

OYUN, SİNEMA VE POLİTİK GERÇEKLİK

[Play, Cinema and Politic Reality]

Özlem DERİN

Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü

ozlemderin22@gmail.com

ÖZET

Sanat her zaman toplum, doğa ve politikayla iç içedir; hiçbir zaman kültürden kopuk bir olgu olmamıştır. Bu nedenle sanat mimetik bir edim olarak ele alınmış ve gündelik yaşamın bir yansıması olarak görülmüştür. Metinde özellikle üzerinde duracağımız bu tavır oyun güdüsüyle ortaya çıkan kendiliğindenliği temel olarak alacak; bu durum Schiller ve Hegel'in oyun üzerine düşünceleriyle desteklenecektir. Ardından Rancière'in politik düzlem ve sanat birliğinden bahsedilerek, Vertov'un *kinoglaz*'ı ve Godard'ın sinema düşüncesi ele alınacaktır. İzleyen kısımda sinema ve yaşamsal olanın birliği ve aynı zamanda kopukluğu hermeneutik bir tavırla birleştirilerek, son aşamada *Yeni Dalga* sinemasının bir örneği olarak *Matka Joanna od aniolow* (*Meleklerin Joanna Anası*) filmi bir örnek olarak yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Vertov, Godard, Hegel, sinema, hermeneutik, yeni dalga.

ABSTRACT

Art is always together to nature and politics; it is never a phenomenon which is separate from culture. Therefore, art have been taken as mimetic fact and seen as a reflection of daily life. That attitude which we are going to stand on, in the text, especially, will take the spontaneity which appears with play drive as basis; this state will be supported by Schiller's and Hegel's play ideas. After, with mentioning Rancière's unity of politic and art plane, there will be taken Vertov's *kinoglaz* and Godard's cinema thought. At the following part, the unity and rupture, at the same time, of cinema and vital one will be united with hermeneutic attitude, and at the final stage there will be an interpretation try of an example of *New Wave* cinema, *Matka Joanna od aniolow* (*Joanna mother of angels*) movie.

Keywords: Vertov, Godard, Hegel, cinema, hermeneutic, new wave.

Hegel'e göre sanatın kökeni,

suyun yüzeyini, “doğal” görüşlerin yüzeyini, yalnızca kendi iradesinin tezahür ettiği yüzeye dönüştürmek için suda taş kaydıran çocuğun jestidir. Ama suda taş kaydıran bu çocuk, aynı zamanda, sanatsal yeteneğini yaşadığı mahallenin seslerinin, doğanın ve sanat dışı maddi hayatın birbirine karışan seslerinin saf olumsuzluğundan doğan bir çocuktur. Bu iki çehreli çocuğun çelişiksiz olduğu düşünülemez. Ama düşüncedeki çelişkiyi ortadan kaldırmak isteyen, koruduğunu sandığı sanatı ve estetik duyguyu da ortadan kaldırır. (Rancière, 2012, s. 17)

Sanat hiçbir zaman doğadan, toplum ya da kültürden tümüyle bağımsız bir olgu olarak karşımıza çıkmaz. Evet, elbette sanat hem Hegelci hem de Rancièreci anlamda diğer tüm şeylerden soyutlanmış bir zemin sunmaktadır; ancak bu soyutlama tüm yorumlamalara ve çıkarımlara bir zemin hazırlamaktadır. Bu bakımdan verili bir eser üzerine yapılan tüm yorumlamalar hiçbir zaman tam anlamıyla soyut yorumlamalar olmazlar ki, bu zaten hem sanatsal hem de politik zeminin ana hattını temsil etmektedir.

Hegel kendi düşüncesi zemininde ilerlerken sanatın temelindeki anlayış olan güzel üzerine betimlemelerle işe başlamaktadır. Ona göre, “sanat güzelliği (*Kunstschoenheit*) kendisini duyuya (*Sinn*), duyguya, sezgiye, hayal gücüne sunar; onun düşünceden farklı bir alanı vardır, etkinliğinin ve ürünlerinin kavranması, bilimsel düşünmeden başka bir organı gerektirir. Üstelik sanat güzelliğinde zevk aldığımız şey, tam da üretimin ve şekillenmelerin (*Gestaltungen*) özgürlüğüdür.” (Koç, 2011, s. -) Bu noktada göze çarpan sanat eserlerinin algısı ve üretiminde herhangi bir kurala boyun eğmeme düşüncesidir. Yine de Hegel yalnızca bu görüşle sınırlı kalmayarak, bunun aşılması ve yeni bir konum anlamasıyla devam edecektir. Sanatın güzellik üzerinden kurduğu özgür oyun alanı kendisini geçici kılan her şeyden sıyrılmak istemektedir. Bu yaklaşıma göre; “1) Sanat eseri, doğa ürünü değildir; insan etkinliği tarafından meydana getirilir. 2) Sanat eseri, özünde insan

kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok, duyularla kavranması için duyusal alandan elde edilir. 3) Sanat eseri, kendinde bir amaca sahiptir” (Koç, 2011, s. -)

Sanat açık bir biçimde kendi alanına sahiptir. Ve salt bir mímēsis (μίμησις)¹ (taklit) olarak görülmekten çok uzaktır. Bu noktada mímēsis (μίμησις)i kullanmamız Platon’dan bağımsız olarak bunu ele alamayacağımızın esas göstergelerinden biridir. Platon idealar ve fenomenler dünyası olarak ikili bir model öne sürmesi nedeniyle, tüm fenomenleri ideaların birer taklidi olarak ele almış, sanatçıları ise taklidin taklitçileri olarak görmüştür. Bu bakımdan olguların tümü yalnızca birer yansıma olmaları nedeniyle yanıltıcı unsurlar olarak ele alınmalarının yanında, gerçeklik unsurunu da bir gölge kadar ortaya koymaktadırlar.

Buna karşın Hegel sanatın “reel”in taklidinden çok uzak olduğunu, taklit değil de “reel” olanın ideal olarak yeniden üretimi olduğunu ifade etmektedir. Sanat salt reel olanın bir uzantı gibi ele alınmasının ötesinde, hem toplumsal olanı hem de öznel bakışı aynı çerçevede birleştirdiğinden, bir anlamıyla gerçekliği dönüştürmektedir. Taklit kendi bakış açısı bakımından bir tür eksiltlilik taşımaktadır, ancak sanat taklit unsurunu yaratımla bir araya getirdiğinden dönüşmüş ve değişmiş bir realite ortaya koymaktadır. Eser bu tutumun göstergesidir. Hegel’e göre estetik temsil var olanlardan daha açık bir hakikati ortaya koymaktadır. Doğa sanattan daha üstün değildir, doğal olanın temsili asli bir hakikati sunmaktadır. Ancak burada esas olan eser değil etkinliktir.

Kant için sanat yapıtının kusuru, onda sanatçıyı —onun kişiliğinin, niyetlerinin izlerini— görmemizdir. Hegel için ise tersine, sanat yapıtının kusuru, üretenin etkinliği ile bir seyirci olarak ben’in etkinliği arasında bir «ekran» rolü oynaması, yapımında kullanılan emeği gizlemesidir. Yine Hegel, sanat nesnelere, Kant’ın ileri sürdüğü gibi çok doğal oldukları için değil, çok doğal şeyler olarak yapıldıkları için hoşumuza gittiklerini söylerken de, estetik alanında asıl önemli olanın sanat yapıtından çok sanatsal etkinlik olduğunu belirtmektedir. (Bumin -, s. -).

