

## Kitap Eleştirisi

# SİNEMANIN MODERNİZMİNDEN SÖZ ETMEK MÜMKÜN MÜDÜR?

Zişan Kürüm\*

Jacques Rancière. (2016). *Sinematografik Masal*. (Tacettin Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre. 208 sayfa. ISBN: 978-605-9125-35-2.

“Sinema bir sanatın adı değildir, dünyanın adıdır.”

(Rancière, 2016, s. 119)

Türkiye’deki film çalışmalarına baktığımızda temsil konusunun verdiği doygunluk, ilginin kuramsal çalışmalara kaymasının önünü açmıştır. Bu ilgi sinema ve felsefeyi bir araya getirerek sinema-felsefesi hakkında bir perspektif oluşturmuştur. Çağımız son dönem dikkat çeken düşünürlerden biri olan Jacques Rancière de film kuramı ve sinema felsefesi alanda çalışan ya da bu konulara ilgi duyan herkesin başvurması gereken önemli düşünürlerden birisidir. Kitap eleştirisi olarak hazırlanan bu yazı, Rancière’in 2016’da Türkçe’ye kazandırılan *Sinematografik Masal* adlı çalışması üzerinedir.

Rancière’in sinema felsefesini anlayabilmek için özellikle Gilles Deleuze’ün sinema felsefesini kavramak gerekir, çünkü Rancière hocası Deleuze’den oldukça etkilenmiştir. Rancière’e göre (2016, s. 123) Deleuze okumalarının çoğundaki temel hata *Sinema 1: Hareket-İmge* ve *Sinema 2: Zaman-İmge* kitaplarının sinema tarihinin iki farklı

---

\* Doktora öğrencisi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.  
zisankurum@gmail.com

Yazının Geliş Tarihi: 01/10/2016. Yazının Kabul Tarihi: 03/11/2016.

dönemini anlattığı görüşüdür.<sup>1</sup> Deleuze hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını iki ayrı dönemi değil iki ayrı imgeyi anlatmak için kullanmıştır. Zaman-imge ve hareket-imge kavramları iki karşıt tip imgeyi değil, imge üzerine iki farklı bakış açısını ifade eder.

Sinema felsefesi alanında çalışanların Rancière'in metinlerini okurken Deleuze'e ilişkin bir ön bilgiye sahip olmaları gerekmektedir de Deleuze okumaları için bir ön kaynak olarak Rancière'i okumak mümkündür. Bu anlamıyla da Rancière okumak, Deleuze'ü anlamayı kolaylaştırıcı bir kaynak olarak da ele alınabilir. Hem Deleuze hem de Rancière'in estetik felsefesini daha somut bir biçimde anlamak için gözümüzün önüne bir spiral yay getirmek işe yarayabilir (2016, s. 130). Tıpkı bu spiral gibi birbirine bağlı, ilerleyen ama birbirinden kopmayan bir ilişki vardır hareket-imge ve zaman-imge arasında. Dolayısıyla tekrar edecek olursak Deleuze'ün söz ettiği hareket-imge ve zaman-imge kavramları, iki ayrı dönemi anlatmaktan öte iki ayrı düşünce biçimini, iki ayrı imgeyi anlatmaktadır. Bunları birbirini takip eden iki olgu olarak ele almak gerekir. Bu iki imgenin ayrımı tam bir transandantal ayrımdır. Bir kopmaya karşılık gelmez (2016, s. 124).

Bu iki imgeden biri olan zaman-imge, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır. Deleuze'ün düşüncesinde II. Dünya Savaşı eylem imgesinin krizine yol açan bir kırılma noktasıdır. Avrupa'da insanlar savaş sonrasında nasıl tepki göstereceklerini bilmedikleri durumlarla ve nasıl tanımlayacaklarını bilmedikleri mekânlarla karşılaşmışlardır. Yıkım ya da yeniden yapım sürecindeki şehirlerdeki bu terk edilmiş, içinde kimsenin yaşamadığı ve kullanılmayan mekânlara Deleuze "öylesine-herhangi-mekân" (any-space-whatever) adını verir. Söz konusu mekânlarda bir tür mutant gibi dönüşüm geçirmiş yeni bir karakter tipi ortaya çıkar. Bu yeni karakter, gören kimsedir (seer), eylemekten ziyade görür. Karakterlerin tanık olduğu durumlar en uç noktalarda olabileceği gibi tam tersine gündelik hayatın sıradanlığını da yansıtabilir; hatta her ikisi birden de olabilir. Çökme eğiliminde olan ya da en azından eski pozisyonunu kaybeden şey ise eski sinemanın hareket-imgesini inşa eden duyu-motor şemadır. Bu sayede duyu-motor bağıntının yerini "saf durum içinde bir parça zaman" (a little time in the

