528829808576733.
Traverso, Enzo. *Geçmişi kullanma klavuzu: tarih, bellek, siyaset*. Çeviren Işık. Ergüden. İstanbul: Versus, 2009.

en çok filminde kadraja girişleri Benjaminci anlamda 'tarihin havın tersten okuyan' bir maddeci tarihçinin klasik tarih anlatısının karşısında ezilmişlerin ve yok sayılanların tarih sahnesindeki varlığını bizlere hatırlatır. Bu hatırlatma umudu canlı tutar, ancak bu umutluluk hali, maddi koşulların mevcut haliyle devam ettiği bir toplumsallıkta bizleri ham hayallere, kahramanlık mitlerinin çekiciliğine de savurmamalıdır. Bu yüzden sınırların hala var olduğunun ve koşullar değişmedikçe var olacaklarının hatırlatılması filmlerinde maddeci bir tarih yaklaşımını benimseyen Angelopoulos için bir seçimden öte gerekliliktir.

Yaşamda kalmanın öznesi: Kracauer'in film kuramı üzerine

Heide Schlüpmann

Semiotik ve psikoanalizin başlangıcından ve hatta *Cahiers du Cinema*'da sinemafografik aygıt konusundaki tartışmadan beri film kuramı, özellikle Andre Bazin ve Siegfried Kracauer tarafından 1940'lar ve 50'lerde resmen ilan edilen "Gerçekçi kuramlara" kendisini üstün addetti. Ama Bazin'in yapıtı bu "baba katline" Kracauer'in yazılarından daha iyi karşı koydu. Hatta tam bir etki elde etme şansına sahip olmadan önce Kracauer'in *Film Kuramı* bu kitabın, kendisini "naiv realizm"e karşı düzelttiği eleştiriyi gayretle görmezden gelen sistematik bir yanlış anlamanın nesnesi haline geldi. Kracauer'in yapıtına bir Weimar film eleştirmeni ve denemecisi ve de *Caligari*'nin altındaki ideoloji eleştirisinin yaşam olarak değerlendirenler bile onun *Film Kuramı*'na ısınamadılar.[1] Adorno erken ve geç Kracauer arasındaki zıtlığı, onun Alman dilinden feragatını böyle bir perhizin politik ve kişisel gerekçelerini tanısa da bir kayıp olarak yargılayarak her şeyden önce dil problemine atfetti.[2] Yine de *Film Kuramı*'nı Weimar yazılarının arka planına karşı okumak açıkça doğru olsa da böyle bir karşılaştırma, sonra onu sessizliğe mahkûm etmek için bu Amerikan kitabının eksikliklerini ön plana almamalı. *Film Kuramı*, Kracauer'in Weimar dönemindeki fotograf ve film çözümlemelerinde ele alınandan farklı bir konu üzerinde yoğunlaşır – öyleyse tam da bir hasarlı biçimin kendisini sergilediğinden kendi konusuna uygun bir biçime de sahip olması gerekmez mi?

---

1 On the West German reception of *Theory of Film* (New York: Oxford UP, 1960; Almanca Çev. Friedrich Walter and Ruth Zellschan, [Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1964]) 1960larda, bkz. Helmut Lethen, "Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre," *Siegfried Kracauer. Newe Interpretatiomen*, ed. Michael Kessler ve Thomas Levin (Tübingen: Stauffenberg, 1990) 195-228. *Theory of Film* ait tüm referanslar Oxford UP edisyonundandır.

2 Bkz. Theodor W. Adorno, "The Curious Realist," *New German Critique*.

Bu kuramın konusu filmdir – salt geç kapitalizmin bir fenomeni olarak ne de Hitler öncesi film değil daha ziyade Auschwitz'den sonra filmdir. *From Caligari to Hitler*'de Kracauer, Weimar sinemasını betimlemişti ve aynı zamanda Nasyonel Sosyalizm'e götüren gelişmeleri filmde yansıtılan biçimde ele almıştı; Bunun aksine, *Film Kuramı*, Auschwitz'den sonraki filmi hem özel hem de nesnel anlamda – konu edinir. Bu sadece betimleme sözcüklerini bulmayı; dil bulmayı değil önsel bir güçlüğü de yani filmi bu gerçeklik bağlamında ele almayı da gerektirir. Gertrud Koch, "'Henüz hiçbir yerde kabul edilmedi': Kracauer'in Tarih Kavrayışında Bir Sürgün, Bellek ve İmge" adlı yazısında bir yandan kitlesel yıkımın Kracauer'in tarih felsefesinin tamamen dışında bırakıldığını ama öte yandan da Kracauer'in, filmin dehşeti konu edinebileceğini derinden umduğunu belirtti.[3] Onun *Film Kuramı*nın iki temeli vardır, biri açık, öteki gizli: o film üzerine düşünür ve filmde yansıtılan nasyonel sosyalizmin dehşeti üzerine düşünür.

Film Kuramı, Kracauer'in erken denemelerine zıt olarak "temsilin özerkliği"nde[4] birleşmekten daha ziyade Amerikan İngilizcesi'nin heteronomisinden belli bir kararlılık, elde eden heterojen unsurlardan oluşur. Bu hitap özde üç unsurdan oluşur: "pozitif düşünme"yi ve pozitivist bilime bir göndermeyi içeren Amerikan İngilizcesi; Weimar denemelerinin karakteristiği olan bakış açıları ve son olarak da Marcel Proust'la diyalog. Amerikancılık, film hakkında tarihsel Auschwitz uçurumuna dokunmaksızın konuşmayı olanaklı kılar; Weimar denemelerinin unsuları Kracauer'in yıkıma yol açan tarihsel-politik gelişmelerin olanaklılığının farkındalığı üzerinde düşünmesini sağlar ve Proust'un *A la recherche du temps perdu*'suna referans pozitif düşüncenin mimetik yeniden üretimi aşmasını olanaklı kılar.

Ben önce Kracauer'in "fizik realite" kavramını tartışmak istiyorum zira bu *Film Kuramı*'nın anahtar kavramıdır. Aynı zamanda da bu, eğer temsil sorunu üzerine düşünme başarısız olursa en büyük yanlış anlamaların doğmasına yol açabilir. Bir yandan, *Film Kuramı* "fizik gerçeklik" terimi popüler bilim içeren ortak bir anlamda kullanılır. Kracauer'in Weimer dönemi sırasındaki pozitivizm eleştirisi akılda tutulduğunda "sinemasal ve bilimsel işlemler arasındaki benzerliğe" göndermeler başlar. Bu kitabın Amerikan alt başlığı "Fizik gerçekliğin kurtarılışı" tam da bu benzerliği akla getirir ve böylece tabii ki Almanca çeviri ondan vazgeçer. Yine de kurtarılma kavramı, Kracauer'in 1920'lerdeki denemesi üzerinde iz bırakan tarihsel olarak bildirilmiş fizik gerçeklik görüşünün terk edilmediğine işaret eder. Yine de tarihin nesnel gelişimi Kracauer'in gerçeklik görüsünü değiştirmiştir.