Sanat eseri sanatçının izleri ve seyircinin izlerini bir araya toplayan bir bütün olarak görülmemelidir. Sanatçının yaratımı farklı bir etkinliği açığa çıkarırken, esere bakan biri için açtığı zemin tümüyle farklı bir alana yayılmaktadır. Bu artık sanatçının görüşünden çıkıp, eser üzerinden izleyicinin alanına açılmaktadır. Bu bakımdan iki aşamadaki bakış açısı ve yorumlamanın keskin

¹ "Mímēsis (μίμησις) -öykünme [Alm. Nachahmung][Fr.,İng. imitation][Lat. imitatio][Yun. mímēsis (μίμησις)][es.t. taklit]: Örnek alınan şeyi yeniden yapma." (Akarsu, 1998,s. 143.)

hatlarla tam olarak uyuşması mümkün değildir. Yani yansıtıcı bir ekran olmaktan çok, eklemli ve değişken bir tablo sergilemektedir.

Rancière de Hegel gibi sanatın esas olarak kendinden çıkan tüm kollardan ayrılarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Sanat bir tür hediye etmedir. Dünyayı ve hayatı geri vermektedir. Tekil bir etkinliktir. “Sanatın tekiliği, sanatın özerk formlarının, hem yaşam biçimleriyle, hem de siyasal olanaklarla özdeşleştirilmesiyle bağlantılıdır.” (Rancière, 2012, s. 62). Bu bakımdan etkisi ortaya koyduğu formun tarihsel akışından ve yorumlamanın bakış açısından ayrılamaz. “Etki daima geçen ile geçtiği şey arasındaki farklılıktadır. Düşüncenin duyulur olanda içkinliği de derhal ikiye bölünür. Form hem katışıksız bir geçiş formudur, hem de form tarihin bir uğrağıdır.” (Rancière, 2012, s. 69). Bu bakımdan ne insandan, ne tarihten kopuktur; ancak tam da bu nedenle tekildir. Rancière’in estetik rejimi bunu temellendirmektedir; ne var olandan kopuktur, ne de tam olarak onun yansımına işaret etmektedir. Bunlar arasındaki bir tür özdeşliğin yapılandırdığı büyük bir oluşumun kapılarının ve pencerelerinin açılması ve içeriye farklı ışıkların dolmasıdır. Bunu şu sözlerle ifade etmektedir:

Estetik sanat rejimi, sanatı tekil olarak belirleyen ve onu her türlü özgül kuraldan, her türlü konular, janrlar ve sanatlar arası hiyerarşiden ayıran rejimdir. Ama bunu, sanatın yapma tarzlarını başka yapma tarzlarından ayırt eden ve kendi kurallarını toplumsal uğraşların düzeninden ayıran mimetik duvarı dümdüz ederek yapar. Sanatın mutlak tekiliğini olumlar, ama aynı zamanda bu tekiliğin her türlü pragmatik ölçütünü de yok eder. Aynı zamanda hem sanatın özerkliğini hem de sanatın formları ile yaşamın kendi kendine verdiği formların özdeşliğini temellendirir. (Rancière, 2008, s. 162).

Bu bakımdan devirlerden kopuk eserler söz konusu değildir. Aksine, “içine girdikleri ekonomik devrelerin özgüllüğü ne olursa olsun, sanatsal pratikler başka pratiklere göre “istisna” değildir. Bu etkinliklerin paylaşımını temsil eder ve yeniden şekillendirirler.” (Rancière, 2008, s. 189). Bu bakımdan eserin kalıcılığı ve bu bakımdan paylaşılabilecek hale gelmesi aslında onun farklı devirlerin farklı yorumlarına açık olmasını da sağlamaktadır. Bu da yine süreci ve etkinliği önemli hale getirmektedir. Sanatçının aktarımı ya da eser değil de, öncelikle sanatçının eseri meydana getirirken büründüğü tutumu; devamında da, daha sonra ya da aynı dönemde bir izleyicinin söz konusu eser üzerinden yaptığı, belirli bir çizgide kümülatif çıkarımları önem kazanmaktadır. Sanat etkinliği ve çıkarım-yorum etkinliği bu bakımdan meydan okumacı, değişken ve çocuksudur. Sanatı, kendi

düşünsel ve duyusal yapısının izlerini yansıtacağı bir egemenlik alanı olarak ele almak talebini taşımaktadır. Sanat eseri askıya alınmış bir neliğin ışığında her zaman, belki form değil ama içerik değişimine gebedir. Bu da aynı Heidegger'in sıradan yaşama bir anlamıyla hapsolmuş, farkındalık zeminini yakalayamayan Das Man'ının, derin bir sıkıntıyla kendisini askıya alması ve hiçlikle temas haline geri dönerek bir farkındalık/bilinç kazanarak verili olan çevresini dünyalaştırmanın, kendi yorum zeminine katmanın izini bulması gibidir. Eser aynı biçimde askıya alınmıştır, onun zemini hiçlik değil ama paylaşım zeminidir. Böylelikle paylaşılan eser için asli olan yapıyı aşamadaki öznel ve toplumsal tutum ve eser ortaya konduktan sonraki devamlılığı içinde açtığı yorum zeminidir. Bunlar birbirinden ayrı olarak farklı tutumların açılmasına neden olmaktadır.

Bu bakımdan en çarpıcı sanatsal örneklerden birisi sinemadır. Hatta belki de ele almaya giriştiğimiz zemini en iyi yansıtan odur diyebiliriz. Lucacs sinemanın olaya ve harekete dayanması nedeniyle sessizliğe gömüldüğünü ileri sürmektedir. Lucacs *Thoughts Toward an Aesthetics of Cinema* metninde;

...sinemanın kendine özgü bir anlatım dili ve kendi yarattığı, gerçek dünyadan ayrı, fantazmatik bir gerçekliği olduğu fikrini savunur. Ancak tüm yaşamı boyunca katı bir biçimde gerçekçiliğe bağlı olan Lukács'ın bu betimlemesi Levin'e göre sinemasal medyumda gerçekliğin ya da doğanın yıkımı ya da çiğnenmesi değil yeni bir kavramsallaştırılması olarak yorumlanabilir (Levin, 1987, s. 40). Zira Lukács, sinemanın kendisine has yeni bir gerçekliği olduğunu, bu gerçekliğin hem fantastik hem gerçek gibi yönleri olduğunu ileri sürer. (Yaren, 2010, s. 112-3).

Hem gerçek gibi hem de hayali, hem kültürel hem de çocuksu... Sinema çocuksu yönünden, yani kameranın önünde olanların ve arkasında olanın ikiliğinden, bu bakımdan gerçek ve kurgunun ikiliğinden asla kopamaz. Bu da yine eserin ortaya konma aşamasındaki ve ortaya konulduktan sonraki durumunda gördüğümüz tavrı yeniden gün yüzüne çıkarır. İnsanın kendi dünyasını oluşturması ve bunda egemen olması açıkça bu sahne üzerinden izlenebilmektedir.

Nietzsche ruhun gelişim aşamalarını incelerken çocuksuluğa asli bir vurgu yapmaktan geri durmamaktadır.

Bütün bu en ağır şeyleri yüklenir dayanıklı ruh: ve yükünü alan bir deve nasıl çöl yolunu tutarsa, ruh da öyle yollar kendi çölüne. Fakat en ıssız çölde ikinci değişim olur: ruh burada aslanlaşır, özünü ele geçirmek için

kendi çölünde efendi olmak ister. Son efendisini arar burada: düşman kesilir ona ve son tanrısına: zafer için büyük ejderle boğuşmak ister. Ruhun artık efendi ve tanrı saymak istemediği o büyük ejder nedir? Bu ejderin adı <Yapmalısın>dır. Oysa aslanın ruhu <İstiyorum> der... Fakat söyleyin, kardeşlerim çocuğun yapıp da aslanın yapamayacağı şey nedir? Neden yırtıcı aslan daha çocuklaşmak zorundadır? Suçsuzluktur çocuk ve unutkanlık, bir yeni başlangıç, bir oyun, kendiliğinden dönen bir tekerlek, bir ilk devinme, bir kutsal Evet. Evet, yaratma oyunu için, kardeşlerim, bir kutsal Evet gerekir: ruh kendi istemini ister artık, dünyayı yitirmiş olan kendi dünyasını kazanır artık. (Nietzsche, 1977, s. 32-3).