---

<sup>1</sup> *Cinéma 1: L'image-mouvement* (1983) ve *Cinéma 2: L'image-temps* (1985) başlıklı kitapları sırasıyla 1986 ve 1989'da İngilizce'ye çevrilmiştir. Bkz. Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: Movement-Image* (H. Tomlinson and B. Habberjam, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press. İlk kitabın Türkçe çevirisi ise 2014 tarihlidir. Bkz. Deleuze, G. (2014). *Sinema I- Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.

pure state) alabilmiştir. Zamanın hareketten türemesi son bulur, zaman kendinde ortaya çıkar (it appears in itself). Böylece modern sinemanın imgeleri devamlılığa ve rasyonel kesmelere göre birbirine bağlı olmak zorunda değildir. İmgeleri birbirine bağlayan irrasyonel kesmeler ve sahte (false) devamlılıktır (Deleuze, 1989, s. xi). Zaman-imge, hareket-ingenin sonu olmamıştır. Aksine iki kavram birlikte yol almaktadır. Hareket-imge mantıksal neden-sonuç ilişkilerine, zaman-mekân bütünlüğüne dayalıdır. Deleuze, *Cinema 1: Movement-Image* (1986) kitabında algı-imesi (perception-image), eylem-imesi (action-image) ve duygulanım imgesi (affection-image) olmak üzere hareket imgesinin üç temel biçimini tarif eder. Asuman Suner'in belirttiği gibi, "Hareket-imesi, karakterlerin durumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici, karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar. Hareket-imesinin en belirgin biçimi olan 'eylem-imesi', doğrudan ana karakterlerin anlatı mekânı içindeki amaçlı eylemliliği etrafında örgütlenmiştir" (Suner 2006, s. 121).

Rancière, sanat fikrinin sinemadan önce var olduğunun elbette farkındadır ve sinemanın diğer sanatlarla bu kadar etkileşim halinde olmasına rağmen onu özgün kılan şeyin ne olduğu sorgular. Bu arayışı ise, sinemada da diğer sanatlarda olduğu gibi bir moderniteden söz edilebilir mi sorusu ile harmanlar. Rancière'in diğer çalışmalarını da göz önünde bulundurursak sanat rejimini poetik, mimetik ve estetik olarak üçe ayırdığını görebiliriz. Bu bağlamda Sinematografik Masal kitabında bu üçlü anlayışın devam ettiğini ve Rancière'in söz konusu ayırımın sinemadaki yansımalarını, sinema tarihi içindeki kırılmaların izleri üzerinden sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Sinematografi kine (hareket) ve graphos (yazı) kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Bu kelimenin tercihi bir anlamda sinemayı diğer sanatlardan ayıran temel özelliğin altını çizmektedir: Kurgu ve görüntü. Rancière *Sinematografik Masal* ile sinemanın bu gücünü vurgulamak ister. Jean Epstein'in *Bonjour Cinéma* (1921) kitabını referans alarak sinemanın, masalını aslında kendinden, kendi geçmişinden kopamadan aktarmak zorunda olduğunu göstermeye çalışır.

Bir filmi bir başka filmin gövdesi üzerinde oluşturmak Jean Epstein'den günümüze dek, sinemanın vücut verdiği üç karakterin yapmaya son vermedikleri bir şeydir. Bu üç karakter şunlardır: belki üzerinde hiçbir payları bile olmayan senaryoları "sahneye koyan" yönetmenler, sinemaları karma hatıralardan oluşan seyirciler, ticari bir kurmacanın gövdesi üzerine saf plastik formlardan kurulu bir yapıt inşa eden eleştirmenler ve sinemaseverler (2016, s. 11).

