

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sinema

Laura U. Marks

Filmin Teni

Filmin Teni

Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular

Laura U. Marks

Sinema




doruk


doruk

Filmin Teni
Kültürlerarası Sinema,
Bedenleştirme ve Duyular

DORUK / Sinema
Filmin Teni

Yazar:
Laura U. Marks

Çeviren:
Selin Yılmaz

Yayıma Hazırlayan:
Niyazi Koçak

Kapak Tasarımı:
Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:
Hülya Temel

© Doruk Yayımcılık 2020
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-768-9

Baskı: Ekim 2020

Baskı-Cilt:
Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti
Sertifika No: 48083



e-posta: info@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com
Sertifika No: 43738

Filmin Teni

Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular

Yazar:

Laura U. Marks

Çeviren:

Selin Yılmaz



doruk

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

İllüstrasyon Listesi.....	7
Önsöz	9
Teşekkür	18
Giriş.....	21
1.İMGELERİN BELLEĞİ.....	51
2.ŞEYLERİN BELLEĞİ	117
3.DOKUNMANIN BELLEĞİ.....	179
4.DUYULARIN BELLEĞİ.....	263
SONUÇ: PORTATİF DUYU MERKEZİ	325
Dipnotlar.....	331
Kaynakça	341
Filmografi/Videografi	356
İndeks	

İllüstrasyon Listesi

1. <i>History and Memory: For Akiko and Takashige</i> 'den durağan görüntü.....	62
2. <i>Lumumba: The Death of a Prophet</i> 'ten arşiv fotoğrafı	65
3. <i>Who Needs a Heart?</i> 'tan büyütülmüş film karesi.....	67
4. <i>Calendar</i> 'dan büyütülmüş film karesi	68
5. <i>Calendar</i> 'dan büyütülmüş film karesi	69
6. <i>Calendar</i> 'dan büyütülmüş film karesi	69
7. <i>History and Memory: For Akiko and Takashige</i> 'den durağan görüntü.....	74
8. <i>Measures of Distance</i> 'tan durağan görüntü	74
9. <i>Lumumba: The Death of a Prophet</i> 'ten büyütülmüş film karesi	76
10. <i>Lumumba: The Death of a Prophet</i> 'ten büyütülmüş film karesi	77
11. <i>Lumumba: The Death of a Prophet</i> 'ten büyütülmüş film karesi	77
12. <i>Who Needs a Heart?</i> 'tan büyütülmüş film karesi	78
13. <i>Handsworth Songs</i> 'tan büyütülmüş film karesi	81
14. <i>Handsworth Songs</i> 'tan büyütülmüş film karesi	81
15. <i>Bontoc Eulogy</i> 'den arşiv fotoğrafı	84
16. <i>Bontoc Eulogy</i> 'den büyütülmüş film karesi	85
17. <i>Credits Included: A Video in Green and Red</i> 'den durağan görüntü.....	90
18. <i>Muqaddimah Li-Nihayat Jidal (Introduction to the End of an Argument) Speaking for oneself... Speaking for Others</i> 'den durağan görüntü	92
19. <i>Muqaddimah Li-Nihayat Jidal (Introduction to the End of an Argument) Speaking for oneself... Speaking for Others</i> 'tan durağan görüntü	92
20. <i>This is Not Beirut</i> 'tan durağan görüntü	93
21. <i>Chronicle of a Disappearance</i> 'tan büyütülmüş film karesi	95
22. <i>Chronicle of a Disappearance</i> 'tan büyütülmüş film karesi.....	96
23. <i>Bontoc Eulogy</i> 'den büyütülmüş film karesi	103
24. <i>Seven Songs for Malcolm X</i> 'ten büyütülmüş film karesi	105
25. <i>Talaeen a Junuub</i> 'dan durağan görüntü	106

26. <i>The Perfumed Nightmare</i> 'dan tanıtım fotoğrafı	107
27. <i>Calendar</i> 'dan büyütülmüş film karesi	109
28. <i>Chinaman's Peak: Walking the Mountain</i> 'dan durağan görüntü	113
29. <i>Water into Fire</i> 'dan durağan görüntü	113
30. <i>Who Needs a Heart?</i> 'tan büyütülmüş film karesi	114
31. <i>History and Memory: For Akiko and Takashige</i> 'den durağan görüntü	124
32. <i>Finagnon</i> 'dan büyütülmüş film karesi	125
33. <i>Love, Women and Flowers</i> 'tan büyütülmüş film karesi	143
34. <i>Papapapá</i> 'dan durağan görüntü	146
35. <i>Imagining Indians</i> 'tan durağan görüntü	150
36. <i>Imagining Indians</i> 'tan durağan görüntü	150
37. <i>Imagining Indians</i> 'tan durağan görüntü	150
38. <i>History and Memory</i> 'den durağan görüntü	154
39. <i>Missing Lebanese Wars</i> 'tan durağan görüntü	155
40. <i>Missing Lebanese Wars</i> 'tan durağan görüntü	155
41. <i>Great Girl</i> 'den büyütülmüş film karesi	159
42. <i>History and Memory</i> 'den durağan görüntü	161
43. <i>Seeing is Believing</i> 'den durağan görüntü	162
44. Shauna Beharry	166
45. <i>Seeing is Believing</i> 'den durağan görüntü	180
46. <i>Seeing is Believing</i> 'den durağan görüntü	180
47. <i>Seeing is Believing</i> 'den durağan görüntü	181
48. <i>Hopiit</i> 'ten büyütülmüş film kareleri	189
49. <i>Aletheia</i> 'dan durağan görüntü	190
50. <i>Aletheia</i> 'dan durağan görüntü	190
51. <i>Ekleipsis</i> 'ten durağan görüntü	191
52. <i>Measures of Distance</i> 'tan durağan görüntü	213
53. <i>Changing Parts</i> 'tan durağan görüntü	214
54. <i>Far From You</i> 'dan büyütülmüş film karesi	216
55. <i>I Wet My Hands Etched and Surveyed Vessels Approaching Marks Eyed</i> <i>Inside</i> 'dan durağan görüntü	217
56. <i>I Wet My Hands Etched and Surveyed Vessels Approaching Marks Eyed</i> <i>Inside</i> 'dan durağan görüntü	217
57. <i>Sniff</i> 'ten durağan görüntü	236
58. <i>Sniff</i> 'ten durağan görüntü	236
59. <i>Girl from Moush</i> 'tan büyütülmüş film karesi	237
60. <i>Chimera</i> 'dan büyütülmüş film karesi	242
61. <i>Island with Striped Sky</i> 'dan durağan görüntü	243
62. <i>Identical Time</i> 'dan durağan görüntü	243