Derin sıkıntının izlerini üzerinde taşıyan Das Man, taşıdığı yükleri kendi istemiyle besleyerek aslana dönüştükten sonra, kendine verili olan dünyayı yıkarak artık kendi isteminin dünyasını kurarak, kendi egemenliğini benliğinden taşıyarak, nihayetinde çocuksu bir vurdumduymazlığa eğilerek yorumsal kendilik dünyasına erişir.

Herakleitos Fragman 52'de şunları söylemektedir: Αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖζων, πεσσεύων• παιδὸς ἢ βασιληῆ. Yaşam, taşları ileri geri sürerek oynayan çocuktur. Krallık çocuğundur.” (Herakleitos, 2005, s. 134-5). Bir çocuk gibi kendiliğimizi ve merakımızı korumanın ya da belki de yeniden keşfinin deneyimizdir sanat ve bu bakımdan sinema. İnsanlığımızın keşfidir.

“Oyun, der Schiller, insanın insanlığıdır: ‘İnsan yalnızca oynadığı zaman insandır...En basit tanımıyla oyun, kendinden başka amacı olmayan, şeyler ya da kişiler üzerinde güç uygulamayı hedeflemeyen etkinliktir.’” (Ranciére, 2012, s. 32-4). Evet güç uygulama amacında olmayan, ancak kuralları yalnızca oynayan çocuğun kurduğu, çocuğun egemen olduğu bir oyun... “Çünkü Schiller, tanrısallığın ve aynı zamanda tastamam insanlığın karakteri olan şu özelliği dışa vurur: Çalışmaz, oynar. Ne teslim olur, ne direnir. Buyurmanın bağlarından da, boyun eğmenin bağlarından da muafır.” (Ranciére, 2012, s. 99).

Sinemanın ele aldığı gerçeklik böyle bir gerçekliktir. Belirli ve kurallı değil, ancak kendiliğindenliği öne çıkaran bir tutum... Sinema, “şeyler ve durağan kimlikleri değil, ‘hareket’ tir, uzak ve sorgulanabilir “olaylar” değil, sürekli bir değişimden elde edilen fizyognomik ve mimik ifadeleridir. Sinema için gerçeklik, “jestlerin ve olayların” gerçekliğidir.” (Pezzella, 2006, s. 44). Bu bakımdan “suya taş atan çocuk” tur yönetmen, onun gerçeklikle ilişki içinde ortaya koyduğu, realiteden kopuk olmayan “jest” idir sinema ve su yüzeyinde oluşturduğu dalgalardır kamera. Yüzeydeki filmi, yani

hayatın akışını- sürekliliğini bozan, onun üzerinden, onu da yok etmeden kurulan ikinci ve saklı bir filmdir bu. Film “ gerçekliğin basit bir imitasyonu değil, verilmiş bir aracın biçimlerinde gözlemlenen niteliklerin dönüşümüdür” (Arnheim, 1989, s. 27; Pezzella, 2006, s. 56).

Film boyunca süren yaşam aralığında, yapmacığın halleriyle ilişki, bir anlamda, gerçek arzu nesnesinin yerini alır: ben gerçek temelinin ve zevk temelini – kısacası, nesnel her tür ilişkinin- geçici olarak askıya alındığı bir durumda bulunurum. Seyirci, aslında, tamamlanmış bir narsizme itilir, burada ilişkide bulunduğu biricik gerçek, temelde kendi kendisidir... Seyirci, gerçekliğin askıya alınmış deneyimiyle rahatsız edilmeden, bakışın özne-merkezinin narsistik “mutlak iktidarına” yükselir. Temel çocuklukta olduğu gibi, - burada temsil edilen öykünün görüntülerine indirgenmiş olan- bütün dünya onun etrafında döner. (Pezzella, 2006, s. 96).

Narsistik ve çocuksu egemenlik hem yönetmen hem de seyirci için geçerlidir. Yönetmen sürekli akıp giden yaşam içinde kendi çocuksuluğunun eserini kesip çıkarmış, bunun üzerinde taşları ileri geri oynatarak istediği formu yakalamıştır. Ortaya konan eser seyirciye sunulduğu anda ise başka bir narsistik eğilim açığa çıkmakta, seyirci eserle özdeşleşerek onu kendiselleştirmekte, kendi yorum zemine sokmaktadır. Bu bakımdan kendi yaşamına uydurmaktadır. Zamansallıktan koparılmış bir akış içinde başka bir kopuk zamansallığın temelini kazmaktadır. O kopuk an, seyircinin bakışı ile binlerce- yüz binlerce kez, hatta sonsuz kez yeniden kopmakta, parçalara ayrılmakta ardından muazzam bütünler oluşturmaktadır.

Gerçeklik ve sinemadan temelini ele aldığımızda, filmsel yaklaşımı birçok açıdan inceleyen bir devrimci olarak nitelenebilecek Dziga Vertov’u ele almamız uygun olacaktır.

Ona göre sinema bütün hikayelerden arınmalıdır. Sinemanın esas işlevi hikâye anlatmak değil gerçekliği göstermektir. Makyaj, oyuncu, sahne düzenlemesi, diyalog gibi öğeler aslında gerçekliği bozan şeylerdir. Sinemacı gerçeği yakalamalıdır. Bunun içinde Vertov ‘Ben bir gözüm, ben bir mekanik gözüm’ demektedir. Ona göre kameranın gözü insan gözünün gördüğünden daha fazlasını görmektedir. (Kaya, 2012, s. -).

Aynı zamanda insan gözünden daha fazlasını görmek bir mekanikliği getirdiği gibi, göz ve gerçeklik arasına da bir aracı girmiş olmaktadır. Artık süreç doğal olmanın uzağına geçmektedir. Bu

her şeyi kayıt eden ve onları en ince ayrıntılarına varana kadar gösterebilen ve en önemlisi de yeniden canlandırabilen bir oluşum teşkil etmektedir. Üstelik bu hayali bir canlandırma değildir, doğrudan bir yeniden gösterimdir. Vertov bunu sinematik bir göz olarak temellendirmektedir.

Ben gözüm. Ben mekanik bir gözüm. Ben bir makine olarak size dünyayı gösteriyorum. Ben kendimi bugünden ve ebedi insan hareketsizliğinden azat ediyorum. Ben sürekli hareket halindeyim. Nesnelere yaklaşır, uzaklaşıyorum, altlarında sürünürüm, koşan bir atın ağzının yanında hareket ederim, hızla bir kalabalığın içine girer koşan askerlerin önlerinde koşarım, sırtüstü döner, bir uçakla yükselirim. Düşen kalkan insanlarla birlikte düşer, onlarla kalkarım. Benim yolum dünyanın, daha taze bir algılamasının yaratımına doğrudur. Böylece; sizce bilinmeyen bir dünyayı, size yeni olan bir biçimde açıyorum. (Karakaya, 2013, s. -).

Ona göre söz konusu göz, *kinoglaz*dir. Sahip olduğumuz gözden daha açık biçimde yaşamı yakalamakta ve ona ayna tutmaktadır.

Bizim için *Kinoglaz* ‘gözün göremediği şeydir’, zamanın mikroskopu ve teleskopudur, zamanın negatiftir, uçsuz bucaksız bir görme olanağıdır, bir kameranın uzaktan kumandasıdır, telegözüdür, X ışınlı bir gözdür, ‘yaşamın oluş halinde yakalanmasıdır’ vb... Bütün bu çeşitli tanımlamaların birbirini tamamladığı *Kinoglaz* gerçeği yakalama ve göstermeye yarayan bütün yol ve yöntemlerdir, bütün sinemasal buluşlardır, bütün sinema araçlarıdır. Amaç *Kinoglaz* için *Kinoglaz* yapmak değil, *Kinoglaz*’ın araçları ve olanaklarıyla gerçeği vermek, yani sinema gerçektir. Amaç, salt ‘yaşamı oluş halinde yakalamak’ için değil, insanları maskeleri olmadan, makyajsız olarak göstermek, onları oyunculuk yapmadığı sırada kameranın gözüyle yakalamak, onların düşüncelerini kamera ile açığa çıkarıp okumak içindir. *Kinoglaz* görünmezi görünür kılar, karanlıkta olanı aydınlatır, saklı olanı açığa çıkarır, gizlenenin maskesini düşürür, masalı (*fiction*) gerçek, yalanı doğru yapar.’ (Kaya, 2012, s.-).