Bu beni *Film Kuramı*'nın ikinci unsuruna götürür: Bu Weimer denemelerinde alınan görüşaçısını benimser ama bu görüş açısının kaybolmuş olması aracılığıyla. Tarihin, bir yıkım haline gelen bir tarihin kefaretini ödeyeceği mesianik umudun beslediği tümüyle kumar dışından söz edilse de bu "yıkım" artık Mesih gelmeksizin geçmişti – yani o, Kafka'nın Amerika romanın sonunda öne sürdüğü gibi pejmürde Amerikan eğlence

3 Bkz. Gertrud Koch, in this issue of *New German Critique*.

4 Adorno, "Der Essay als Form," *Noten zurr Literatur* I (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1958) 9-49, s. 44.

kültürü içinde, Oklahoma Doğa Tiyatrosunda gizlenmedikçe... Fotoğraf üzerine denemede şunları okuyoruz: Fotoğraflarda görünen aynı saf doğa, (kapitalist üretim sürecinin) yarattığı toplumun gerçekliği içinde kendi yaşamını sonuna kadar yaşar. Dilsiz doğa içinde dejenere olmuş bir toplum tamamen kavranabilir; yine de bu toplum onlardan yoksundur; soyut olsa da sessiz kalır. Onun kabataslağı resimli dergilerde bitiverir. Eğer bir töze sahip olsaydı bilincin özgürleşimi bilincin silinmesiyle sonuçlanırdı; bilincin nüfuz etmediği doğa, bilincin henüz boşalttığı masaya oturdu.[5]

Geç kapitalizmden faşist topluma geçişle birlikte, tam da Weimar'da kavranabilmiş olan ortaya çıktı: Doğa bilincin boşaltma olduğu "masaya oturdu." Bu temel izlenim *Film Kuramı*'nın arka perdesini oluşturur. Bu ilkin, bir bilimsel yaklaşımla rekabete çalışan *Film Kuramı*'nın yüklendiği sistematikleştirmelerin, *fizik gerçeklik* teriminin bilinçli olarak belirsiz kullanılmasıyla karşı karşıya geldiği olgusunda gün yüzüne çıkar: "Fizik gerçekliğe", "maddi gerçeklik" veya "fizik varoluş" veya "edimsellik" ya da kabaca sadece "doğa" da denir. Bir diğer uygun terim "kamera-gerçekliği" olabilir. Weimar denemelerinin tarihsel felsefi bakış açısı bu belirsiz form içinde yeniden görünür. Fizik gerçeklik, Kracauer'in gözlerinde, bilincin bütün geleneksel tanımlayıcı niteliklerini ve nihayet birincil ve ikincil doğaları ayırma girişimini bile hükümsüzleştirdiğinden dolayı *Film Kuramı*'nda böylesine belirsizdir.

Aydınlanmanın diyalektiği sonuna gelmiştir. Yine de *Film Kuramı*, tüm beklentilere karşı "bilinç tablosunda" mevcut olan doğanın da nonidentik olduğu yeni bir algı biçimi sunarak başlar. O bir yandan barbarlıktan, insan yaşamının yıkımından öte yandan aynı zamanda da yaşamda kalmadan söz eder. Şimdinin bu yeni algısı Kracauer'in daha önceki tarihsel-politik düşünceleri olmaksızın – aynı zamanda onların olumsuzlanmasını öne sürerken – olanaklı değildir. Böyle bir perspektiften söz etmek için Kracauer *Film Kuramı*'nda, bir zamanlar tanıdık olan kavramsal araçlar ufkunun ötesinde yeni bir dil bulmaya çalışır. O kendi algısını edebi bir konuyla yani Proust'un romanının konusuyla yapılan gözlemlere yansıtarak ve teşhis ederek bir başka dili varsayar.

Metinde Proust bir düşünür ve yazar olarak Kracauer'in daha önceki yapıtının antitezi olarak görünür. Kracauer zaten nonidentite'yi 1920'lerde, "Kitle süsü" üzerine bir denemede Tiler kızları tartışmasında ikinci doğa olarak tasarlamıştı. O sırada yine onu hem " daha aşağı doğanın sunumu" hem de rasyonel düşüncenin – bir umut kıyısını içine alan rasyonel düşüncenin – ürünü olarak kavramıştı.[6] Bununla kıyaslandığında *Film Kuramı* bu film görüşünü kapitalist rasyonalitenin ürünü olarak anlamlandırma eğilimi gösterir. "sahnelenmemiş gerçeklik" kavramına bu pathosu, kapitalizmin çok fazla değil de çok az rasyonel düşünce içerdiği hükmüne uygun olarak " daha büyük" rasyonalizasyon çağrısına bağlanamaz. Aksine umut artık sadece yeniden üretici medyayla oluşturulan bir tür yaşamda kalmada yatar. Rasyonel düşüncenin akla işaret etmesi gibi yaşamda kalma da "yaşam" ima eder.

5 Siegfried Kracauer, "Die Photographie" (1927), Das Ornament der Masse (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963) 37.
6 Kracauer, "Das Ornament der Masse," Ornament 60.

Film Kuramı sadece, gerçekliğin ikileştirilmesi olarak vulgar bir gerçeklik kuramı değil bu pozitivizmi tamamlayan metafizik bir yaşama felsefesi (Lebensphilosophie) ileri sürmekle de suçlandı. Kracaumer'in 1920'lerde yaşam felsefesini eleştirel tartışması ya da en azından bu geleneği *Film Kuramı*'nda eleştirisi bu yorumcuları duraksatmalıydı.[7] Yaşam kavramının *Film Kuramı*'nda yeniden ortaya çıkması Kracauer'in 1920'lerde savunduğu aydınlatılmış (aydın) konumları bıraktığı anlamına gelmez. Tersine onun bir felsefi bağlamdan kesin ayrılışını temsil eder. Kracauer kendisiyle, bir Weimar yazarı olarak sonradan yabancılaştığı – kendi kimliği arasına bir Proust imgesi yerleştiriyorsa bunu o kimliği baskılamak için değil daha önceki düşüncesinin unsurlarının bu romanın imgelerinde yeni biçimler aldığını görmek için yapar.

Kracauer, Proust'un *A la recherche*'inde Proust'un fotoğrafçılığa bağladığı, bilinç tablosunda doğa üzerine gündelik bir gözlemle karşılaşır. Bu öykücünün uzunca bir ayrılık döneminden sonra haber vermeden büyükannesinin salonuna girdiği pasajdır: "Oradaydım ya da o benim mevcudiyetimin... benim ... farkında olmadığından yine deodada değildim... Sadece tanık, şapkalı ve seyahat paltolu gözlemci, eve ait olmayan bir yabancı, kimsenin asla tekrar göremeyeceği yerlerin fotoğraflarını çekeceğini ilan eden bir fotoğrafçı vardı. Büyük annem gözüme iliştiğinde gözlerimde mekanik olarak oluşan süreç aslında bir fotoğraftı."

Bu metinde, Kracauer tarihin sonu değil onun, bir geçmiş yaşamın parçası demek olan bir tür "bilinç tablosundaki doğa"nın bir tasvirini ayırt edebilecekti. Yaşamda kalma kendince basit bir tür korkunun keşfini içeren bir "yaşam" da yansıtıldığı için ve yansıtıldıkça artık paradoksal bir yaşam umuduyla yeniden doldurulur.

Büyükannenin fotoğrafı, hem fotoğrafçılık üzerine 1927 denemesinde hem de *Film Kuramı*'nda rol oynar. Yine de bu iki metin farklı fotoğrafçılık türleriyle ilgilidir. Inka Mülder- Bach daha önce *Film Kuramı*'ndaki fotoğrafçılık kavramının daha önceki denemelerde tartışılandan farklı olduğunu belirtmişti.[8] Bu fark ne kadar kesin olabilse de önemli olan Kracauer'in onu 1920'lerdeki kendi nihilistik ütopyacı görüşünü salt olumsuzluyor değil aynı zamanda devrediyor saydığı için Proustçu fotoğrafçılık görüşünü benimsediğidir.

Büyükannenin fotoğrafı, açımlayıcı gücü nedeniyle Kracauer'in fotoğraf üzerine denemesinde betimlediği fotoğrafa yaklaşır. Ama buna karşıl olarak, o eski bir foto değil eskimiş bir imgedir ve bu anlamda o bir film yıldızınınkine benzer. Proust'un enstantane fotoğrafı büyükanneyi "sofrada, lambanın altında, yüzü kızarık, ağır ve mutat, bezgin, düşüncede kaybolmuş, hiç de aklı başında görünmeyen gözlerle bir kitabın satırlarını izleyerek sofada, lambanın altında oturan tanımadığım mahzun yaşlı bir kadını gösterir. Proustçu büyükannenin bu "yabancılaştırılmış" resmi Kracauer'in amaçları için iki nedenden

7 Bkz. Sözgelimi, "Güçlü bir varlık olarak yaşam – örneğin kendini Walt Whitman'ın ve belki de Emile Verhaeren'in şiirlerinde öne çıkardığı gibi – bağıl olarak yeni bir köken kavramıdır. Bu kavramın evrimini diyelim ki, Romantiklerin döneminden Nietzsche ve Bergson aracılığıyla günümüze dek işlemeye çalışmak cezbedici olacaktır ancak böyle bir çalışma, kendi hakkının geniş ölçekli bir arzı olarak bu mevcut kitabın erimi ötesine gider" (*Film Kuramı* 169).