63. <i>Identical Time</i> 'dan durağan görüntü	245
64. <i>Her Sweetness Lingers</i> 'tan durağan görüntü	251
65. Enstalasyon görüntüsü, <i>Corps étranger</i>	255
66. <i>Mysteries of July</i> 'dan büyütülmüş film karesi.....	267
67. <i>Instructions for Recovering Forgotten Childhood Memories</i> 'ten durağan görüntü.....	268
68. <i>And Still I Rise</i> 'tan büyütülmüş film karesi	283
69. <i>And Still I Rise</i> 'tan büyütülmüş film karesi	284
70. <i>Qaggig</i> 'den durağan görüntü.....	292
71. <i>Saputi</i> 'den durağan görüntü.....	293
72. <i>Siskyavi</i> 'den tanıtım fotoğrafı	295
73. <i>Daughters of the Dust</i> 'tan büyütülmüş film karesi	302
74. <i>Maigre Dog</i> 'dan durağan görüntü	305
75. <i>A Box of His Own</i> 'dan durağan görüntü.....	312
76. <i>A Box of His Own</i> 'dan durağan görüntü.....	313
77. <i>The Trained Chinese Tongue</i> 'dan büyütülmüş film karesi	317

ÖNSÖZ

Bu kitap boyunca seçtiğim çoğu sinematik imge içinden üç tanesi, en zorlayıcıları: bir tanesi, Rea Tajiri'nin *History and Memory: For Akiko and Takashige*'nin (1991) videobandında annesi için yarattığı, bir matarayı suyla dolduran bir kadını gösteren bir anı-imesi. Diğeri, Shauna Beharry'nin *Seeing is Believing*'de (1991) kullandığı ve annesinin sarisini (geleneksel Hintli elbisesi - ç.n.) giymiş bir oyuncunun tanıtım fotoğrafının yüzeyini okşayan bir kamera hareketi. Son olarak, sanatçı Mona Hatoum'ın *Measures of Distance*'ta (1988) kendisinden uzakta yaşayan kızını bağrına basma özlemini bir dış sesle anlatırken gösterdiği, annesinin çıplak bedeninin bulanık ve haptik imgesi. Bu imgelerin benzerlikleri, söz konusu işlerin mühim işler olduğuna ikna olmamdan uzun süre sonra kafama dank etti. Her birinde bir kadın sanatçı, annesinin kültürel yerinden etme hareketleriyle silinen ya da kullanımı sınırlandırılan imgesini yeniden yaratma girişiminde bulunuyor. Her birinde kadınlar, dokunma duyusundan kalan bellekten yeni bir imge yaratıyorlar. Birden çok duyuya hitap eden bu imgeler, *Filmin Teni*'ni yazarken bu yazının altını çizdiği hipoteze bir kaçınılmazlık kazandırarak; film ve video alanında çoğu yeni eserin, ülkelerinden uzakta yaşayan insanların deneyimlerini temsil etme amacıyla duyu belleklerine başvurduğunu açığa vurarak benimle yatıp kalktı diyebilirim.

Bu kitabın adı -*Filmin Teni*- filmin, maddeselliği vasıtasıyla, sunduğu nesne ile onu algılayan arasında bir temas aracılığıyla ifade ettiği mesafeyi vurgulamak için bir metafor sunuyor. Bu ad aynı zamanda, bir filme gözüyle dokunuyormuşçasına görmenin kendisinin de dokunsal olabileceği bir yöntem ileri sürüyor: Buna, “hap-tik görsellik” diyorum. Nihayetinde, filmi ten olarak düşünmek, o eserin her biri onu kendi kişisel mevcudiyetiyle etiketleyen farklı seyirciler arasında dolaşımının yarattığı etkiyi tasdik eder. Bu ad, tartışmaya açık şekilde, filmin (ve videonun) tıpkı ten gibi hassas ve iletken olabileceği fikrini ileri sürmek anlamı taşıyor. *Bölüm 3*’te öne sürdüğüm gibi, bunun hem film ve videonun malzemesine hem de aynı zamanda sinemanın ve sinemaya gidenlerin sahip oldukları yerleşmiş geleneklere başvurmak olduğunu kast ediyorum. Biz seyircilerin, tıpkı başka bir cisme hafifçe dokunduğumuzdaki gibi, sinemanın dokunsal ve temasla geçen niteliğinin altını çizmek istiyorum. Temas (contact), arızı (contingent), sirayet (contagion) sözcüklerinin hepsi Latince “*contingere*: Temasta olmak, kirletmek, başa gelen” kökünden geliyor. Kültürlerarası sinema etkinliklerinin olası ve temasla geçen halleri, melez çalışmalar; kültürlerin ayrılığına meydan okuyan ve kültürler arasındaki bu ayrımı sürdürme isteğindeki sömürgeci ve ırkçı iktidar ilişkilerini görünür kılma iddiasındaki çalışmalar olarak izleyicilerinde bir dönüşüm gerçekleştiriyor. Çalışmalar, her birimizi kendi içlerine sokarak seyircilerin kültürel ayrım fikirlerine gölge düşürüyor. Dahası, seyircilere anlamları iletme yanında bu çalışmalar, onları gören insanların tesirine de maruz kalıyor. Kültürlerarası sinema, bu tesirleri yeniden yazılmış bir parşömen gibi güçlendirir ve onları başka seyircilere geçirir. Bir filmin farklı seyirciler arasında dolaşımı, ortak izler bırakan bir dizi tensel temasa benzer.