Godard'ın ikon-görüntü teorisi ve Deleuze' n sinema görüntülerinin iki Şey birden oldukları görüŐü yani bu iki sinema ontolojisi de bu temel üzerinde Őekillenmektedir (2016, s. 11).

Ranciere, sinema ve ondan önceki sanatlar arasındaki iliŐkiyi tartiŐırken sinemanın bu anlamıyla bağımsız olamaması, dünyanın görüntüsünü yeniden üretmeye çalışan g z n eski sanata ait kaldığını (2016, s. 9), yeni sinemanın ortaya koyacağı dramın kurgu-duyu iliŐkisi bağlamında bir kırılma yarattığını, bunun resim, edebiyat ve tiyatrodan da benzer kırılmalara ev sahipliği yaptđını ortaya koyar. Jean Epstein'den günümüze gelen anlayıŐ, sinema masalının, sinematografin sanatıyla ortak- ze sahip olduğudur. Fakat masal sinematografla dođmamıŐtır. Sinemanın estetik momenti vardır. Bu oluŐurken diğer sanatlardan elbette ki etkilenmiştir. Örneğin tiyatrodan "askıdaki trajedi/hareketsiz trajedi" kavramını almıŐtır (2016, s. 12). Deleuze' n zaman-imege dediği durum, Materlinck'in tiyatrodan yaptđı gibi bir kırılmanın sinyalidir. Ranciere, sinemanın hik yeden öte bir Őeylere yer vermeye çalıŐtıđının altını çizer. Sinemadaki imgesel kırılma bu farkındalıkla baŐlamıŐtır. Sinema kendini var ederken hem yaŐam neyi bilebilir sorusunu sormakta hem de kendi üretiminin neliğini sorgulamaktadır. Dolayısıyla sinemanın yaptđı özdeŐ bir yeniden üretim değildir, bir anlamda mimesisin ötesine geçer.

Ranciere'ın sinema felsefesine ilişkin bu kısa değiniden sonra Sinematografik Masal'ın içeriğine dönersek, birinci bölümün Sergei Eisenstein, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang ve Joseph Losey'in filmleri iŐıđında sinemanın, tiyatro ve televizyon arasındaki gelgitlerine ayrılmıŐ olduğu görülecektir. Ranciere, bu bölümde tarihsel bir değerlendirme yaparak Eisenstein ve Murnau'nun tiyatro ile sinema arasında kurduğu bağı, televizyonun icadı ve yayılması sonrasında Lang'ın *M-Bir Őehir Katilini Arıyor* (1931) ve Losey'in bir Lang uyarlaması olan *M* (1951) filmini inceleyerek yapacaktır. Eisenstein'la açığa çıkan; kamera ile yakalanan dünya görüntüsünün, mimetik iŐlevinden kurtarılarak idelerin bir birleŐiminin biçimbirimi haline gelmesidir (2016, s. 32). Bu bağlamda Eisenstein'ın, Japon sanatlarından haiku ve kabuki<sup>2</sup> ile sinema arasında kurduğu bağı görmek mümkün. Burada Ranciere sinema ve tiyatro arasında bir geçiŐ olmadığı, yeni bir sanat rejiminin ortaya  ıktđı görüŐünün altı çizer (2016, s. 31). Montaj kavramının Eisenstein için sinemanın  zeti niteliğinde olduğu da vurgular (2016, s. 32). Yine Eisenstein ile Brecht arasındaki düŐünsel ayrılığın temellerini bu bölümde görmek mümkündür (2016, s. 37). Sinemanın gerçek gücü, önceki çekimde

<sup>2</sup> Japon Őiir ve tiyatro sanatları.

başka bir Şey yaptığını gördüğümüz kişinin, gerçekte ne yaptığını bize bir sonraki çekimde göstermesindedir (2016, s. 40). Sinemanın bu kandırmacasının karşısına iki itiraz çıkmaktadır: Birincisi ikiyüzlü olmama ilkesidir: “...görüntü asla gösterdiği Őeyi göstermez. Görüntü, s z n ikiyüzlülüğünü ortadan kaldırma eğilimindedir. ....İkincisi bir eklentisellik ilkesidir: bir planın söylediği Şeyin aksini söylemek için, bu planın başlattığı Őeyi tamamlayan ve ters döndüren bir diğer plan” (2016, s. 41).