8 Inka Mülder-Bach, "Schlupflöcher. Die Diskontinuitat des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers," *Siegfried Kracauer*, ed. Kessler and Levin, 249-66.

ötürü önemlidir. 1920'lerde iki fotoğraf türünü birbirinden ayırmak olanaklıyken tarihin gidişatı bu tür ayrımları sonradan anlamsız kılmıştı. Bütün fotoğrafçılık ortaya çıkan tarihin sonunda etkilenmişti; aynı zamanda bütün fotoğrafçılık artık ölümün baskılanmasını, yaşamın devamını temsil ediyor. Yine de buradaki Proustçu gözlem filmin temel birimi olarak fotoğraf üzerinde durur. Kracauer için bu gözlem, bir romancı olarak Proust'un kendi yaşamının ifadesindeydi. Bu fotoğrafın ait olduğu çağ film çağıdır: ve bu çağ yeni bir yüzyılla başlasa da, film çağı olarak onun bilincine varması, onu teorik terimlerle yakalaması belki de ancak nasyonel sosyalizmin sonundan sonra olanaklı olmuştu. Weimer Cumhuriyeti *Film Kuramı* üzerine Bela Balazs'ın *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* ve Rudolf Arnheim'in sanat olarak film (*film as art*) gibi anahtar yapıtların görünüşüne tanık oldu, oysa Kracauer'in kendisi, ana sahneyi boş bıraksa da kendi sahnesini sanki kanatlardan oluşturdu. Aşağıdaki tartışmada *Film Kuramı* ile 1920'lerin film-kuramsal yaklaşımları arasındaki ilişkiyi incelemek istiyorum. Bu tartışma Kraucaer'in film konusunda yukarda sözü edildi. Film kuramlarından uzaklaşarak ve bunun yerine romancı Proust'a dönerek elde ettiği görüşleri betimlemek için bir arka plan sağlayacaktır. Arnheim'a gönderimlere itibar etmeyeceğim; Kracauer'in erken denemeleri "fotoğraf üzerine" ve "ilgi dağılması kültü"ne şekil veren kavrayışı ile başlayacağım ve sonra da onun Balazs'la ilişkisine geri döneceğim.

Fotoğraf üzerine denemesinin sonuna doğru Kracauer filmi düş ile karşılaştırır: "Resimli dergilerin kaosu karmakarışık bir şeyken der parçalanmış doğanın oyuncul kullanımı insana hergünkü ayık yaşam parçalarının düğüm düğüm edildiği bir düşü hatırlatır. Bu düş kavramında aklında Freud değil açıkça Kafka vardır. Biri gerçeklik iddiası içerildiği için böyledir. Freudçu kuram düşün yapıldığı düş kalıntıları içinde gerçeklik ile düş arasına bir halka ekleyinceye kadar sürer ama gerçeklik içinde arzuyu yerine getiren fail olarak düş-yapıtı konusunda bir şey söylemez. Yine de Kracauer'in gördüğü gibi, filmin düşe benzer niteliği onun iki gerçeklik arasında aracı olmasına izin verir. O fotoğrafın topladığı "doğadan geri kalanlar"la bağlar ve ilgi dağınıklığıyla eğlenilen bir alılmama ile Kracauer'in şu veciz ifadeyle betimlediği gerçeklik içeriğiyle sona erer: Eğlencenin bu biçimi mutlaka 'fabrika'nın biçimine uygun düşer (Der Form des Betriebs entspricht mit Notwendigkeit die des 'Betriebs').[9] Film, fotoğrafta sergilenen doğanın gerçek parçalı niteliğini, sinema izleyicisinde açığa çıkan insan toplumunun gerçek ilgi dağıtılmışlığıyla kaynaştırır.

Daha 1920'lerde eleştirmen Kracauer filmin, bu düş fabrikasının toplumsal olarak olumlu etkisine – merkezkaç gücünün sözümona onu kendi eleştirel gücüne doğru yarı yola taşıdığı bir seyirciye inancını hala sürdürürken – sert çıkış yapmıştı. Veimar toplumunun çöküşü bu güveni yıktı. Caligari bu düşkırıklığından söz eder. O aynı zamanda, estetik yaratılar olarak filmlerin ve film yapanların sorumluluğu için keskin bir bakış sergiler ve böylece de *Autoren* filmler üzerindeki kendi konumunu kısmen yeniler. Kraucaumer'in daha sonra öne sürdüğü gibi oların gerçekliği düşbenzeri resmetmeleri, seyirciyi kendi

9 Siegfried Kracauer, "Der Kult der Zerstreuung," Ornament 314.

gerçekliği ile karşı karşıya getirmeye cesaretlendiremedi. Böylece seyirciyi kendi gerçekliği üzerinde düşünmeye cesaretlendirecek türden bir *Film Kuramı* üretmek yaşamsal olarak zorunlu göründü.

Kracauer daha sonra bu kuramı yazdığında – 1950'lerde Birleşik Devletler'de – 1920'lerde onun araç savunusuyla ilgili olan parça ve ilgi dağılması kategorileri ortak çok fazla rol oynamadı. Bunun yerine, karşıtlarının yani süreklilik kategorisinin onların yerini aldığı görüldü. Özellikle o "süreklilik"ten, süreklilik yanılsaması yaratmaktan ziyade bir "maddi ... süreç"le ilgilenmesidir. İlgi dağılımından süreklilik kategorisine bu çevrilme Kracauer'in izleyicinin "gerçekçiliği"ne güvensizliğini yansıtır: film artık izleyicinin taşlaşmış toplumsal koşulları kıracak oluşturucu bir güç olarak ilgisi dağılmış eğlenceye düşkün eğilimine dayanamaz. Fotoğrafçılık ve izleyici arasında ruh gibi bir varoluşa götürme yerine film artık fotoğrafçılığın yerçekimsel gücünden uzağa gelişmeye zorlanır.

Kracauer, elbette bildiği ama tuhaf bir biçimde çok ender söznü ettiği Bela Balazs'ın *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* adlı yapıtında süreç kavramını bulabilirdi. Balazs *görsel süreklilik* kavramını bu yegâne filmik aracı edebi bir bağlamın, gündelik dil bağlamının kenetlerinden kurtarmak ve böylece de onun kendi statüsünü yükseltmek için kullanır: "En iyi yönetmenler ve en iyi oyuncular verilse de bu tür edebi filmlerin kullandığı imgeler, görsel süreklilik olmadığından kendilerine ilişkin yaşamsız (cansız), parçalanmış bir temasa sahip olurlar." Balazs bu görsel süreklilik için, dışsal gerçekliği bir iç hakikatin kavramsal olmayan ifadesi olarak gören bir kuram olan fizyonomiyle bağlantılı olarak bir potansiyel görür. Son tahlilde, görsel süreklilik böylece dil öncesi bir iletişim biçimi karakteri kazanır. Balazs'ın temel savları, edebi kültürün yerini almış olduğu bir ilk dilin jestler dilinin filmde yeni bir ifade bulduğu Romantik fikrini içerir. Tıpkı Balazs gibi Kracauer de, filmin edebiyat karşısındaki bir estetik özerkliğini, onu sanatın hiyerarşik çerçevesine sıkıştırmaksızın aynı şekilde ilgilenen Kracauer yine de daha köktenci bir tarzda, dile romantikleştirici bir başvuru olmadan da sürüp giden bu estetiği amaçlar. Ancak böylelikle film adsız dehşeti görünür kılabilir olarak kavranabilir. Balazs "ruhun dünya içinde kendini topladığı ve kristalize ettiği" bir toplum tahayyül etmişti. "Beden" yine de diye yazar "çırılçıplak soyunmuştu – bir ruhu yoktur ve boştur."[10] Yine de "film kültürü" ödevini yani onun bedenle ilgilenmesi gerektiğini ciddiye alan ilk kişi Kracauer'dir. O referans terimlerini minimal olarak değiştirmek suretiyle filmin devrimci anlamını kavrar; onun kuramı, şeyleşmiş bir kültürde romantikleştirici ya da eleştirel bir mücadeleden onun boş ürünü – sanki kültürün de bir ürünü olan – yani "bir ruhu olmayan" beden üzerinde yoğunlaşmaya evrilir. Konumdaki bu değişiklik Kracauer'in yaklaşımının daha baştan sadece Balazs'dan değil aynı zamanda söz gelimi fotoğrafçılığı bir doğal kalıntılar toplamı olarak değerlendiren Adorno'dan da bağımsızlığını gösterir. Yine de 1920'lerde canlılıktan yoksun bir fizik gerçeklik görüşünü savunduğunda bu duruş, kültürün şeyleşmesinin bir eleştirisine bağlı kaldı. Ne de fotoğrafçılığa, tek başına kuramcının görüşünün bir sonucu olarak böyle bir eleştirel düşünce karşısında derinlikli bir statü verilir.