Bu kitabın hasredildiği kültürlerarası eserler, film ve video alanındaki diğer güncel hareketlerle de ilişkili, bu nedenle de irdedileğim konuların çoğu, deneysel çalışmaların diğer türleriyle de

bağlantılı. Örneğin, görselliğin sınırları, pek çok film ve video üreticisi için soru konusudur. Bedenleştirme ve duyum, çoğu sanatçının ilgisini çekerken aynı zamanda film eleştirisi, teorisi ve alımlanmasının da konuları hâlini almıştır. Haptik görsellik, feminist film ve video, algı ve deneysel seksüel temsile değinen deneysel film ve video gibi başka sinematik türlerde de görülüyor ve aslında ben de bunun şu veya bu sebepten optik görsellikten soğumuş sanatçılar arasında yaygınlaşan bir eğilim olduğunu ileri sürüyorum. Feminist eserler, duyuların temsili ve bedenleştirilmesiyle yakından ilgili; çözümlediğim kilit eserler, kültürlerarası deneyim üzerine eğildikleri ölçüde feminist eserler.

Ticari filmler ve televizyon, deneysel eserlerin hatırlattığı duyuşsal niteliklere olan ilgide ortaklaşıyor. Buna rağmen ticari medya, onların sınırlarını belirliyor -en nazik ifadeyle- kendisini pek de böylesi bir keşfe adayacağı benzemiyor. Deneysel ve bağımsız eserler, sıklıkla sonrasında ana akım medya tarafından yapılmaya başlanan ya da çalınan stratejiler geliştirir. Bu nedenle, ticari olmayan ve deneysel film ve videoda yeni yeni meşgul olunan duyuşsal keşif, aynı zamanda ana akım ve ticari medyada da gösterilmeye başlar.

Bu ortak ilgiye rağmen, benim amacım, sinemada kapsamlı bir bedenleştirme ve duyuşsal temsil teorisi geliştirmek değil. Bunlar, kendilerine olan eleştirel ilginin giderek arttığı ve bu kitabın katkı yaptığı alanlar. Hepimiz bilgiyi, bedenlerimizde ve belleği, duyularımızda taşıyoruz. Deneysel sinema ve ana akım anlatı sineması, bu tarz bilgi ve belleğin temsiliyle giderek daha çok ilgileniyor. Ancak çoğu Batılı sinema için bu kaynaklar, düzenlemesinde sahip oldukları çoğu başka temsilsel kaynağa ilavedir. Aksine, kültürlerarası sinema, diğer kaynakların yokluğunda bedenleştirilmiş bilgiye ve belleğe başvurma ihtiyacındadır. Kültürlerarası sinema, duyum biçimlerini optik görselliğin tek bir üstünlüğe ayarlanmış olduğu modern Avrro-Amerikan toplumların yaptığından farklı temsili amaçladığı ölçüde duyuların bilgisine başvurmak için hayli spesi-

fık nedene sahiptir. Kültürlerarası sinema, deneysel ve ana akım sinemanın diğ r türleri arasında buna ilişkin bir diğ r fark, onun bedenleştirilmiş deneyimin toplumsal karakterine vurgu yapmasıdır: Beden yalnızca bir bireysel kaynak değıl, aynı zamanda bir kültürel bellek kaynağıdır da. Sonuç olarak, benim yaptığım bedenleştirme ve duyum tartişması, avantgard sinemanın bireyselci gelenekleri içindeki eserlere bütünüyle uygulanabilir değıldir. Aynı sebepten, ticari sinemayı tanımlamak için toptan ithal de edilemez. İnanıyor ve umuyorum ki bu kitabın sonunda ortaya çıkan -auratik, bedenleştirilmiş ve mimetik- temsil teorisi, sinemanın burada tarif ettiğim kültürlerarası eserlerden başka  oğ  türüne daha büyük ölçüde uygun olacaktır. Bununla birlikte, böyle bir temsil teorisinin kazanımlarını ortaya çıkaran bu eserlerdir ve bu teori onlar üzerinden gelişmiştir.

Bu kitabın disiplinler arası yaklaşımı; post kolonyal teori, sanat tarihi, antropoloji, feminist teori, fenomenoloji, kültürel coğrafiya ve bilişsel bilimi de kapsayacak şekilde film teorisine dâhil olan ve onun dışında kalan kaynaklardan yararlanır. Benim argümanım, özellikle fenomenoloji ve feminist eleştiri nesebinden gelen bedenleştirilmiş seyircilik teorilerine dayanıyor. Kültürün bedenleştirilmesinde antropolojik araştırma ve kültürel deneyimin yolculuk aracılığıyla aktarımı, aynı zamanda benim görüşümü destekliyor. Film teorisi dâhilinde Gilles Deleuze' n çalışması, kitap boyunca burada kısaca tartişmaya değır, mühim bir birleştirici unsur. Sinema teorisyenleri Kobena Mercer (1988), Trinh T. Minh-ha (1989, 1991) ve Hamid Naficy'nin (1993) göstermiş oldukları gibi, kültürlerarası sinema, temelde yeni dillerin üretilmesi ile ilgilenir ve kültürlerarası sinemayı tanımlamanın en zor kısmı, onun gelişmekte olan karakterinde yatar. Deleuze ve Guattari'nin "minör" yazın teorilerine katkıları ve Deleuze' n Guattari ile birlikte yaptığı çalışmadaki sinema açılımı, benim kültürlerarası sinemanın bu gelişim sürecine dair 2. Bölüm'de yapmış olduğ m irdelemenin da-

yanağını oluşturuyor. Onlar, yeni insan var olmaya başladıkça yeni kültürel biçimlerin de üretileceğini savunuyorlar. Deleuze'ün titiz terminolojisi, kültürlerarası sinemanın kültürel tarih ve belleğin temsiliyle nasıl farklı deneyler içine girdiğini dikkatlice inceleme-
me olanak tanıdı. Bu çalışmaların kasıtlı çarpıklığı, onların hâkim, teklesli tarih anlatılarına olan karşıtlığını gösterir. Deleuze'ün sinema teorisini, kültürlerarası sinemanın özellikle post- kolonyal durumu üzerine eğilerek genişlettim ve değerlendirmesini yaptım.