Ranciere’in (2016, s.42) düşüncesinde Alman yönetmen Murnau’nun bir Moliere uyarlaması olan filmi *Tartuffe*’ (Herr Tartuff, 1925) sinematografik aktarımın senaryo mekanizmasından farklı bir Őeye dayanması ve özel bir dönüştürme ilkesi taşması gerektiğini gösterir (2016, s. 42): “Dramaturg bir söylemi hareket ettirir, yönetmen ise bir silüeti hareket ettirmelidir” (2016, s. 43). Ranciere görüldüğü üzere burada bir tiyatro oyunu uyarlaması olan *Tartuffe*’yi seçerek sinema-tiyatro ilişkisini irdelemektedir.

Lang ve Losey ile ise, öyküye anlamını veren Şeyin boş zaman olduğu fikri vurgulanmaktadır. Mimesis ve estetiğin harmanlanmış olduğu ve bunun filme nasıl aktarılacağı konusunda derinleştirilmiştir. Sinemada yeni olan zamanın, boşluk anlarının sinematografik bir öge olarak kullanılır hale gelmesidir.

Yeni eylem; estetik entrika, zamanı işleyişi itibariyle eski anlatsal entrikaya karşıttır. Öyküye bundan sonra gücünü veren Şey boş zamandır, aylaka gezmenin kayıp zamanıdır ya da epifanilerin askıya alınmış zamanıdır, buna karşın tasarılarının ve peşinden koşulan ya da ket vurulan amaçların zamanı değildir (2016, s. 56).

Lang sinemanın iki mantığın karışımı olduğu görüşünden kopmamıştır: “epizodları yöneten öykünün mantığı ve öyküyü durduran ve yeniden başlatan imgenin mantığı” (2016, s.56). Bununla beraber zamanı kullanım açısından bir çatlak yaratmıştır. Bu tartışma, bilgi ve mimesis ilişkisi bağlamında Platon ve Aristoteles’ten yana süregelen tartışmayı yeniden hatırlatmaktadır Ranciere’e. Bunun yanı sıra beklenen ticari mutlu son da yine Fritz Lang ile kırılma yaşamıştır.

Ranciere *Sinematografik Masal*’ın ikinci bölümünde Anthony Mann ve Nicholas Ray  rnekleri üzerinden öykünün neliği konusu ele alır. Anlatının klasik ve romantik yapısındaki kırılmaları ortaya koyar.

Mann, western filmlerine özdeşleşme anlayışıyla yeni bir perspektif eklemiştir ve bu bir anlamıyla yerlilerin rehabilitasyonunun yolunu açmıştır (2016, s. 87). Mann  zeline sinemanın ticari ve etik kaygıları bu anlamıyla tartışmaya açılırken, özdeşleşme durumunun irdelenmesiyle Platon ve Aristoteles’ten bu yana uzanan “trajik eylem” tartışması yeniden ele alınmıştır. Western filmlerinde bir özdeşleşme durumu

bulunmamaktadır. Mann ise epizodların ayırımı ve zamanın inşası ile bu durumu tersine çevirmiştir. Ranciere'e göre Mann'ın dehası da burada kendini gösterir (2016, s. 92).

  nc  bölümde Rosselini ve Godard sineması ekseninde Deleuze' n sinema felsefesi ele alınmış ve sinemanın bir modernitesinin olup olmayacağı fikri tartışılmıştır. Kitabın   nc  bölümü felsefi anlamda diğerlerinden daha yoğun bir bölümdür. Sanat rejiminin tüm mantığı devreye girer. Tartışma, diğer sanatlarla fark ve benzerlik ilişkisi üzerinden gidilirse sinema ne gibi kırılmalar yaşamıştır sorusu etrafında şekillenmiştir.