Vertov gerçeği aşmakta, ya da gerçeküstü yeni bir gerçeklik sunmamaktadır, onun yaptığı gerçekliği dönüştürmek, onu diyalektik bir biçimde yeniden kurmaktır. Vertov verili olan akış içinde bir sistem kurmaktadır. Belirli bir teknik, ya da öykü çerçevesinde ilerlemektense akış içindeki anlık hareketleri yakalamayı tercih etmektedir. Bu bakımdan oyunu istediği gibi, o an içinde olduğu koşullardan kendi kendisine çıkarılmadığı gibi yönetmektedir. Bu da verili olan akışta

oluşturduğu bir eylemlilikten başka bir şey değildir, ancak eylemliliğin doğrultusu onun tekelindedir.

Sinema verili olandan asla kopuk olmaz. Bir arka planı ya da bir olayı tümüyle farklı biçimde kurmuş olsa bile, herhangi bir kostümün, yapının, en küçük bir hareketin bile etkisi o an içinde bulunulan şimdi'nin bir eseridir. Bu bakımdan politik olanın içinden çıkmamış bir sinemanın sunumu imkansızdır. Böylelikle zaten politik olandan bağımsız olmayan sinema, çocuksu bir bakışın eşliğinde, bir *kinoglaz*la aktarımsal hale gelmekte, aynı zamanda Vertov'un da değindiği biçimde montaj aşamasında zamansal ve görüntüsel sapmaları yine kameranın arkasındaki gözün bakışından ortaya koymaktadır.

Amaç *Kinoglaz* için *Kinoglaz* yapmak değil, *Kinoglaz*'ın araçları ve olanaklarıyla gerçeği vermek, yani sinema gerçektir. Amaç, salt 'yaşamı oluş halinde yakalamak' için değil, insanları maskeleri olmadan, makyajsız olarak göstermek, onları oyunculuk yapmadığı sırada kameranın gözüyle yakalamak, onların düşüncelerini kamera ile açığa çıkarıp okumak içindir. *Kinoglaz* görünmezi görünür kılar, karanlıkta olanı aydınlatır, saklı olanı açığa çıkarır, gizlenenin maskesini düşürür, masalı(fiction) gerçek, yalanı doğru yapar.' (Kaya, 2012, -).

Vertov'un hakiki sineması tüm teknik ve kurgusal, konuya uygun kılınan elementlerden arındırılmıştır. Ona göre sinema doğalın oyununu yakalamalı, bunu anlık kurgularla yapmalı ve elbette ardından kamera ardında etkin olan yönetmen, eserin doğrultusu bakımından, eser zamanının akışı içinde belirlenimlerini montaj ve kesim aşamalarıyla sergilemelidir. Sinema hem toplumsal olanın hem de öznel olanın bir birleşimiyle; doğal hali yönetmenin elinde bir akış haline getirilen bir oluşum olmalıdır.

Kapılar ardında kamusal alanda sıkışıp kalamayıp özel hayatımıza her daim nüfuz etmiş "politika" ve envai çeşit sanatsal disiplinin bir sentezi olan "sinema" için insan ve toplum bir beslenme kaynağıdır. Sinema yönetmenin fikir, tahayyül ve ideolojisinin bir yansıtılma aracı iken politika da bireyin bir fikrini sunması veya savunmasıdır. Birisi bilim diğeri sanat olarak adlandırılrsa da her iki kavramında tanımı ve algılanışları oldukça geniştir. Bir toplumun politik ve sinema tarihine baktığımızda her ikisi arasında sık etkileşimlere rastlamak mümkündür. (Duru, 2009, s. -).

Bu da hem kameralı adamın hem de toplum içindeki bireylerin bir oyun alanındaki oyunlarından ibarettir. Sahne hayatın kendisidir ve kameraya yakalanan herkes bir oyuncudur.

‘Oyun, kamusal ifadeyi sağlayan enerjidir’. Burada oyun ile ifade edilen, kamusal ilişkileri oluşturan ve kamusal ilişkilerin duygusal anlamlarının türetildiği tavır, gelenek ve ritüel, jestlerle oynama ve roldür. Politik özne olarak modern kentli birey, bu bakımdan gündelik oyun oynama becerisini yitirmiş, oyun oynamaktan vazgeçmiş, izleyen, anlık bir zevk ya da acı hesabından kendini uzaklaştırarak bir durumun denetimine ilişkin eylemler konusunda edilginleşen, katılımcı olmayan, eylemeyen, sessiz kalandır. Kişinin oyunun kuralları ile eylemlerini nesnelleştirememesi, bir başka deyişle, bireyin kendisi ile eylemleri arasına benlik mesafesi koyamaması, riskin yaratacağı endişeden ve rekabetten ya da hayal kırıklığı ve kızgınlıktan kaçması, kişinin kendini bastırması ya da kaybetmesine neden olacaktır. Hâlbuki içinde bulunulan düzen, sosyal rollerin bir aktör gibi oynanmasını ve sürekli dönüşümünü gerektirmekte, aksi takdirde bireyin kapitalist düzenin yarattığı koşullarda hayatta kalabilmesi için başka çıkış yolları bulması gerekmektedir. Bu ise düşünülmesi, emek sarf edilmesi ve çaba gerektiren, yorucu bir şeydir ve modern bireyin bunu gerçekleştirebilmesi için ne zamanı vardır ne de hali... (Yetişkin, 2010, s. 98-9).

İşte Vertov’un göstermek istediği zaten bu doğal akış durumundaki hal ve tavırların ekrana yansıtılmasıdır. Bu da ekran karşısında özdeşleşim yakalayan insanın zamansal kopukluklarını yeni boyutlara taşımaya yardım eden en önemli faktördür. Durağan ve yaptırımcı tutumdan, “Yapmalısın” diyen ejderdense; çocuğun tekelindeki oyuna dahil olma biçimidir bu. Vertov zaten doğal olmayan, insanların toplumsal kurallar ve yaşamsal gereksinimlerle mecbur kılındığı akışı olduğu gibi yansıtırken, sinemayı geri kalan tüm sanat kollarından ayıklamayı amaçlamaktadır.

“Vertov’un kendine-dönen sinema, izleyicinin kendisini film yapma süreciyle özdeş kılma tasarısı, gerçekte yalnızca 1950’lerin sonunda Chris Marker, Jean- Luc Godard, ya da Amerika’da Stan Brakhage gibi film yapımcılarının çalışmalarında yeniden ortaya çıkacaktır.” (Dawson, 2003, s. -). Bu da sinemada *Yeni Dalga* hareketinin başlangıç temelini meydana getirecek ve bu temel dönüşerek yeni boyutlarla değerlendirilecektir.

Genel olarak Yeni Dalga filmleri, elle kullanılabilen kamera (35mm) ile stüdyo dışında, yani toplumsal mekânlarda ve caddelerde çekilmiştir. Genç yönetmenler filmlerini ağırlıklı olarak dışarıda, caddede çekerken doğal ışık şartlarını ve taşınabilir çekim araçlarını kullanmışlardır. Bu

çalışma şartlarına uygun olarak birçok diyalog ve aksiyon, bilhassa Godard'ın filmlerinde, irticalen gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerde Yeni Dalga'nın anlatım tekniğinin önemli unsurları olarak zaman ve mekân sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halinde, bazen de kesimsiz uzun çekimler, çok kısa planlar, ani ve eliptik sıçramalar ve klasik-gerçekçi anlatım sinemasının katı normlarına karşı takınılan umursamaz bir tavır sergilenmektedir. (Şentürk, -, s. 139).