Deleuze'ün sinema teorisi, Henri Bergson'un çalışmasına dayanıyor ve ben de sinematik temsil ve seyircilikte duyuların rolünü anlamaya başlamak için daha ileriki bölümlerde Bergson'a başvurdum. Deleuze'ün zaman-imge sineması teorisinin, kaynağını Bergson'un belleğin duyularda şekillendiği teorisinden alan sinemanın çokduyulu niteliği üzerine bir irdelemeye olanak sağladığını ileri süreceğim. Bu inceleme ve keşif, Bergson'dan fenomenolojiye ve oradan da nörofizyolojiye kadar duyu belleğinin nasıl şekillendiğini açıklama amacıyla dallara ayrılır. Ek olarak, haptik görsellik teorisi, Deleuze ve Guattari'nin haptik ve optik arasında, katmanlı ya da kodlanmış alan arasında yaptıkları ve 'yumuşak uzam' ya da dönüşüme olanak veren uzama bağladıkları ayırmadan dallanıp budaklanır. Muhtemelen benim Deleuze ve Guattari'ye borçlu olduğum esas şey, en umdukları noktada değil, en verimli oldukları noktada bağlantılar kurmaya her zaman hazır olan açık bir sistem şeklindeki düşünme modelleridir. Yazılı eserlerle olduğu kadar, bana ilham veren çoğu film ve video ile olan uğraşım, bu gibi köklü bağlantılar kurma ve elbette sözcüklerimi ve düşüncelerimi verimli bir biçimde yüzeye çekip çıkarma girişimidir.

Elbette bu yazının büyük kısmını, mecburen film ve videoların kendileri oluşturuyor. Bu kitapta incelediğim eserlerin bizzat kendileri, teori çalışmalarıdır, çoğu bariz şekilde öyledir. Onları "tamamlayacak" bir teoriye sahip olmayı beklemezler, teorisinin il-
lustrasyonu değildirler; ama hepsi başlı başına teorik denemeler-

dir. Eserlerin kendileri, sinemanın bedenleştirilmiş deneyimi nasıl temsil edebileceği ve bunu neden yapması gerektiği üzerine sofistike bir argüman geliştirmekte. Esasında, kültürlerarası film ve video hakkında bir kitap yazmak için bir neden de 'bu eserlerin -sözlü olduğu kadar- görsel-işitsel biçim içinde geliştiği' argümanı ile sözlü olarak aynı düzeyi yakalamak. Bu film ve videolarla ilgilendiğim kadar teorik yazılarla da ilgilendim. Üzerinde çalıştığım fikirlerin ana hatlarını belirtmek ve kritiklerini yapmak için onlara dayanıyorum. Yalnızca nadiren "kritik" yaptım ya da hatta onları çözümledim diyelim; bunun yerine eserleri, el verdiğince yazılı kaynaklarla aynı düzeyde kendi argümanım ile dokudum.

Okuyucu, bu kitapta tarif ettiğim çoğu eserin, dış ses, diyalog ve yazılı metinle epeyce uzun tutulmuş olduğunu fark edecektir. Bu pratik, dış ses içeriğinin oldukça şiirsel ve spekülatif olma eğilimine rağmen kısmen belgeselin dış ses geleneğinden ileri geliyor. Bu, ele alınan dönemde -80'lerin ortasından 90'ların ortasına- deneysel film ve videolarda dile yapılan kısmen genel, sıklıkla yapışö-kümcü vurgunun bir yansımasıdır. Dahası, kültürlerarası sinema alanındaki çoğu eser, kültürel karşıt-belleği temsil etmek için sözlü tarih, açıklayıcı dış ses ve diyalog kanalıyla söylenmiş sözlere dayanıyor. Bu eserler, neyi gösteremeyeceklerini söylemede sözcüklerin gerisine çekiliyorlar. Sözcükler; sabit, bilgilendirici bir imgenin ya da çizgisel bir hikâye anlatımının yokluğunda eseri birleştirecek şekilde diyorlar. Yalnızca deneysel eserler de değil, aynı zamanda Julie Dash'ın *Daughters of the Dust*'ı (1992) gibi dramatik anlatılar da imge ve sesle öne sürülen bellekleri elde etmek için pedagojik olarak sıklıkla diyalog kullanıyor. Sesler yalnızca bilgilendirici tanıklık ya da şahadet anlamına gelmez, aynı zamanda günlük sohbet, konuşmanın dokusu ve açık ya da anlaşılmaz bir sesin imgenin kontrpuanındaki basit varlığı anlamına gelip kültürel bellekleri etkin hale getirirler. Kimi durumlarda sözcükler, Shani Mootoo, Roula Haj-Ismail ve Se-oungcho Cho'nun eserlerindeki gibi, neyin

tasvir edilemeyeceği konusunda kendi anımsatıcı katmanlarından daha az açıklayıcı olup daha şiirsel bir hal alır. Çoğu sanatçının, sözcüğe daha fazla sabır gösteremeyip kendi eseri için sese ve imgeye daha fazla güvendiği dil üzerine olan bu vurgudan yavaş yavaş uzaklaştığını keşfettim.