10 Bela Balazs, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films (1924). Schriften zum Film 1 (Munich, [East] Berlin, ve Budapest: Hanser, 1982) 63, 52.

Daha önceki kavrayışın öne sürdüğü gibi, film mekaniği görünen yaşamı yaşamsız kalıntılara teslim eder. *Film Kuramı*'na kadar filmdeki gerçekliğin hareketli "canlı" anlarının bir araya getirilmesini vurgulamadı. Film mekaniği o halde yalnızca yaşam rüyasını imal etmeye hizmet etmez; daha ziyade onun gerçek yeteneği yaşamı ruhsuz bir cisimsellik olarak açımlamada göstermede yatar.

Kracauer'in odaklandığı, yaşamın bu sürekliliği ve ancak ikincil olarak, bu yaşamın kendini sunduğu filmin sürekliliğidir. Düşe benzer bir bileşik olarak kavranan film 1920'lerde özel bir biçim olarak – fotografik parçanın biçimini, ilgisi dağılmış seyirciyi eğlendirme biçimiyle dolayımlama olgusuyla ayırt eden bir bileşik olarak – tanımlandı. Tam da onun "maddesizliği" onun, doğa ve toplumun çeşitli materyallerini birbirleriyle dolayımlamaya götürebildi. Biçimin bu özgüllüğü *Film Kuramı*nda reddedilir. Bu reddedir Einstein'ın fotomontaj kuramına karşı bir polemikte ortaya çıkar. *Film Kuramı*nın başında Kracauer bir "maddi" film "estetiği" yazmak istediğini belirtir: "Kitabım, bu alanda yazılanlardan biçimsel değil de bir maddi estetik olmakla ayrılır. O içerikle ilgilidir. O, filmin aslında fotoğrafın bir extension'u (yayılımı) olduğu savına dayanır." Yine de bu "yayılma" bu tümcenin öne sürdüğü kadar kolayca görünmemiş olacaktır; her şeyden önce kitabın büyük bir kısmı bu yayılım kavramı etrafında döner. Kracauer, fotografik içeriklerin önceliğe sahip olduklarına neredeyse hiç önem vermeksizin bir bireysel fotografik çerçeve estetiğine dayalı fotomontaj kuramı geliştirir. Bu estetik ne 1927'deki denemede tanımlanan fotoğraf estetiği ne de fizyonomileri vurgulamasıyla Balazs'nın yakın görüş estetiğidir. O, Proustyen fotografik imge estetiğidir. Bu tekil çerçeve ancak fotomontajın temeli olur zira kendisi zaten bu fotomontajı innuce içerir. Kendini Proustyen ökyücüye sunan büyükannenin yabancılaşmış resminin kendisi zaten normal görüş sürecinin bir kesintiye uğramasından türeyen bir sürekliliktir. Zira sevilen bir kişi olarak büyükanne algısı kesilmiştir ama içerikçe yeni olan bir imge yani bir yapılı, takatsiz bir kadın imgesi şekillenir. Yine de bu, fotoğrafın bir yönelimselliğin olumsuzlanmasıyla kaydedilen kendi süreci yoluyla göz tarafından "ruhla – doldurulmuş" algı olması demektir zira o yönelimsellikten başka yeni bir algı biçimi ortaya koyar. Fotoğrafçılık mekaniği bu olumsuzlamanın nedeni değil onun bir ifadesidir.

Buna karşılık, teknik çerçeve fotoğrafi estetiği "normal", dilsel olarak yapılanmış görsel süreçte bir kırılmayı gerektirir. Sonuç olarak, fotoğrafçılık estetiğinden çıkan bir sinematik süreklilik yalnızca fizik hareketin birebir tasvirinden ibaret olamaz. Daha ziyade, onun daima bu imgelerin birbiri içine nüfuzunun ortaya çıkmasına, gerçekliği ruhla doldurmak için değil tersine, "sevgiyi sezdiren göz" den görüldüğünde, ruhsuz gerçekliğin fotografik görüşünü tekrar tekrar üretmek için izin vermesi gerekir. Bu sinematik süreklilik, psişik nüfuz ve fizikselin teşhiri arasındaki gerilim içinde devinir: "Böylece ortaya çıkan psikofizik uygunluğun sürekli akışı nedeniyle onlar (tek hareketler) uygun olarak "yaşam" denilebilen bir gerçekliği önerirler. Balazs'dan farklı olarak Kracauer "psikofizik uygunlukları" (correspondences) fizyonominin organik anlamda kavramaz; daha ziyade psühe ve *phusis* arasındaki kırılma onlara ilişkin olan bir kırılma, *phusis*'in bu biricik, doğal niteliklerinin görünür olmasına izin veren bir kırılmadır. Fotografik yaklaşımın bu Proustyen kavranışı fotoğraf estetiğinden devşirilen bir fotomontaj kavramına bir temel sağlar. Yine de o fil-

min sürekliliği içinde, psişik nüfuzun böylesi bir "normalliği"nin, eğer bu kavrayışın fotografik görüşü yeniden canlandırabilmesi gerekecekse zaten zorunlu olarak fizik gerçekliği başarmış fotografik görüşü tekrar nasıl yavaşlatabileceği sorusunu yanıtsız bırakır. Burada yine Kracauer bir yanıtın malzemelerini Proust'un romanında yani petit madeleine episodunda görür. Proust psişik etkinliği başlatan şoka benzer bir fizik algıyı, anımsama algısını betimler: Çayına içine bir madeleine batırdığı sırada duyduğu şaşkınlığın etkisi altında Proust'un duyduğu şaşkınlığın etkisi altında Proust'un öykücüsü, beden ve ruh, pek çoğu, düşsel şeylerin çok güçlü imgelerine karşılık gelen yerlere, manzaralara ve adların özüne geri taşınır. Oluşuma ait bu "psikofizik uygunluklar" terimi bütün bu az çok akışkan karşılıklı ilişkileri örter.

Bu iki gözlemin – yani öykücünün (anlatıcıma) büyükannesinin yabancılaşmış algısı ve madeleine'in anımsamayı başlatması – tamamlayıcılığı Kracauer'in sinematik süreklilik kavramının özsel unsurlarını oluşturur. Anladığım kadarıyla onlar onun "gerçekçi" ve "biçimlendirici" eğilimler arasındaki ayrımının arka planını oluşturanlar ama bu sistematik düzeyde ancak yetersiz olarak temsil edilirler. Filmin Kracauer'e göre iki yüzü vardır: Bir yanda fotografik yaklaşım – fizik gerçekliğin teşhiri – ve öte yanda, kamera gerçekliği içinde kaydedilmiş tarihin izlerinin algısı. Film, fotografik imgelerin bir fotomontajı olarak, kamera gerçekliğinin negatifliği içindeki fiziksel ve fiziksel olmayan arasındaki ilişkiyi algılayabildiği gibi, madeleine tadında yükselen bu öyküye benzer bir tarzda, tarihsel gerçekliği inkişaf ettirebilir.