Vertov'dan esinlenmiş olmalarına rağmen *Yeni Dalgacı*ların teknikleri ve yöntemleri daha farklıdır. Godard gerçekçilikten uzak olmamakla beraber, Godard gibi farklı sanat kollarının sinemadan ayrılması gerekliliğini kabul etmemiş ve bunları filmlerine dahil etmiştir. “Godard'ın ‘politik sineması’ bu kadar kapsayıcı olurken ve Vertov’un biçimsel formüllerinden bu kadar uzaklaşırken, özünde yaşamla bir ilişki kurmak, bir düşünme eylemi olmaktan vazgeçmiş değildir; aradaki fark artık Godard'ın dünyasında yaşamın bu estetik katmanlardan ayrı düşünülemeyeceği gerçeğindedir, bu katmanlar günlük hayatın bir parçasıdır –‘çıplak hayat’ yoktur artık.” (Fırat – Bakçay, 2013, s.-). Ancak Vertov gerçekten sanatın diğer kollarından bu kadar uzak mıdır? Onun bahsettiği bunları tümüyle dışlamak mıdır, yoksa bu formları dönüştürerek sinemanın içinde barındırmak mıdır? Godard gerçekten Vertov çizgisinden ayrılmış ve yeni bir yapılandırmaya gitmiş midir?

Godard, Vertov'un tutumundan uzaklaşmış değildir. Vertov'un tarzı da sanatın farklı biçimlerinden kopuk değildir, çünkü sanatın her dalı zaten hayatın içindedir. Aynı zamanda da politik olanın içinden gelmektedir. Kameraya yakalanan her unsur hem sanatsal hem de politik olanın uzantısıdır. Özel bir kostüm, özel bir kurgu ya da yazın olmaksızın; zaten resmedilen her görüntü çekim anındaki tüm yapılar, insanlar ve doğa görüntüleriyle, anlık sanat yaklaşımını ve politik getirileri göz önüne sermektedir. Vertov'un yaptığı zaten önceden ve kendiliğinden, doğal olarak kurgulanmış bir oyun alanı olan yaşamı aktarmaktır. Ancak buna uyguladığı diyalektik dil ve yorumsal çizgi, ya da kurgu seçimi zaten estetik ve politik bir bakışı, önceden planlanmış olarak değil ama, an içinde planlanmış olarak ortaya koymaktadır. Böylelikle kısıtlanan akış yeni boyutlara açılarak yeni sınırlara kavuşmaktadır.

Godard'ın yaptığı ise tüm bu formları gerçek yaşamı yansıtan resimlerle birleştirerek, aynı zamanda da bir film izlendiğinin farkındalığını yok etmeyerek daha büyük bir gerçeklik yaratma çabasıdır. Mükemmel bir akış içine kendisini kaptıran seyircinin farkındalığını, özdeşleşimi kurduğu anda yaptığı farklı müdahalelerle anlık kırılma ve bozulmalara uğratmaktadır. Böylelikle yaşamsal alanın

ve akışında aslında bir kurgu olduğu görüşünü daha da şiddetli bir biçimde açığa çıkarmaktadır. Böylelikle zaten belli sınırlar içinde olan gerçeklik, açık biçimde gerçekliğin gerçekle bağlantılı, müdahale edilmiş kesintili parçası üzerinden kurulmaktadır. Godard'ın yaptığı sanat kollarını sinemanın unsurları, temas noktaları olarak almaktır, sinemanın kendisi olarak değil. Bu açıdan zaten yine bir ayrılık söz konusu olmaktadır. Kesim aşamasıyla zaten fantastik bir realizm yaratılmakta, bakış açısının seyri hem Vertov'da hem de Godard'da kameranın ardındaki kişinin eğilimsel bakışına uygun kılınmaktadır.

Paradigmatik olarak sinematik olduğu varsayılan 'kesme (cutting)' zamansal ardışıklığı yeniden yapılandıran ortama imkan verir ve bu suretle radikal olarak nedenselliğin farklı yapılarını üretir. 'Her şey mümkündür' – bu sinemanın felsefesidir, diye yazar Lukacs, ifade sıklıkla sosyopolitik engellemelerden salıverilme olarak uzam- zamansal yasaların erteleyen filmin coşkun kutlaması olduğu kadar, bu yüzyılın ilk yirmi yılının film literatürü içindeki bazı tekrarlar beraberinde açığa çıkan bir temadır... "Her şey gerçektir" bu boyutta bir vurgunun sonucu olan bir sinema felsefesi olacaktır. Bu fantastik natüralizmle eş olarak seyirci olma karakteri de yön değiştirmektedir. Filmi izleyenler artık tiyatrodaki seyirciler gibi 'konsantre' değillerdir ancak bunun yerine 'sorumsuz'durlar. Sinemada, tutarlılıkla izlenen konu bozulur: 'hepimizde bulunan çocuk açığa çıkar ve seyircinin ruhunun efendisi haline gelir. Ahlakça yükselmek ve yücelmek yerine, bu yeni seyirci 'kendisinden çıktığı yolculuk'tan haz alır.' (Levin, 2001, s. 40-1).

Tiyatronun yakaladığı Aristotelesçi anlamda *kathartik* tutumu sinemada ortadan kalkmakta, seyirci kendi çıplaklığıyla baş başa kalmaktadır. Bu da çocuksu sorumsuzluğun kapısını aralamaktadır. Yönetmenin de kesim ve anlık kurgulama aşamasında takındığı tutum işte bu çocuksu ve sorumsuz bakıştır.

Kuşkusuz perdedeki görüntü bedenden yoksundur, ışık ve gölgeden oluşmuş bir benzeşimden ibarettir. Ama yine de, seyirci kameranın az ya da çok geçmiş bir zamanda, gerçek yaşamdan çektiği bedenleri, jestleri ve nesnelere ayırt edecek hiçbir şey olmasa da, gerçekliğin bazı değerlerini onlara atfetmeye ikna edilir... görüntü, temsil edilen nesnenin orijinal bedenselliğini ve fizikselliğini yeniden üretiyor gibidir. (Pezzella, 2006, s. 39).

Gerçeklikten kesilip alınmış, akışında kesintilere uğratılmış zaman parçası bir gerçeklik dönüşümü olarak seyircinin tutumu üzerinden yansımaktadır. Gerçeklik ve politik olan kaçınılmaz bir biçimde filmin içinden taşmaktadır. Ancak ne kadar gerçek, ne kadar sahte olursa olsun yönetmenin bakışından açılan bir dünya olarak sergilenen eser, seyircilerin açtığı yeni dünyalarla kaçınılmaz olarak yayılmaktadır.

Tiyatronun yarattığı konsantre durumun aksine sinemada kendiyile baş başa kalan seyirci daha farklı bir tutuma bürünmektedir. Tiyatro mit ve ritüelin bir uzantısıdır. Bunlarla ortaya çıkan sonuçlar bütün toplum ya da topluluk tarafından arzulanmış sayılmaktadırlar. Bu nedenle söz konusu etkinliklerin ortaya çıkardığı durumlar bir alışkanlık halini almakta ve bir geleneğe dönüşmektedir. Yinelenen ve tekrar tekrar sahnelenen bir gösteri gibidirler.

Mitolog Joseph Campbell'a göre, ritüeller üç temel ilgiyle ilişkilidir: zevk, güç ve ödev. Güç- etkilenimli ve kontrollü olaylar – sıklıkla başarılı bir hasat ya da tanrıların memnuniyetini temin eden seremoniler olarak ritüelleri üretmektedir. Genel olarak topluluklar doğaüstü güçleri, zaferleri ve kahramanları onurlandıran ritüellere sahiptirler. Sıklıkla doğa üstü formlar kostüm ve maskelerin kullanımıyla temsil edileceklerdir. Tanrılara karşı bir ödev olarak eylenen ritüeller, aynı zamanda eğlence ve zevki de getirmektedir. (Robinson, 2008, s. –).