Filmin Teni, kültürlerarası sinemada duyumsal temsile adanmıştır; ama önemli bir konu olduğu halde sesin rolü üzerine kapsamlı bir tartışmaya girmez. Basit anlamlandırmaya indirgenemeyecek şekilde mana elde etmede sözsüz müziğin gücünü neredeyse yok saydığımı söylemek isterim. Ses, dinleyiciyi basitçe tarif edilemeyecek ya da dışı vurulamayacak tarzlar içinde hareket ettirerek tekinsiz olabilir. Ayrıca diğer duyular gibi, işitmenin kullanılması da kültürden kültüre önemli ölçüde değişmektedir. Ses, Batı toplumlarında ve kentsel mekânda, karakteristik olarak öncelikle bir malumat medyumudur (Rodaway 1994, 113) ve diyalog merkezli anlatı sineması da sesin bu kullanımını yansıtır. Fakat ses, aynı zamanda ortama ve mekânın dokusuna ait de olabilir: Bölüm 3'te kısaca ileri sürdüğüm gibi, ses bile haptik olabilir. Müzik, konuşma, ortama ait ses ve sessizlik, bu eserlerin çoğu ve ürettikleri bedenleştirilmiş deneyim hissi açısından önemlidir. Yine de ses, kültürlerarası sinemada ayrı bir konu olarak etkin şekilde tartışamayacağım kadar geniş bir konu. Bu konu, birkaç yazar tarafından kışkırtıcı şekilde teorize edilmiştir (Örneğin Jafa 1992, Gabriel 1989, Masayeva 1995). En nihayetinde, sesi bu tartışmanın dışında tutma eğiliminde olmamın sebebi, sinematik anlamlandırma araçlarının; yani, görsel imge ve sesin ikisinin de dışında yatan anlam ile daha çok ilgileniyor olmam. Film ve videonun nasıl olup da dokunma, koklama, tat alma gibi “temsilememe” duyuları temsil edeceğine yönelik ilgi çekici soruya odaklanmayı seçtim ve şüphesiz ki ses, bu soruya verilecek cevapta geniş bir yer kaplıyor. Ses, kinetik olarak deneyimlendiği ölçüde devreye girer; örneğin, göğüs hırıltısı, şiddetli bas tonlarından ya da bedendeki ritmin karmaşık

etkilerinden ortaya çıkar. Sonuç olarak, işitme ve görme duyularının benim çözümlemelerimden sürgün edilmesi yalnızca geçicidir; çünkü sinemanın bedenleştirilmiş deneyiminde tüm duyuların birlikte çalıştığını tartışmaya tekrar döneceğim.

Sinema, temelde sözlü değildir ve bu nedenle yazılı teorinin ilerlediği düşünme çizgisinde ilerlemez. Sinema, dilin eşiğinde var olur ve dil, onunla bir sohbet gerçekleştirmek için onu razı etmelidir. Söz konusu eserin, en uygun yanıtı verdiği izlenimi uyandırmasına müsaade ederek mümkün olduğunca, nesnesini belli bir uzaklıktan çözümlemektense ona yakın duran bir yazma türüne girdim. Bu, tartışmaya açtığım, politiklik ve şiirselliğin girift olduğu ve kendiliğinden entelektüel, duygusal ve derinde yatan bir yanıtı akla getiren eserlerde özellikle böyledir. Bu film ve video üreticilerinin sinematik diller geliştirmeleri gibi ben de onların eserleriyle buluşmak üzere eleştirel ve teorik bir çerçeve geliştiriyorum: Dilimin, onlarınki gibi, keşfedici ve hatırlatıcı olması gerekiyor.

Kültürlerarası sinemadaki gibi, ifadenin gelişmekte olan biçimleri konusunda, bunların anlamı iletebilecekleri, henüz güncel film teorisi içinde hazır çözümlemeleri bulunmayan yöntemlere karşı hassas olmak önemli. Bu kitapta irdelediğim film ve videolar, bana onları nasıl anlayacağımı (ya da kendi anlama sınırlarımı fark ettirdi), onların incelikleri, suskunlukları ve şaşırtıcı derinlikli etkilerine karşı nasıl özenli olacağımı öğretti. Bu eserlerle ilgilenirken, anlamın bedende ve yalnızca simgeler düzeyinde de değil, nasıl ortaya çıktığını anlamamanın gerekli olduğunu keşfettim. Sinema için bedenleştirilmiş bir yanıtın -dokunma, koklama, ritim ve diğer bedensel algılar açısından bir yanıtın- unsurları, bu zamana dek “uç” ve çözümlemeye yatkın olmamakla değerlendirile geldi.¹ Onların aslında çözümlenebilir olduklarını ya da daha uygun bir şekilde ortada buluşabileceğimizi savunacağım. Nihayetinde, sinema deneyimimizin mimetik ya da gördüğümüz görsel-işitsel imgelerle bir bedensel benzerlik deneyimi olduğunu ileri süreceğim. Sinema,

yalnızca simge aktarıcısı değildir, bir nesneye tanıklık eder ve bu nesnenin mevcudiyetini seyircilere aktarır. Sinema ve izleyici arasındaki mimetik ilişki, kolayca sinema ve yazı arasındaki ilişkiyi de tarif eder. Bu film ve videolar hakkında yazmak, onlara bir biçim dayatmayı; ama aynı zamanda sözcüklerimin ötesine işaret etmelerine de izin vermeyi gerektirir. Onları, argümanlarıma yaklaştırdım; ama işin sonunda, onları kullanım şeklimin ötesine geçtiler. Onlar, eleştirel eserler; ama eleştirinin manası, ortaya çıkmakta olan bir şeye alan açmaktır.