Kracauer psikofizik değiş tokuş kavramını Proust'tan alsa da bu kavramın romanın kendisinde gerçekleştiğini düşünmez. Anımsama süreci bir kez başlatıldığında romanda hiçbir yok fizik gerçekliğin yeni bir deneyimine geri götürmez. Kracauer'in ortaya koyduğu gibi, Proust "artık görünür dünyada karşılığı bulunmayan deneyimler ve düşünceler içinde eğlenir. Onlar dile bağlıdırlar." Psuhe'nin bu görünmez dünyası içine geri çekiliş kaçınılmazdır zira bu roman dilsel bir araçtır. Yalnızca film anımsamaya sonsuza kadar içebakıştan dışarı çıkarabilir ve çıkarması gerekir. Tin'in göze üstün çıktığı an, film için, fotografik yaklaşımı geliştirme itkisidir. Kracauer bunu filmde biçimlendirici eğilimin daima gerçekçi dürtüye tabi kalması gerektiği hipotezinin temeli olarak alır. Yine de bu söz konusu gerçekçi eğilimin aynı nedenle kendini yine tekrar tekrar tarihin izlerinin örtüsünü açmaya tabi kalması gerekmez mi?

Kracauer'in kararı ancak somut bir deneyim temelinde anlaşılabilir hale gelir: Romanın filmin içine bir geri dönüşünü içeren 1950'lerin Amerikan Sineması'nın deneyimi. Kracauer fotografik ilkenin, kendi öykülerinin dile bağlı görülemezliğe gerilemesine izin veren filmler üzerindeki önselliğini savunur. *Film Kuramı*'nın hedeflerinden biri, filmin tarihsel zorunluluğa uygun olarak romanın yerini almış olduğunu göstermekti. Filmin eğer kendi tarihsel misyonunu tamalar ve edebi bir model içinde dejenere olmazsa estetik terimlerle başarılı olduğuna hükmedilebilmesinin nedeni budur. En azından Almanya'da, tiyatronun güçlü bir şekilde etkilediği 1920'lerin sinemasında filmin romanla ilişkisi bir sorun değildi. Bu dönemde Kracauer kendi dönemini hatta Lukacs'ın Transendental evsizlik, bütün anlamın uzaklaşması kavramıyla betimliyordu ve Lukacs, her şeyden önce

romanı bu durumun özeti olarak görmüştü. Savaş sonrası yıllara kadar Kracauer filmi – ve bu onun *Film Kuramı*'na sonsözünde ortaya çıkan – artık anlamlı olanın anlamın uzaklığı deneyiminin değil de 'fizik gerçekliğin' uzaklığı deneyiminin olduğu bir çağın yeni bir işareti (imzası) saymamıştı.

Öte yandan yine de Kracauer'in gerçekçi eğilimin önselliğini kabul eden bu tutkusu aynı zamanda bir teslimiyet damarını da açığa çıkarır. Zira, eğer film tarihi içebakışın dışına çıkamıyorsa bunu ancak onun tarihi olumsuzlayan bir şimdiye götürmek için yapar. Bu problemin ancak bir karar-yapıcı süreçle çözülebileceği görülecektir ve Kracauer'in kararı şimdiye, fizik gerçekliğe uygulanır. Bu karar, önceden de gördüğümüz gibi, Kracauer'in bir maddi estetik kavrayışının temelidir ama bu açıklama da ona geri gider: estetik düşünümün kendini geri çektiği noktada "zamanımız" tartışması belli bir pathos'u açığa çıkarır. Aslında, fizik gerçeklikte temellenen bir insan toplumunun metaforu olarak bir aile görüşüyle sonuçlanan fizik gerçeklik namına bir itirazda bulunurlar.

1920'lerde Kracauer'in film üzerine eleştirel yapıtı Aydınlanma inancıyla birlikte "seyirciler" arasında bir toplumsal özellik biçimi tesis etmek için ileri sürülmüştü. Bir "transendental evsizlik" döneminde Kracauer seyircileri Aydınlanmanın öznesinin son kalıntısı saydı. *Film Kuramı*nı yazdığı zaman bu düşünce de ortadan kaldırılır. Yine de ben Helmut Lethen'in, Kracauer'in *Film Kuramı*'nın zaten postyapısalcı bir yapıt olduğu görüşünü paylaşmıyorum; daha ziyade o, öznenin bütün bilginin temeli olduğu Kartezyen ve Kanıtçı gelenekle aynı zamanda ilgisini keserken özne kavramını kabul edişini gösterir.[11] Kracauer, nesneyi yani fizik gerçekliği, bilgi üreten bir araç olarak özne kavrayışının karşısına koyar. Yıkımın ortasında bu kefaret motifi burada tekrar görünür: Fizik gerçekliğin daha önce özneye – bilinç masasındaki doğaya – uygun işlevin yerine bu özel geçişi özneyi, Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin, bütün bilimsel bilgiye ilişkin kendini koruma güdüsü dediğinden bağımsızlaştırabilir. Öznellik *Film Kuramı*'nda birçok düzeyde yansıtılır. Bu açıdan, fizik gerçekliğin önselliği üzerinde bu kuvvetli vurgu her şeyden önce olumsuz bir anlam yani öznedeki kendi kendini öne sürme ilkesini olumsuzlama anlamı taşır.

Kitabın sonundaki aile benzetmesinin seçimi o halde rastlantısal değildir. Rousseau'dan Horkheimer'a burjuva düşünürleri, aileyi, kadın vasıtasıyla, burjuva toplumunun bencilliği fikrinden farklı bir ilkeyi temsil eder saydılar. Karcauer'in *Film Kuramı*nın gelişimini bildiren ana tema nesnenin önselliğidir ama öznenin bu unsurları, özne bilgiyi ortaya çıkarma işlevinden soyulduktan sonra bile yine onun etrafında kümelenmeyi sürdürür; bunlar sanki "bir boşluğun etrafındaki fragmanlar" gibidirler.

Feminist eleştiri, yine de, bu ötekiyi ancak, öznenin kendisini özgürleştirmesi de gereken eril-burjuva kendini öne sürme ilkesini tamamlıyor sayabilir. Kracauer'in *Film Kuramı*, fizik gerçekliğin kurtarılması ana temasıyla birlikte bu özgürleşme yanını görmezden gelir. Bu, projenin uygulanma biçimindeki tutarsızlıklarla sonuçlanır sözgelimi "gerçekçi" ve "biçim verici" eğilimler arasındaki ilişki kavramında olduğu gibi... Dış gerçekliği

11 Lethen 196. O kracauer'in estetiğinden, postmodern kuramlarla "şaşırtıcı bir benzerlik taşıyor olarak ya da hatta postmodern kuramların bir habercisi" olarak söz eder.

kurtarma olarak Kracauer'in *Film Kuramı* cinsiyetler arasındaki ilişkilerin burjuva organizasyonu üzerinde eleştirel olarak düşünmede başarısız olur ve sonuçta da olunasını amaçladığı özneyi koruma kuramını sağlamaz.