Yine de tiyatro ritüellere göre daha büyüleyici ve çarpıcı bir sunumu öne sürmektedir, çoğu zaman vahşeti ve dehşeti sahnesine taşıırken tüm duygusal karmaşalarını seyirciye yaşatmakta ve böylelikle seyirci tiyatro izlediği zaman dilimi içinde kendisini bir tür büyü içinde bulmaktadır. Sinema ise ortaya koyduğu gerçeklik ve bir yap-boz gibi parçalanarak yeniden birleştirilmesi açısından hem dışsal gerçekliği hem de perdedeki gerçekliği bir araya getirmekte, seyirci bu farkındalık içinde filmi izlediği anda yeni dünyalar açabilmektedir kendisine. Bu kesikli yapı Vertov sinemasından esinlenen Yeni Dalga hareketinde açıkça görülmektedir.

Yeni Dalga sinemacıları için öykü her zaman geri planda durmaktadır. Olay dizgisinin belli bir zaman akışını takip etmesi ya da kronolojik olması zorunlu değildir. Aynı günlük yaşamda olduğu gibi bilinmez ve beklenmedik bir yapılanma olmalıdır. Tam da bu nedenle özellikle iç dünya ve duygusal değişimler filmlerde daha büyük bir yer tutmuştur. Geleneksel kurgudan farklı olarak mantıksal bir oluşum görülmemektedir. Kesikli, beklenmedik ve çarpıcı çekimler ve görüntüler esas amaçlanan ve özellikle ön plana çıkarılan kısımları oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu çarpıcılık,

izleyicide film izlediğinin farkına varmasını sağlayacak akış bozucu düzeltmelerle desteklenmekte ve bu seyircide şaşkınlık oluşturma unsurunu arttırmaktadır.

Yeni Dalgacılar, kurguyu bir gösteri ya da yorum aracı olarak değil anlatının yükünü azaltmak için kullanıyorlardı. Özellikle anlatıma dayalı daha hızlı bir kurgu gerçekleştirdiler. Filmin plan sayısını artırarak tempoyu yükselttiler ve böylece film hilelerini de maskeleydiler. Senaryolarını kendileri yazdılar. Senaryoların filmi yapan kişiye ait olması anlatılmak istenen şeyin daha iyi anlatılması için fırsat yaratmaktadır. Üstelik senaryoların ayakları yere basmaktaydı. Yani güncel olandan alınmaktaydı. Yaşayan gerçeği yakalamaya çalışıyorlardı. (Odabaş, 1984, s. -).

Godard yaşayan gerçeği yakalamaya çalışırken, daha çok kaotik bir ortamın sergilenmesinden taraf olduğu için, çoğunlukla doğal olandan uzaklaşmış olarak ele alınmıştır.

Godard tartışmanın içine fark edilir biçimde kendiliğindenliği katmaktadır... Bu etkiye açıklık, temel biçimde gerçeklik olarak temin edilenin neliğinin sorularıdır. Kavanagh, Godard'ın devrimsel olduğunu söyler çünkü 1960'lerden sonra, "gerçek" dünyayı filmin referansı olarak kabul etmemektedir. Konuşulan dil ve üzerimizde denenilen imge dilinin epistemolojik emperyalizmi paramparça edilmelidir. Devrimsel bir praksis olarak Godard'ın sinematik tekniği, tanımlanabilir politik bir sisteme hizmet etmeye olan muazzam güdülenmişliği içinde, kendi keyfiliği içinde gösterilebilen "gerçek" in ideolojik bağlamı doğrultusunda benzer biçimde her ses-imgesinin birliğinin olağan katılımı ile görünmez kıldığı gizli karşıtlıkları, açık bir düzeyde, bir yeniden kurulum içinde meydana getirir. (Madan, 2010, s. -).

Ancak onun yaptığı Vertov gibi, gerçeklik denilen düzlemde görünenin ardındakini açığa çıkarmaktan başka bir şey değildir. Genel akışı bozan, onu yıkan bir tutumla gerçekliği dönüştürmekte ve seyirciye yansıtmaktadır. Vertov devingenliğin ve hareketin içinde kendi doğrultusunu belirlemeye çalışırken, Godard daha kaotik bir yapıyla, yine hareket içinde ancak bu kez bir sanatsal ve politik karmaşa yaratarak bunu yapmaktadır. Belirli bir düzlemde hareketli bir etkiyle gerçekliği vermeye çalışan Vertov çizgisini, kesintili kılarak karmaşayla seyirci için yeni bir zemin açmaya çalışmaktan başka bir şey değildir Godard'ın yaptığı. "Godard'ın... esasen aslında öyküyü bizim için tutarlı biçimde toparlayan yönetmenin imajiner ve yöneten eline atıfta bulunmaktadır. Bu yönetmenin esrarengiz, yöneten eli daha sonra, filmin sonuna kadar hikâyeye

dışarıdan müdahale eden zekânın resmi olarak görülmektedir.” (Şentürk, -, s. 144). Vertov hareketsel akışı, Godard hareketin ve akışın egemen olduğu yaşamsal bir karmaşayı ele almaktadır. Ancak her ikisi de sanatsal olanı gerçeklik olarak atfedilebilecek politik düzlemden koparmaktan çok uzaktadırlar ve temelde yatan çocuksulukları ifade zeminlerini belirlemelerine, suya hangi taşı atacaklarını seçmelerine alan açmaktadır.

Filmlerin yorumsal zemini bu olanağı açık biçimde sağlamaktadır.

Filmler, aynı zamanda yorumsaldırlar. Böylelikle, izleyici – dilsel olmasına rağmen- kavramsal içeriği zorunlulukla içeren filmlere anlam(lar) yükleyebilir ve yükler. Bu anlam(lar), sırasıyla, genel olarak dile sıra ile eziyet eden ve onu özgürleştiren aynı istikrarsızlığın ve belirsizliğin konusudur... Tasarı bu bakımdan ortam ve içerik arasında konumlanan bir *tertium quid* (üçüncü bir unsur)'dir. Ve özellikle filmi yalnızca okunabilir olmasının aksine izlenebilir ve duyulabilir kılan tasarıdır. (Jun, 2010, s. 1).

Suyun dalgalanarak meydana getirdiği halkalar gibi, bir gözün yapısından esinlenilerek üretilen kamera odağının dairelerinden süzülerek ortaya konur bir film de. Ancak müdahale olmadan bunun ortaya çıkmayacağı da göz ardı edilmemelidir. Deleuze'un Artaud'dan etkilenecek ortaya koyduğu 'organsız beden' anlayışı da, 'parçalanmış, yersizleştirilmiş ve yeniden kurulmaya muktedir bir beden' anlayışı da zamanın bir parçasından alınan, daha sonra zamansal akışı bozularak yeniden bir üretime gebe olan sinemanın her aşamasının açık bir göstergesi olmaktadır.