TEŞEKKÜR

Bu kitap için araştırma yapmak ve kitabı yazmak ile geçirdiğim süre içinde, kimi zaman beni şaşkınlığa uğratan kimi zaman mutlu eden sanatçılar, akademisyenler ve arkadaşlarımdan oluşan bir gruptan ilham aldım. En çok da taslak metnin bölümlerini okuyan ve sonra bunun yanı sıra yardımda bulunan Shauna Beharry, Lisa Cartwright, Paolo Cherchi Usai, Robert Foster, Faye Gingsburg, Peter Harcourt, Dick Hebdige, Mike Hoolboom, Randi Klebanoff, Ming-Yuen S. Ma, Scott MacDonald, Charles O'Brien, Bethany Ogdon, Walid Ra'ad, Ian Rashid, David Rodowick, Jayce Salloum, Vivian Sobchack, Tran T. Kim-Trang, Diane Waldman, Janet Walker, Janet Wollf ve Patricia R. Zimmerman'ın entelektüel cömertliklerine minnettarım. Ayrıca, Duke Üniversitesi Yayınları düzeltmenleri Ken Wissoker, Dana Polan ile Catherine Russell'a da nazik ve isabetli yorumları, taslağı olgunlaştırmadaki yardımları için teşekkür borçluyum. Titiz ve yaratıcı aracılığı ile taslağın kör köşelerini keskinleştiren Akira Mizuta Lippit'nin hakkını ödeyemem. Natalie Neill, muhteşem bir dizin ortaya çıkardı. İlham alma konusunda, söz konusu eserlerin çoğunu ilk kez orada gördüğüm Robert Flaherty Seminar'a güvendim. Son olarak, en büyük teşekkür aileme: Çabalarımı koşulsuz sevgileri ve kendi parlak entelek-

tüel örnekleriyle destekleyen Anne Foerster, William B. Marks ve Jack Diamond'a borçluyum. Anne Foerster'a benimle nörobilimsel araştırmasını paylaştığı için özel olarak teşekkür etmek istiyorum.

Luce Foundation, American Council of Learned Scholars, Mellon Foundation and Pew Charitable Trust, Rush Rhees Foundation ve Carleton Üniversitesi'ne bu çalışmayı görece hızlı bitirmemi sağladıkları ve cömert dostlukları için teşekkür ederim. Bu çalışmanın kısımları aynı zamanda Lyn Blumenthal Fund for Independent Video, Art Council of Ontario ve Banff Centre for the Arts tarafından da desteklendi.

1 Bölümü içeren kısmın ilk versiyonu, daha önce “*A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*” başlığıyla *Screen* 34:3 (Sonbahar 1994) sayısında yayımlanmıştı. 2. Bölümün parçaları, ilk versiyonlarıyla “*Transnational Objects: Commodities in Postcolonial Displacement*,” başlığıyla *Parachute* 81 (Bahar 1996) ve “*Fetishes and Fossils*” başlığıyla *Feminism and Documentary*'de yayımlandı (editör Diane Waldman ve Janet Walker, Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları, 1999). 3. Bölümü içeren kısım da “*Video Haptics and Erotics*” başlığıyla *Screen* 39:3 (Sonbahar, 1998) sayısında yine ilk versiyonuyla basılmış bulunuyor.

GİRİŞ

Bu kitapta, “kültürlerarası sinema” dediğim, tarif edilmesi zor ve heyecan verici bir eserler bütününe izini büyük bir iyimserlikle süreceğim. Bu eserlerin çoğu, Batı metropollerinin sırasıyla göç, sürgün ve diaspora nüfus hareketlerinden kaynaklanan yeni kültürel formülasyonlarından geliyor. Eserlerinin merkezine bu hareketleri alan sanatçıların çoğu, Batı’da yaşayan azınlıklar; yerel üreticiler gibi genellikle Asya, Karayipler, Orta Doğu, Latin Amerika ve Afrika’dan yakın zamanlı göçmenler. Birleşik Devletler ve Kanada’da üretilen eserlere ve daha dar bir kapsamda da Büyük Britanya’da üretilenlere yoğunlaştım; ama bu hareket, farklı kültürel arka planlara sahip insanların diaspora, (post ya da neo) koloniyalizm ve kültürel ayrımcılığın iktidar değiştirmiş alanları içinde birlikte yaşadıkları uluslararası bir fenomen.

Kültürlerarası sinema, iki veya daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında ya da çoğunluğun hâlâ Beyazlardan oluştuğu Avro-Amerikan Batı içinde bir azınlık olarak yaşama deneyimini temsil etme çabasında olan deneysel tarzlarla karakterize edilir. Diaspora deneyimini karakterize eden zaman ve uzamdaki şiddetli ayrılmanın -sürgün, göç ve yerinden edilmenin fiziksel etkileri- da aynı zamanda hakikat görüşlerinde bir ayrılmaya neden olduğunu da tartışacağım. Kültürlerarası film ve videolar, dünyayı bilme ve temsil etmenin çok çeşitli yollarını sunar. Bunu yapmakla onlar, on

yıllardır anlatı sinemasında rağbet gösterilen temsili gelenekleri, özellikle de sinemanın gerçeği yansıtabileceği ideolojik varsayımını askıya almış olmalı (Mercer 1994b, Deleuze 1986). Biçimsel deneyimleme, bu nedenle rastlantısal değil; ama bu eserleri tamamlayıcıdır. Kùltùrlerarası sinema, birçok kùltùrel gelenekten belleği ve deneyimi temsil etmenin birçok yönteminden yararlanır ve bunları çağdaş Batılı sinema pratikleriyle sentezler. Bu eserlerin çoğunun, görsel olmayan bilgiye, bedenleştirilmiş bilgiye ve dokunma, koklama ve tat alma gibi duyu deneyimlerine başvurmak aracılığıyla hem bireysel hem kùltùrel belleği canlandırdığını ileri süreceğim. 3. Bölüm'de kısmen, belirli imgelerin haptik ya da dokunsal bir görselliğe nasıl başvurduğunu inceleyeceğim. İleri sürdüğüm haptik imgeler, seyirciyi samimi ve bedenleştirilmiş bir yoldan imgeye karşılık vermeye davet ediyor ve böylece diğer duysal izlenim deneyimlerine de olanak sağlıyor. Bu duyu deneyimleri, birbirlerinden elbette ayrı değil. Kùltùrel açıdan "duysal coğrafyalar" (Rodaway, 1994) olarak tanımlanmış biçimi ya da bizim mekâna ilişkin duysal deneyimlerimizi birleştiriyor. Daha temel olarak, onlar her bir kişinin duyu merkezi, duyu deneyiminin bedensel organizasyonu hakkında bilgi veriyor. Benim amacım da görsel-işitsel medyalar olan film ve videonun nasıl görsel-işitsel olmayan duyu deneyimlerini temsil ettiğini hatırlatmak olacak.