Bu iki görünümden yani özneyi kurtarma girişimi ve bu girişimin başarısızlığından ancak kısaca sözedeceğim. Kracauer bir maddi estetik yazmak istedi ama bu ne birebir reprodüksiyon temelli ne de 1920'lerin avangardının sıkça savunduğu gibi sanatsal malzemenin, materialgerechtheit'in, haklarını gözeten bir estetik demekti.[12] Bu onun dediği gibi, kendi kuramının "içeriklerle" ilgilenmesi ve filmi "aslında fotografinin bir yayılımı (genişlemesi)" olarak kavraması demektir. Bu son söylenen bir montaj nosyonu için ne anlama geldiğini betimlemeye çalışmıştım. Şimdi onun fotografinin bir yayılımı olarak film görüşünü bir başka açıdan düşünmek istiyorum – yani fotografinin yalnızca öznenin olumsuzlanmasıyla kaydedilmediğini aynı zamanda bu açıdan yine de özne ve dünya arasındaki ilişkiyi temsil ettiğini.

Hem eski fotoğrafi kavramı hem de Proust'tan alınan yeni kavram fotografiyi teknik aracılığıyla değil, "maddileştirme" olarak, özne ve dünya arasındaki bir ilişkinin teşmili olarak kavrar. İlk durumda, o tarihin sonundan tekrar dünyaya bakan geleceği gören bakıştı, ikinci durumda ise sevgiyi sezinleyen (bekleyen; uman) göz (216). Burada filmin varsayılan öznesi yabancılaşmış nesnel dünyanın fotoğrafına uygun düşen yabancılaşmış öznedir. Kamerayla, yönetmenle, seyircilerle ve mise en scene'le yapılan yapıtın tümü, yine de bu görünümden (manifestation) bağımsız varolmayan bu biricik özneyi oluşturur. Ne de olsa, kameranın ve film prodüksiyonunun teknik aygıtları dünyayla "gerçekçi" bir ilişkinin temellerini kendi başlarına sağlamazlar; daha ziyade, bu Kracauer'in de "kederlilik" (neşesizlik, mahzunluk) olarak gönderme yaptığı bu özne durumuna bağlıdır. Kederli birey muhtemelen kendini çevresindeki dış görünüşler içinde, onları artık önceki tercihleriyle belirlemeyen ilgisiz bir yoğunlukla içine çekerek, kaybedecektir. Onunkisi, Proust'un bir yabancı rolü oynayan fotoğrafçısınınkine benzeyen bir tür alırlıktır.

İlk cümle yine, Kracauer'in Weimar Cumhuriyeti'nin kentlerinde harekete geçirdiği ve onun için sürgünün içten bir değişiklik yaratmadığı, olsa olsa yabancı figürünü vurguladığı jesti akla getirir. Yine de, flaneur'den fotoğrafçıya adım atarken *Film Kuramı* bu özelliği tasvirde ileriye bir sıçrama yapar. *Film Kuramı*'nı daha önceki denemelerden ayıran onun bu teknik aracı, öznenin kendisini, aynı zamanda bir transendental metafiziğe sapmaksızın, bireyden ayrı olarak sergilediği bir temsil biçimi olarak kavramasıdır.

Filmin bu teknik yanı, artık öznenin temsilinin bireysellikten ayrılmasına izin verme suretiyle anlam üretir. Kracauer onun bir maddi estetik için öneminin içeriklerle ilişki içinde geliştiğini kabul eder. Bunun nedeni hemen daha da açık hale gelir – yani içeriklerin öznenin gerçekliğinin unsurlarını temsil etmeleri *Film Kuramı* aslında iki tür içerikle ilgilidir, "sahnelenmeyen gerçeklik" içerikleri ve sahnelenmiş içerikler, esasında da öykü. Yine de Kracauer bu ilk içerik türünü önselleştirme – gerçeklik yanılsaması yaratma

12 Her iki yanlış anlama açısından, kitabın belgesel film ve avangard film üzerine kısımlarını okuma çok aydınlatıcıdır. Fotografiyle başlayan resmetme stratejisi tarafından yanıltılmaya izin verilmemelidir.

görevi sahneleme ve sonuçta da filme uygun bir öykü hükmü vermeyi, onun rastlantısal olanı yeniden üretme hareketini içerip içermemesine göre kararlaştırma eğilimi gösterir.

Bir film planını oluşturan şeyin kavramı *Film Kuramı*'nda asıl sorundur ve onun verdiği tanımlar doyurucu olmaktan uzaktır. Zaman zaman insan eğer Kracauer yapabilseydi öyküden tamamen vazgeçerdi izlenimi edinir. Yine de onun kendi dirayeti buna izin vermez. Bu öykü iki açıdan önemlidir: birincisi seyirci için ve ikincisi de belli bir tür gerçekliği resmetmek için. İnsan belki de bu ilk savı pragmatik bulabilir ama ikincisi bu "maddi estetik" için merkezi önemdedir. Film, der, "ancak kişisel bağlılığın çağırma eğiliminde olduğu" ya da diğer bir deyişle ancak bireyselle bağlantılı olarak varolan "potansiyel olarak görülebilir gerçekliğin yüzlerini yakalamak için" 'öykü' yü gereksinir. Kracauer'in, öykünün olası içeriklerini tartışması yine de bu gerçekliğin özgüllüğüne giydirilmez, daha ziyade bu içeriklerin resmedilmesinin "sahnelenmeyen gerçeklik" ile ilişkisinin yeterliliğine göre araştırır. Böylece o, ancak "karşılaştığı öykü" ve "episod" un filme uygun olduğu sonucuna varır.

Film içinde, ancak kişisel bağlılığın çağırma eğiliminde olduğu gerçeklik, bütün diğer gerçeklik görünümlerinden *de facto* farklı ele alındı. Söz gelimi, Teresa de Lauretis "öykülemede istek" adlı denemesinde bu farkın üzerinde durdu; o, Renoir'in *Une Partie de Campagne*'inin başlangıcındaki faytonun *mise en scene*'i ile kadın kahramanınki arasındaki farkın, yalın olarak, "bir kadın bir at arabası değildir" olgusuyla ilgili olması gerektiğine işaret eder.[13] Yine aynı zamanda sinema da bu farkı görülebilir kılma eğilimine sahiptir. O, erkek bireyinkiyle filmin öznesinin konumu arasında bir özdeşlik yaratmak için kadını "doğallaştırır". Sahnelenmeyen bir nesne dünyasının yeniden üretimine öncelik verme isteğiyle Kracauer aynı zamanda bu özne konumunun herhangi bir restorasyonuna da direnir. Yine de, öykünün fotografik gerçekçiliğe uyması gerektiği maximini benimsemekle, sinemanın bu iki "doğa" arasındaki farkı görülmez kılma eğilimini yeniden onaylar. Bu eğilimin yok olduğu noktada kadın ortadan kalkar ve böylece, mantıksal bir sonuç olarak erkek de... Ancak filmin kendisinin açıkça gösterdiği bir tutarsızlık *Film Kuramı*'nı, filmi insanlardan yoksun bir dünyanın aynası olarak saptayacak bir sonuca ulaşmaktan alıkoyar. Yine de bana *Film Kuramı*'ndan farklı bir sonuç çıkarabilir gibi geliyor, zira film tekniğini "kişisel bağlılık" tan ayrılmış öznenin temsili sayan bir görüş Kracauer'in bağlantı kuramadığı bir potansiyeli içerir. Bunu yapmak, filmin ilkece, bir bireysellik eleştirisi verebilmesi demektir. Filmdeki öykünün estetiğinin, bu eleştiriyle alınan yönü izlemesi gerekir. Bu Ariadne iğine tutunarak o zaman, öznellik onurundan soyunmuş bir bireyselliğin karşısında ne erkek burjuva bireyine ne de ailenin kadın çevresine işaret edecek bir özne nosyonuna ulaşacaktır.

Çeviri Deniz Kanıt

13 Cf. Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative," Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema (Bloomington: Uof Indiana P, 1982) 103-57.