Yaşam pratiği bir 'anlamlandırma pratiği'nden ibaret değildir, anlamlandırma süreci yaşamın dışından, sonrasında ona dair olarak kurulur. Bir beden sadece dilsel süreçlerle kurulmuş bir 'özne' değildir, çeşitli duygulanımları taşıma ve üretme potansiyeli barındırır. Sinema Deleuze için bu şekilde (bir 'anlamlandırma pratiği' olmaktan öte) sanalın imajı olabildiği, doğrudan sanala referans verdiği için önemlidir. İmge gerçeğin geçmişe dair, zamanı geriden takip eden izi değil, gerçeğin elle tutulamayan, iz bırakmayan kendisidir; her gösterildiği anda kendi zamanı tekrar kurup yeniden 'vuku bulur' ('actualize' olur). Hareketli görüntü bu şekilde sanallıkla ilişkili olduğu sürece düşünme aracı olabilir (ki sinema bunu yapabilen tek araç olarak da kaldı elektronik görüntü çağına değin); henüz herhangi bir koda tekabül etmeyen, düşünülemeyecek, dille ifade edilemeyecek, anlatılması mümkün olmayan bir şeyi 'gösterir' bize; biz de bu gördüğümüz üzerinden düşünceyi, dili, anlamı üretiriz. Bu tamamıyla sinemaya özel bir durumdu; hareketli görüntünün mekanik bir şekilde üretilmesi,

dünyanın görüntüsünün onu önceleyen ve belirleyen ‘dil’den ve ‘düşünce’den bağımsız bir şekilde üretilebilir olması. (Fırat – Bakçay, 2013, s. -).

Geçmişin izini taşıyarak şimdikiyi üreten, gelecekte şimdikiyi üretmeye devam edecek olan ve gelecekte olanın henüz dilsiz ve anlatımsız bir parçası olan sinema ve filmin ortaya koyduğu bu yorumsal zemini daha iyi anlamak için hermeneutik² tutuma bakmak faydalı olacaktır. Hermeneutik insan varoluşunu çözümlenmeye çalışan ve insanlarla ilişkili olarak bunu yapmaya çalışan bir etkinliktir.

Dilthey’e göre hermeneutik, romantik felsefenin keyfi tutumuna ve bir tarih yorumu olarak karşımıza çıkan şüpheli subjektivizme karşı, yorumlama sanatının teorik genel geçerliğini temellendirmekle yükümlüdür. Dilthey ‘başkalarını anlama’ya (*Das Verstehen des Anderen*) özel bir önem verir. Biz insanların ruhsal durumlarını, onların davranışlarına, seslerine ve vücut hareketlerine göre kavrar ve içselleştirerek anlamaya çalışırız. Bu anlama sadece dışsal bir anlama değildir. Biz onu aynı zamanda içselleştiririz de. Yani biz karşımızdaki insanın ruhsal durumunu bizzat kendimize uyarlayarak onu anlamaya ve içinde bulunduğu ruh halini tanımaya çalışırız. Başka bir insanın ruhsal yaşantısını anlamak, analojik bir yöntemle olur. Yani kendisi dışında birisinin herhangi bir yaşantısını anlayan kişi, kendisinin içsel hayatında meydana gelen benzer yaşantılarla bir özdeşlik kurar. Kısaca insan kendisini karşısındakinin yerine koyarak onun duygularını ya da genel anlamda yaşantısını daha iyi anlayabilmektedir. (Topakkaya, 2007, s. 80).

Bu bakımdan her tür sanat eseri ve özellikle sinemada kurulan özdeşleşim bir anlama, kendince bir yorumlama zemini olarak karşımıza çıkmaktadır açıkça. Seyircinin kendisini eserle özdeşleştirmesi yeni bir yorum zemini açarken, sanatçının eseri yorumlama ve ortaya koyma süreci geçmişin izini taşıyan bir gelecek armağanı olarak bir yorumlamanın ürünüdür.

Heidegger’e göre anlama, ilkesel olarak planlama ve düşünce modelleri kurma özelliğine sahiptir. Bu özelliğiyle anlama, insan varlığının varlık biçimini oluşturmaktadır. Heidegger kendi yorumlama analizinde -ki o, bu analizi, anlaşılmanın bilgisi olarak değil, anlamada ortaya çıkan çeşitli

² Yorumsama [Alm. Hermeneutik] [Fr. herméneutique] [İng. hermeneutics] [Yun. hermeneutike < hermeneuein = yorumlamak, tekhné = sanat]: 1- Açıklama, yorumlama sanatı. (Akarsu, 1998, s. 200).

olanakların üzerine bir çalışma olarak betimler- yorumlamının (*Auslegung*), 'plan', 'dikkat' ve 'öngörü' üzerine kurulduğunu özellikle belirtir. (Topakkaya, 2007, s. 83-4).

Daha önce de bahsettiğimiz gibi yorumlama ve yeni yorum zeminleri açma hiçlik tecrübesini yaşayan *Dasein*'in bir eylemidir ve bu bakımdan kendi varlığının keşfidir. Bu açıdan bakıldığında karşımızda duran (*Gegenstand*) sinema ekranına yansıyanları yorumlama zemini bizim bir uzantımız ve varlığımızın, var olanlığımızın bir tavrıdır.

Öyle sanıyorum ki, sinema ve yorum zemini üzerinden kurmak istediğimiz ilişkiyi en iyi açıklayacak hermeneutikçi Ricoeur'dür. Anlama metinle kapısı aralanan yeni dünyaya dalmakla edinilecek bir anlamlandırma halidir. Anlam ve nesnesi arasındaki ilişkiyi oluşturan bir metnin takibi söz konusudur. Ricoeur'ün yabancılaşan anlam içeriklerinden kaçındığı apaçıktır. Bu yabancı değil, içsel bir tutumun örneğidir.

Kendimize mal ettiğimiz ve kendisine yöneldiğimiz şey, yabancı bir tecrübe olmayıp, herhangi bir metinde dile getirilen dünya görüşünü bilinç düzeyine çıkarma çabasından başka bir şey değildir ve bu çaba tamamen bana aittir. Bir yazarı kendisinden daha iyi anlamak, onun kendi yapıtında ortaya koyduğu bilinç güçlerini, yine onun kendi özüne ait varoluşsal tecrübe ufuklarının ötesinde bulmaya çalışmak demektir. (Topakkaya, 2007, s. 89).

Bir eseri anlama ve anlamaya çalışmak kendi var olanlığımızın bir yansımasıyla bir araya getirdiğimiz bir yaklaşımın ürünüdür. Bu anlamda yorum zemini kendi var olanlığımızdan ve içinde bulunduğumuz yaşamsal, bu anlamda politik alandan kopuk değildir.

Diğer yandan Gadamer de, başka bir dünyaya ait olanın o anki dünyaya göre yorumlanması olarak bir hermeneutik etkinliği saptaması yapmaktadır.

Hermeneutik, hermeneuik sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açılma sanatıdır. Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun bildirdikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklamasıdır. Öyle ki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde

çevirir. Hermeneutik etkinliği daima bir başka ‘dünya’ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olmuştur. (Günay, 2002, *Giriş*).

Bu bakımdan biz de hermeneutik bir çaba içine girerek, sinematik ve politik bir düzlemde 1961 yılında çekilen *Matka Joanna od aniolow (Meleklerin Joanna Anası)* filmini ele alarak kısa bir örneklemede bulunmayı deneyeceğiz. Film hem bu bakış açılarını hem de Rancière düşüncesinde de önemli bir yer tutan Oedipusçu bakışı bir anlamıyla ortaya koymaktadır. Küçük bir köyde içine şeytan giren rahibelere yardım etmeye çalışan bir rahibin hikayesini ve Joanna Ana olarak çağırılan rahibeye duyduğu sevgi sonucu, rahibeyi ele geçiren sekiz şeytani kendisine çekmesi ve bu anlamda sevgisi bakımından kendisini feda etmesi görülmektedir. Ancak dini sembollerle örülmüş bu filmin replikleri ve sahne düzeni incelendiğinde yönetmenin eli, açığa çıkan yorum zeminleri ele alındığında bağımsız bir politik alan düşünülemezdir.