Kùltùrlerarası sinema, siyasi konular olan yerinden edilme ve melezleşmeyi oldukça tedirgin bireysel koşulları üzerinden paylaşan bir grup insanın henüz mümkün olduğunca geliştirmekte olduğu bir ifade hareketi. Ben bir yandan bu hareketi, sonuç olarak siyaset ve yazınbilimin geniş bir kùltùrel zeminde temsilinde önemli değişikliklere öncülük ettiği şeklinde değerlendiriyorum. Diğer yandan ise bu eserlerin çoğunun oldukça kısa ömürlü olduğunu biliyorum ve onları kısa parlak dönemlerinde övmüş olabilmeyi umuyorum.

eski olmasına rağmen, hareket sahip olduğu yeni ve en güçlü vücut bulma içinde yaklaşık olarak 1985-1995 arasında ortaya çıktı. Bu ortaya çıkış, birkaç şeyin bir araya gelişini yansıtıyor: çokkültürlülüğün düşünsel ve siyasal bir konu olarak yükselişi; Birleşik Devletler, Kanada ve Birleşik Krallık'ta ticari olmayan bir sinema için kaynak yaratılması olanaklarında büyük değişimler yaşanması; büyük anlatıların çözülmesi ve bilginin taraflı ve tartışmaya açık şekilde giderek kavramsallaştırılması ile karakterize olan düşünsel bir iklim...

Önerdiğim dönemselleştirme, bir dereceye kadar kültürlerarası sinemanın bir hareket olma halinden çıkıp biçim ve içerik olarak ortak kaygılar taşıyan bir çalışmalar bütünü olarak bir tür haline gelmesi gerçeğine dayanılarak saptandı. Bazı uzun metraj ticari filmler de aynı zamanda kültürlerarası temsilin sofistike yöntemleriyle meşgul olan bu dönemde üretildi. Buna ek olarak, burada eserlerini incelediğim bazıları, yarı ticari uzun metraj film üretimine "geçti" Kültürlerarası sinemanın ilerleyen bölümlerde tarif ettiğim çoğu karakteristiği -bazen şeklen deneysel yollardan- bariz şekilde metropollerde kültürlerin çağdaş karışımına değinen, teatral şekilde gösterime sokulan filmlerde daha ana akım hale geldi. Mesela bunlar, Stephen Frears/Hanif Kureishi'nin *My Beautiful Laundrette* (1985) ve *Sammy and Rosie Get Laid* (1986), Mira Nair'in *Mississippi Masala* (1992), Srinivas Krishna'nın *Masala* (1991) ve *Lulu* (1995), Julie Dash'ın *Daughters of the Dust* (1992), Haile Gerima'nın *Sankoffa* (1993), Trinh T. Minh-ha'nın *A Tale of Love* (1995) vb. ticari filmler ile ticari olmayan filmler arasındaki gri alanda yer alan diğer bazı filmleri kapsar. Umarım bu tür, 1980'lerin ve 1990'ların başının kültürlerarası sinema deneyimlerinden beslenerek daha da yaygınlaşır. Esasında, kültürlerarası sinema kategorisinin, sinemanın kendisinin kültürlerarası ve uluslararası statüsünü görmezden gelmek güçleştikçe kavramsal olarak kullanışlı olmaktan çıkmasını umacağım.

Her şeye rağmen bu dönemselleştirme, bu işi yapmak için insanlar aleyhine azalan fırsatlarla yapılmak zorunda. Kurumsallaşmış ırkçılık, çoğu sanatçıyı tanınırlık kazanma ve uzun metrajları bir yana, kendi kısa film ve videolarını sürdürmeye kaynak yatırmaktan alıkoyuyor. Çokkültürlü kamu kaynakları politikaları, çoğu sorunlarına rağmen, Beyaz olmayan sanatçıların az miktarda finansal desteğe erişimi; ancak kamu kaynakları ortadan kalktığında özel ya da ticari kaynaklardan destek almalarının Beyaz bir bağımsız veya deneysel film üreticisine kıyasla (örneğin *Givanni 1995*'i izleyin) son derece zor olduğu anlamına geliyor. Ayrıca, benim yaptığım tartışmaya dayanak oluşturan eserlerin çoğu kısa (bir saatin altında) eserler ve biçimsel olarak bir şekilde deneysel, ticari olmayan bağlamlara yerleştirmenin en kolay olduğu mahiyetler. Son on yıldan fazladır böylesine tomurcuklanan eserlerin, verili kamu kaynaklarından feragat ederek bir sızıntıya dönüşmesinden endişe ediyorum. Bu, kültürlerarası sinemanın gelişimi için elzem olan temsil politikası konusunda bir çeşit biçimsel deneyleme ve çalışma için daha az olanak olacağı anlamına gelecektir. Hatta bu eserin "biçimsel" karakteristikleri için daha önemlisi ve daha tamamlayıcısı, onu destekleyen alternatif üretim, dağıtım ve sergileme yapılarıdır. Bunlar da kültürlerarası sinemanın finansal kaynağının kesilmesi ve ana akımlaşması kombinasyonunun tehdidi altında. Hem siyasi hem deneysel sinema hareketleri, yüksek tirajdan şüphelidir ve ticari sinema yapmak, hâlâ kayda değer tavizler içeriyor. Ama son dönem filmleri *The Perez Family* (1995) ve *Kama Sutra* (1996) ile Beyaz seyirciler için kültürel egzotizm pazarlayan yönetmen Mira Nair'nin yükselişi, çokkültürcülüğün ticarileştirilmesinin, onun eleştirel etkilerini nasıl bertaraf ettiğinin bir örneğidir. Ve dahası, tarif ettiğim dönemin hem kültürlerarası sinemanın popülarizasyonu hem de onun en eleştirel potansiyelinin felce uğratılması dönemi olduğu sonucuna varılabileceğinden korkuyorum. Gelecek yıllarda olacaklar, bu korkuyu boşa çıkartırsa bundan memnuniyet duyacağım.