Sinemanın modernizminden bahsetmek mümkün olursa bu "... modernite, görüntüler arasındaki anlatsal bağlantıya ilişkin klasik sinema karşısına görüntünün otonom gücünü yerleştirecektir" (2016, s. 117). Bu bağlamda " ng r lemezlilik sinemasının mucidi" Rosselini ve "alan derinliğinin mucidi" Orson Welles (2016, s. 117) anılmaktadır. Rosselini ve Welles iki imge ağı arasındaki kopmanın başlangıcını oluşturmuşlardır. Hareket imge ve zaman imge arasındaki bağlantıyı sağlayan şey bağlantının yokluğu olmuştur, duyu-motor (sensori-motor) bağda bir kopma mevcuttur (2016, s. 118).

İşte bu noktada Deleuze' n betimlediği hareket imgeden kopuşla beraber Deleuze' n sinema felsefesine; klasik sinema-modern sinema ayırımının nasıl şekillendiğine, modernist düşüncenin çift anlamlılığına yer verilir. Sinemanın mottosu olabilecek bir betimleme söz konusudur: "G z maddedir, ışık imgedir, bilinç ışıktır" (2016, s. 120).

Son bölümde ise Chris Marker özelinde belgesel-kurmaca ikilemindeki filmler ele alınır ve sinemanın politik y n  vurgulanır:

Kurmacasal icadın toplumsal tahayyülün stereotiplerine indirgenmesi eğilimin karşısında, hatıra kurmacası anlamının inşasını, göndergesel gerçekliği ve onun 'belgelerinin' heterojenliğini birbirinden ayıran mesafenin içine yerleşir. 'Belgesel' sinema hem daha homojen hem de daha karmaşık bir kurmaca modudur. Daha homojen çünkü filmin fikrini tasarlayan kişi onu gerçekleştiren kişidir de. Daha karmaşık çünkü çok sık olarak heterojen görüntü dizilerini birbirine eklemeler ya da birbirine geçirir (2016, s. 171).

Sinema, iki tür poetikanın; klasik ve romantik poetikanın bir kombinasyonudur Ranciere için. Ayrıca, karar veren bir sanatçının ve kaydeden bir mekanik bakışın, oluşturulan ve maruz kalınan görüntülerin kombinasyonudur (2016, s. 172-173).

Rancière Epstein'in *Bonjour Cinéma*'sında ortaya çıkan sinemanın masalı var mıdır sorusunu Godard'ın, *Historie(s) du Cinéma*'sı ile cevaplandırılmaya çalışır:

Godard Murnau'nun, Lang'ın, Griffith'in, Chaplin'in ya da Renoir'ın filmleriyle kendilerinin yapamadıkları filmleri yapar, fakat onların kendilerinden sonra gelmiş olsalardı da yapabilecek oldukları halde yapmamış olacakları filmleri yapar. Tarih tam olarak tüm görüntüleri başka görüntülerle ilişkiye sokan, var olmamış olduğumuz yerde var olmayı mümkün kılan, üretilmemiş olan tüm bağlantıları üretmeyi, tüm "tarihleri" başka bir biçimde yeniden oynamayı mümkün kılan bu içkinlik ilişkisidir (2016, s.200).

Sinemanın kısa tarihinin bu denli uzun olmasının altında yatan şey açıktır ki sinemanın kendinden önceki sanatların bir harmanını içinde barındırıyor olmasıdır. Bununla beraber görülüyor ki bu harman, özgün bir boyuta da sahiptir. Bu özgünlük; kendine göndermelerle yüklü kendine has bir oyunu andırır. Bu oyunun oyuncuları en başta belirtildiği gibi sadece oyunu kuranlar değil, oyunu izleyenlerdir de... Rancière, ele aldığı filmler ve referanslar üzerinden, sinemanın da diğer sanatlarda yaşanan kırılmalara benzer kırılmalar yaşadığını göstermeye çalışmıştır. Dolayısıyla Rancière, hem sinema felsefesiyle hem de sinema tarihi ve kuramıyla ilgilenenlere bir kapı açmıştır. Ayrıca Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramlarının altını doldurarak imge üzerinden yeni bir okuma haritası sunmaktadır. Bu anlamıyla *Sinematografik Masal* sinema kuramı alanında başvuru niteliği taşıyan bir eserdir.

### Kaynakça

- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: Movement-Image* (H. Tomlinson and B. Habberjam, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Epstein, J. (1921). *Bonjour cinéma*. Paris: La Sirène.
- Rancière, J. (2016). *Sinematografik Masal*. (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.