Özetler /Abstracts

DÜŞÜNCENİN ŞİDDETİ: STANLEY KUBRİCK

Özcan Yılmaz Sütçü

ÖZET: Bu makalede sinema sanatının felsefi düşünmeyle karşılaşması Stanley Kubrick'in sineması üzerinden tartışılmaktadır. Kubrick gibi filozof / yönetmenlerle sinema sanatı hem düşünsel / felsefi hem de sanatsal / tasarımsal alanlarda yepyeni ufuklar ve düşünce kanalları açmıştır. Bu açıdan Kubrick'in en genel projesinin sinemaya "düşünce kavramı"nı dâhil etmek olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle felsefenin kavramsal olarak eleştiriyi yürütemediği noktada, Kubrick'in çalışmalarının başladığını söyleyebiliriz. Kubrick ile birlikte sinema sanatı kısa geçmişine karşılık eleştiri konusunda yeni bir boyuta ulaşmıştır. Kubrick'in insana ve yaşama ilişkin gerçekleştirdiği bu eleştiri, tam da felsefi bir boyuttur. Kubrick bu eleştiriyi gerçekleştirmekle Nietzsche ile aynı düzleme yerleşir. Özdeşliğe dayanan Batı felsefesine karşı nesne ile kavramın özdeş olmadığını ortaya koymak, eleştirel düşünce'nin doğduğu yer olduğu gibi aynı zamanda Kubrick sineması'nın da doğduğu yerdir. Kubrick sineması, kavramsal düşüncenin yetersiz kaldığı ve bu yüzden bir talep olmaktan öteye geçemediği noktada (özne ve nesne bağdaşmazlığında), düşüncenin kendini bir şiddet olarak hissettirdiği ve yeniden doğduğu yerdir.

ANAHTAR KELİMELER: Kubrick, felsefe, sinema, sinema felsefesi, Kubrick ve felsefe, düşünce ve sanat.

THE SEVERITY OF THOUGHT: STANLEY KUBRICK

ABSTRACT: In this article, the contribution of cinema to philosophical thought via Stanley Kubrick's cinema is discussed. By dint of philosopher / directors like Kubrick, the art of cinema has opened up brand / new horizons and channels of thought in both ideational – philosophical and artistic / designing areas. In this respect, it can be said that Kubrick's grand project is to incorporate "the concept of thought" in cinema. In other words, at the point where philosophy fails to conduct criticism conceptually, Kubrick's works come into play. The art of cinema, despite having a brief history, has reached a new dimension in terms of criticism. This criticism of Kubrick towards humanity and life is precisely a philosophical dimension. Performing this criticism, Kubrick settles onto the same level with Nietzsche. Against the Western philosophy based on identity putting forward the object and concept are not identical, is where the critical thinking emerges as well as it is where the Kubrick cinema is born. The Kubrick cinema is where thought make itself felt as severity and is reborn at the point at which conceptual thinking does not take place and, thus, does not go beyond being a demand(in the incoherency of the subject and the object).

KEYWORDS: Kubrick, philosophy, cinema, the philosophy of cinema, Kubrick and philosophy, thought and art.

ERLEBNIS VE ERFAHRUNG ARASINDA: BENJAMIN ILE SINEMA DENEYİMİ

Thomas Elsaesser

ÖZET: Film ve medya çalışmalarında duygu ve duygulanıma 'dönüş',(özdeşleşmenin psikanalitik kavramlarında biçimlenmiş) seyirci katılımını anlamanın önceki yollarından uzak olabilir. Fakat ister bilişsel bir amaç taşısın, ister fenomenolojiden esinlensin, bu yaklaşımlar, ani harekete ve (sinir sistemine bağlı, şok ve aşırı uyarılma gibi görüşlerle ilişkilendirilmiş) hareketli imgelere maruz kaldıklarında, fiziksel

hislere ve bedensel tepkilere yönelik önceki ilgiye de geri dönerler. Bu makale, Walter Benjamin'i, kendisinin modernite fikrinin merkezinde olan bir terimle, yani 'deneyim' ile ele almayı ve onun Erfahrung ve Erlebnis arasındaki ayrımını canlandırmayı hedefler. [Makalede] Benjamin'in teknik medyanın duygusal özünü saptama çabası, çağdaş sinemada aşırılık ve bilinç eşiğinin belli özellikleri belirtilerek ve onların beden, zaman ve temsil olmak üzere üç ayrı alan karşısında konumlandırılmasıyla, yeniden değerlendirilir. Yer, anlatım ve kavrayışın kendine has çeşitliliği ve aynı zamanda karşılıklı bağlılığına dayanan sinema bu durumda Erfahrung'suz Erlebnis'e, bir zamanlar travma ile eşleştirilmiş duruma, fakat şimdi medya olayının tam tanımına, olanak verir.
ANAHTAR KELIMELER: sinema, deneyim, sınır, zaman, travma

BETWEEN ERLEBNIS AND ERFAHRUNG: CINEMA EXPERIENCE WITH BENJAMIN

ABSTRACT: The 'turn' to emotion and affect in film and media studies may take its distance from earlier ways of understanding spectatorial involvement (modelled on psychoanalytic notions of identification). But such approaches, whethe rcognitivist in intent, or inspired by phenomenology, also return to an earlie rinterest in bodily sensations and somatic responses when exposed to sudden motion and moving images (associated with ideas such as innervation, shockand over-stimulation). The essay proposes to bring Walter Benjamin in to the debate, with a term central to his idea of modernity, namely 'experience',and to revive his distinction between Erfahrung and Erlebnis. Noting certain features of excess and liminiality in contemporary cinema, and mapping them across the three distinct domains of body, time and agency, Benjamin's own attempt to locate the emotional core of the technical media is reappraised. Grounded in the peculiar variability but also interdependence of place, narration and perception, the cinema would then appear to provide Erlebnis without Erfahrung, a state formerly associated with trauma, but now the very definition of the media event.
KEYWORDS: cinema, experience, limits, embodiment, time, agency, trauma, event

ZOON POLITIKON'DAN NIETZCHE'YE SİYASET FELSEFESİ VE SİNEMA : PASOLINI, GODARD, DEMİRKUBUZ

Aslı Daldal

ÖZET: Bu çalışma Aristoteles'in zoon politikon kavramı çerçevesinde "insan merkezli sanat" ve gerçekçilik kuramlarının sinemadaki çeşitli yansımalarına değişik perspektiflerden bakmayı amaçlamaktadır. Zoon politikon kavramı hem siyasi bir angajmana hem de "mimesis" felsefesine vurgu yaptığı için oldukça geniş bir yelpazeden değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda Pier Paolo Pasolini, ve mimesisi reddetmekle beraber siyasi angajmana büyük vurgu yapan Jean Luc Godard ele alınmaktadır. Ayrıca zoon politikon felsefesinin tam zıt kutbunda yer alan ve Nietzche, Heidegger gibi düşünürlerden esinlenen "varoluşa atılmış birey" anlayışı da Zeki Demirkubuz özelinde incelenmektedir.
ANAHTAR SÖZCÜKLER: Zoon Politikon, Mimesis, Godard, Pasolini, Demirkubuz

ABSTRACT: This study aims at examining the reflections of the Aristotelian concept of zoon politicon in cinema. As the term has multiple meanings ranging from political engagement to realism in art, its cinematic reflections can also be analyzed from various perspectives. This paper focus primarily on Pier Paolo Pasolini who initially comes from the Italian neo-realist school but later opts for modernism and alienation. Secondly the french engagé filmmaker Jean Luc Godard is taken into consideration who

totally rejects the philosophy of mimesis but heavily defends the idea of a socially committed art. Lastly, the Nietzchean and Heideggerian notion of "throwness into being" which stands diametrically opposite to zoon politikon is examined with special reference to Zeki Demirkubuz' feature film Destiny.
KEYWORDS: Zoon Politikon, Mimesis, Godard, Pasolini, Demirkubuz

TARİHİN SINIRLARI: ANGELOPOULOS VE MADDECİ TARİH ANLAYIŞI

E. Aras Ergüneş

ÖZET: Sinema tarihinde, tarihi derinden kavrayabilme becerisine sahip pek az yönetmen vardır. Bu makalede Angelopoulos'un filmlerindeki tarih anlayışının tarihsel maddeci kökenlerine değinilecektir. Bu amaçla öncelikle Karl Marx ve Friedrich Engels'in metinleri aracılığıyla tarihsel maddeciliğin çerçevesi oluşturulmaya çalışılacaktır. Tarihsel maddeciliğin çerçevesi belirtildikten sonra, tarihsel maddeci yaklaşımı 20. Yüzyıldaki kültürel üretimin toplumsal ve ekonomik bağlamlarının incelenmesinde kullanan Walter Benjamin'in kültür ürünü ve genel olarak tarihsel maddeci tarih yazımına dair görüşleri serimlenecektir. Son olarak Angelopoulos'un filmlerinden ve röportajlarından hareketle, filmlerindeki tarihsel maddeci izlekler gösterilerek yönetmenin tarihe ve topluma dair tarihsel maddeci bir okuma yapmış olduğu öne sürülecektir.
ANAHTAR KELİMELER: Karl Marx, Walter Benjamin, Angelopoulos, Tarihsel Maddecilik, Sınırlar, Sinema.