Rahibe kendi sonu kaldığı hanın sahibesi tarafından önceden bildirilmekte, ancak Oedipus’ta olduğu gibi bu son görmezden gelinmektedir. Belirli bir sona atılan belirsiz adımlar filmin her anında açık biçimde sergilenmektedir. Tekrarlanan replik ve jestler filmin içinde sürekli bir gelgit oluşturmaktadır. Yalan ve gerçek ayrımı bir türlü tam olarak kavranamazken, rahibenin “yalan nedir ve gerçek nedir Peder?” sorusu bu kurgunun amaçlandığının işaretlerini sunmaktadır. Sürekli olarak “dünyada hiçbir iyilik yoktur” imgesi vurgulanırken, şeytani da tanrının yaratmış olması, bu bakımdan tanrının kendi eliyle kötülüğü vermesi bir sorgulama içine konulmaktadır. “Eğer Tanrı istemezse şeytan hiç kimsenin ruhunu ele geçiremez” söyleminin egemen olduğu sahnede Rahibin kendi yansıması olan bir Rabbi ile görüşmesi sahnelenmekte, Rahibin kendi içindeki çelişkiler; inanç ve inançsızlık arasındaki gidiş- gelişleri ikincil bir kişinin, bir ikizin yaratımıyla doruğa erişmektedir. Rahip burada “O benim, ben oyum!” diyerek bunu pekiştirmektedir.

Özellikle cennetten kovulma ve kötülük probleminin bir darbe gibi yüzümüze çarpıldığı anda insanların ve tanrının kötülüğü üzerine söylemler geliştirilmektedir: “Belki sorun iblisler değil ama meleklerin yokluğudur. Belki insanların doğası böyledir... İnsan kaç kere düşmüş ve kalkmıştır? Sebatsız Kabil, Habil’i kaç kez öldürmüştür? Tüm kötülüğü insanın yapması ona eziyet eden kötülüğün bir ölçütü değildir.”

İnsan doğası gerçekten kötücül müdür? Yoksa ona eziyet eden, onu bilgelik ağacıyla sınayan, ölümle tanıştıran, cennetten kovan ve dünyada acı çekmesine neden olan Tanrı mı düşünüldüğü kadar iyi değildir? İnsanlığın içine düştüğü bu sonsuz döngü daha kaç kez tekrarlanacaktır?

Asli bir sorgulama ve çarpıcı bir gerçekliğin, diğer yandan çelişkili bir kurgunun izlediği film, estetik rejimle yoğrulan sanatsal bir zeminin, *kinoglaz* ve montaj ile öznelleşen, çocuksulaşan yanındır. Aynı zamanda yetke düşüncesini de sorgulamaktan geri durmamaktadır. “Benden sadece sakın, renksiz ve küçük olmamı istiyorsun. Dünyada amacı olmayan diğerleri gibi olmamı istiyorsun” söylemi ve ardından şeytana duyulan sevginin açığa vurulması itaat ve başkaldırma, ayrışıklık durumlarını ortaya koymaktadır ki, bu da eserin asli politikliğini geliştirmektedir. Dalga dalga yayılan bir içselleştirme, yorumlama, öznelleştirme tutumu ve eseri eser yapan bu şeylerin bir sunumudur bu. “Bir çocuk gibi iyi ol, bir çocuk gibi mutlu ol” der rahip. Belki de asıl mesele çocuk olabilmektir. Çocuk olup suyun yüzeyini istediğimiz gibi dalgalandırabilme, su yüzeyine yansıyan tüm gerçekliği bulandırabilme, ona müdahale edebilme ve onu sorgulayabilme cesaretidir...

KAYNAKÇA

- Altuğ, T. (2012) *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: YKY.
- Belford, T. (2006) Ritual in Film, *Lambda Alpha Journal*, volume 36, p. 59-68.
- Bozkurt, N. (2000) *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa.
- Bumin, T. (2008) *Hegel'de <<Sanatın Ölümü>> Üzerine Bir Deneme* (online)
http://dusundurensozler.blogspot.com/2008/08/hegeide-sanatin-lm-zerine-bir-deneme_06.html
- Duru, M. (2009) *Politika ve Sinema İlişkisi*, (online)
<http://www.sineofrenik.com/2009/03/politika-ve-sinema-iliskisi.html>
- Elder, B. (2013). *Acinema, Acontecimientos 2012 for Lumière*, (online)
<http://making-light-of-it.blogspot.com.tr/2013/09/acinema.html>
- Fırat B. Ö.; Bakçay, E. (2013) *Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik- Politik Eylem* (online)
<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384>
- Günay, M. (2002) Hermeneutik nedir?, *Doğu Batı Dergisi*, Yeni Düşünce Hareketleri Sayısı, Felsefe Sanat Kültür Yayıncılık, Giriş Bölümü.
- Herakleitos, (2005) *Fragmanlar*, çev. Cengiz Çakmak, İstanbul: Kabalıcı.
- Jun, N. (2010) Toward an Anarchist Film Theory: Reflections on Politics of Cinema, *Anarchist Developments in Cultural Studies*, Volume 1.
- Karakaya, A. (2013) Dziga Vertov ve Sinema (online)
<http://sevketkarayaka.wordpress.com/2013/04/21/dziga-vertov-ve-sinema/>
- Kaya, A. (2012) *Dziga Vertov'un Sinema Kuramı* (online)
<http://sinemasaldunya.com/dziga-vertovun-sinema-kuram%C4%B1/>
- Kemal, S.; Gaskell, I. (2000) *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge University Press, UK.
- Koç, Ç. (2011) *Hegel'in Estetiği* (online)
<http://sessesekar.blogspot.com.tr/2011/09/hegelin-estetigi.html>
- Levin, T. (2001) *From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lucacs on Film*.
- Lucasc, T. (2001) "Thoughts Toward an Aesthetics of Cinema", çev. Janelle Blankenship, *Polygraph*, 13, pp. 13-18.

Madan, A. (2010) The Language of Emotion in Godard's Films, *Cineaction*, 80 (online)
<http://cineaction.ca/issue80sample.htm>

Matka Joanna od aniolow filmi, <http://politikfilm.net/1681-meleklerin-joanna-anasi-matka-joanna-od-aniolw-1961-filmi-izle.html>

Nietzsche, F. (1977) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: Cem Yayınevi.

Odabaş, B. (1984) Fransız Sinemasında Yeni Dalga, *Nokta*, "Sinema Dolu bir Yaşam", Sayı 36.

Pezzella, M. (2006) *Sinemada Estetik*, çev. Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi.

Polan, D. B. (1974) Brecht and the politics of self-reflexive cinema, *Jump Cut*, no. 1.

Rancière, J. (1999) *Disagreement: Politics and Philosophy*, trans. by Julie Rose, Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Rancière, J. (2008) *Sanat Siyaset kültür çağında sanat ve kültürel politika*, çev. Mustafa Tüzel – Elçin Gen- Esin Soğancılar- Haluk Barışcan – Nurdan Gürbilek- Sabir Yücesoy- Ufuk Kılıç- Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul: İletişim.

Rancière, J. (2009) *Aesthetic Unconscious*, trans. by Debra Keates – James Swenson, Cambridge: Polity Press.

Rancière, J. (2010) *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis.

Rancière, J. (2011) *Aisthesis scenes from the aisthetic regime of art*, trans. by Zakir Paul, London: Editions Galilée.

Rancière, J. (2012) *"Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika"*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim.

Reyna, C.P. (2012) Film and ritual: epistemological dialogs between filmic anthropology and anthropological practice, *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 9, no. 2, Brasilia.

Robinson, S. R. (2008) "Theatre After 1968." *Origins of Theatre*.
http://www.cwu.edu/~robinsos/ppages/resources/Theatre_History/Theahis_18.html. Safranski, R. (2008). *Bir Alman Üstat Heidegger*, çev. Ali Nalbant, İstanbul: Kabalıcı.

Şentürk, (-). *Jean- Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu*, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul.

Topakkaya, A. (2007) Felsefi Hermeneutik, *FLSF Dergisi*, sayı 4, 75-92.

Yaren, Ö. (2010) Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar, *Alternatif Politika*, Cilt 2, Sayı 2, 106-125.

Yetişkin, E. (2010) Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek, *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2.