ABSTRACT: Very few directors have been acknowledged as having a deep insight of history as much as Theo Angelopoulos. In this paper Angelopoulos' understanding of history in his films will be examined in relation to historical materialism. Following a theoretical framework on historical materialism through the texts of Karl Marx and Friedrich Engels, Walter Benjamin's use of the historical materialist approach for his study of social and economic contexts of 20th century cultural production will be discussed. In the final part of the paper, I will analyse Angelopoulos' films so as to support my claim that Angelopoulos' cinema is offering a reading of Greek and Balkan history with a historical materialist approach.
KEYWORDS: Karl Marx, Walter Benjamin, Angelopoulos, Historical Materialism, Borders, Cinema

DÜNYA VE İNSAN İMGESİ: SİNEMATOGRAFİK İNANÇ

Özcan Yılmaz Sütçü

ÖZET: Bu makalede, sinema sanatının modernizmle birlikte ortaya çıkan "kriz"in resmini çizmesi üzerinde durulmuştur. Modernizmle birlikte geleneksel değerlerin ve biçimlerin sarsılıp yıkılması sonucu, "insanla dünya arasında bir kopuk"luğun ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla, Deleuze'e göre, dünya ile insan arasındaki bu kopukluk sinemanın bu yüzyılda "neyi filmleştirmesi gerektiğini" belirlemiştir. Bu da, dünya ile insan arasındaki 'inanç bağı'dır. Sinemada Dreyer, Eisenstein, Bresson, Rosellini, Rocho ve Güney vb. ünlü yönetmenler, insan ve dünya arasındaki bu inancı konu edinmişlerdir. Modern insanın bilgiden ziyade dünyamıza inanmaya gereksinimi vardır ve bu gereksinimi de ancak sinema giderebilir. Bu yüzden yeni sinema, inanç yaratmaya yöneliktir denilebilir.
ANAHTAR KELİMELER: Dünya ve insan, modernism, felsefe, sinema, sinema felsefesi, sinema ve inanç, düşünce ve sanat.

IMAGE OF THE WORLD AND MAN: CINEMATOGRAPHIC BELIEF

ABSTRACT: This article has focused on the art of cinema's drawing the picture of "crisis" emerged with modernity. It is possible to say that a gap between man and the world has emerged as a result of shook and collapse of traditional values and forms with modernism. Thus, according to Deleuze, this gap between man and the world has determined "what cinema should film" in this century. That is the "belief link" between man and the world. Famous directors such as Dreyer, Eisenstein, Bresson, Rosellini, Rocho, and Güney touch on this belief between man and the world in cinema. Modern man needs to believe in our world rather than information, and only cinema can fulfill this requirement. Therefore, it can be said that the new cinema is aimed at creating belief.
KEYWORDS: The world and man, modernizm, philosophy, cinema, the philosophy of cinema, cinema and belief, thought and art.

Önceki sayıların içeriği

54: Machiavelli

Leo Strauss: Machiavelli'nin Niyeti: Prens. Ahu Tunçel: 'Uyum'suz Bir Cumhuriyetçi: Machiavelli. Benedetto Croce: Machiavelli ve Vico: Politika ve Ahlak. Aylin Kılıç: Değişimin İçinde Değişmeyen İlke: Cumhuriyetçi Düşünce Geleneğinde "Ortak İyi" Anlayışı ve Machiavelli'in Özgünlüğü. Armağan Öztürk: Machiavelli'nin Tarih Anlayışı. Isaiah Berlin: Güncelliğe Karşı Machiavelli'nin Özgünlüğü. Can Karaböcek: Her Dem Yeni Machiavelli. Tazner Yakar: Machiavelli'de İnsan Doğası.

53: Eleştirel Teori

Max Horkheimer: Toplum felsefesinin mevcut durumu ve bir toplumsal araştırma enstitüsünün görevleri Theodor W. Adorno: Bir araştırma ocağı Walter Benjamin: Özgür bir alman araştırma enstitüsü Alex Demirović: Eleştirel toplum teorisi ve toplum Seyla Benhabib: Mutluluk ve aklın diyalektiği üzerine: Max Horkheimer'ın erken dönem ahlak felsefesi başlangıcındaki bir ilişki üzerine Ayşen Utanır: Adorno ve müzik sosyolojisi Douglas Kellner: Marcuse ve radikal öznellik arayışı Muharrem Açıkgöz: Horkheimer ve marksizm: eleştirel kuramın başlangıcındaki bir ilişki üzerine Detlev Claussen: Entelektüel transfer: Theodor W. Adorno'nun amerika deneyimi Gudrun-Axeli Knapp: Feminist açıdan eleştirel kuramın güncelliği üzerine Muharrem Açıkgöz: Frankfurt okulu eleştirel teorisi üzerine türkçe kaynaklar Buket Korkut Raptis: Gönlünce yaşamak: güzel bir yaşamın iki koşulu Raikhan Doszhan & Sinan Özbek: Cultural communication and new ideas in kazakh philosophy: based on the philosophy of Abai, Shakarim

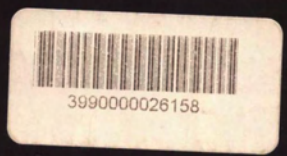
52: Rosa Luxemburg

Sinan Özbek: Rosa Luxemburg ve "Ulusların Kendi Kaderini Tayin Hakkı" . Michael R. Kratke: Rosa Luxemburg'un Emperyalizm Çözümlemesi ve Politik Ekonomi Eleştirisine Katkısı . Helmut Dahmer: Rosa Luxemburg ve Troçki'nin Rus Devrimi Üzerine Düşünceleri . Engin Delice: Rosa Luxemburg'da Kuram ve Gerçeklik Arasındaki Diyalektik Bütün . Peter Hudis : Sermayenin Uzamsal Belirleniminin Diyalektiği: Rosa Luxemburg'un Sermaye Birikimi'nin Yeniden Düşünülmesi . Paul Le Blanc: Günümüzde Rosa Luxemburg: Sermaye Birikimi Karşısında Reform ve Devrim Hareketleri . Can Irmak Özinanır: Kendiliğindenlik, İradecilik ve Örgütlenme: 20. Yüzyılın Tartışmaları ve Gezi Parkı . Sevgi Doğan: Luxemburg'un Özgürlük Anlayışı . Jean-Numa Ducange: Rosa Luxemburg ve Fransız Sosyalizmi

51: Beden

Mehmet Şiray: Benedictus Spinoza'da Olumlayıcı Bir Güç Olarak Beden Düşüncesi . Kaan Özkan: Yeni Bir Özne Anlayışının İmkânı Olarak Beden . D. Smith: Algının Bedeni Merleau-Ponty ve Husserl . Özge Ejder: "Bir Beden Ne Yapabilir" Sorusu Üzerine . Judith Butler: Sorunsallaşan Bedenler . Nazile Kalaycı: Siyaset Felsefesinde "Temsil" Sorunu

Gelecek sayı:
Toplumsal Hareketler
yazıların son teslim tarihi: 15. 02. 2015



ISSN:1309-9175