Kültürlerarası sinemanın tarihi, bazı açılardan son on beş ya da daha fazla yıla yayılan, daha geniş bir Batılı entelektüel ilgiler tarihine delalet eder ve ona paraleldir. Kültürlerarası sinemanın çoğu bireysel eseri, adeta entelektüel bireyoluş, yeniden özetlenen türoluş gibi tüm bu tarihi kendi içlerinde ifade eder. Bu sanatçıların çoğu (on beş sene önce eser verenler), akademik çevrenin semiyotik teori tarafından değerlendirildiği bir zamanda dil ve temsil araştırmaları yapıyorlardı, çoğu bir psikanalitik yatkınlık eseri üretti, birçoğu ağırlıklı olarak feminist film ve bantlar ürettiler, birçoğu da öncelikle queer eserler üretmeye başladılar. Genç deneyimliler Mona Hatoum, Jayce Salloum, Rea Tajiri, Janice Tanaka ve Paul Wong gibi... Daha geniş bir kültürel ilgi (ya da daha dar akademik ilgi), ırksal sorunlar ve etnik kimlik sorunlarına yöneldiğinde çoğu sanatçı, eserlerinin yönünü bu konulara eğilmeye doğru çevirdi. Aslında, bazıları, çokkültürlülük entelektüel modasının onları “ırkı temsil” doğrultusuna zorladığını; çünkü bunun finansal kaynak sağlamanın yolu olduğunu savundular (Fusco 1988b; Bray 1996). Kimlik siyasetleri, genellikle kimliğin bir durum olmaktansa bir süreç olarak görülmesi gerektiği sonucuna varan çoğu sanatçı için şimdiye kadar verimli oldu. Bu süreç, acılı bir süreç, çoğu film ve bandın konusunu oluşturan kültürel yurtsuzluk hissine neden olan bir süreç. Aynı zamanda boşa çıkmış kimlik arayışı, yeni bireysel ve toplumsal tarihler üretmek ve kayıt altına almak için tarihe bir geri dönüşe mecbur olmuştur. Bu noktada, işin çoğu, ırkçı, kolonyal ve emperyal hatalı temsil ya da (temsil yokluğunun) artık diasporal olan insanların yaşamları üzerindeki etkilerinin izini sürmesiyle açıkça aktivisttir. Tarihsel kazı çalışması, yine çok defa bu hikâyelerin telafi edilemez tarihlerin kolektif fantezi ve hayaller temeline dayanan kasıtlı yapılandırmaları olduğu hâkim anlayışı içinde gerçekleştirilir (Hall 1988a).

Benim çalışmam *Filmin Ten'i*’nin başlangıç noktası da burası. Yukarıda tarif edilen gündemi yansıtan çoğu eser, üretilmeye devam ediliyor. Kültürlerarası sanatçıların, onu kendi boşlukları

içinde okuma ya da arşivde bir boşluğu zorlama ve böylece oradan konuşacakları bir alana sahip olma amacıyla hem Batılı hem geleneksel tarihsel arşivi sorgulayan bir konumda olması, daha yakın zamanlıdır. Yine de yalnızca hiçbir tarihin mutlak olmadığı bir alan yaratma amacıyla kişisel ve ailesel belleklerin kimi zaman travmatik sorgulamasını gerektiren tüm bu işi üstlenmek, ruhsal bir boşalma deneyimi olabilir. Hikâye, anlatısal olarak zayıf; ama duygusal olarak çok derin olan bu boşluğa kafa yormak için geçici olarak kesintiye uğrar. Bu bir yas süreci ürünüdür, yiten ve sanatçının tasarrufunda hiçbir araçla geri çağırılması mümkün olmayan sevilenleri arama sürecidir. Bu kayıp sevilenler belki insanlar, belki mekânlar ya da hatta insan topluluklarının dünya üzerinde yaşama biçimleri olabilir. Elem, kişisel ya da yaygın şekilde paylaşılan bir elem olabilir; ama bu film ve bantlarda bu, kolektif bir deneyim halini alır.

Bu kitapta üzerine eğilmeye çalıştığım şey, yaratımın elem ânında başlayan tecrübi sürecidir. Aslına bakılırsa, cenaze çelenginden yükselen rayihadır. Bu süreç; hareketi, kazı yapmaktan hikâye etmeye ya da egemen tarihlerin yapısökümünden yeni hikâyeler için yeni koşullar yaratmaya kadar betimler. Bu, kültürün fotografik ve filmsel imgeleri de içeren yapay eserlerine, bellekleri onların içinden çekip çıkarmaya ikna etmek amacıyla tutunmaktır. Bu, görsel-ışitsel bir medyum, duyuların kaydedilemez belleği de dâhil beden bilgilerine tercüme girişimidir. Sözlü ve görsel bir temsilden gına geldiğinde, anlamlar görünürde sessiz kayıtlar olan bedensel ve diğer yoğun şeylerin içine sızar. Burada incelediğim filmler, bu sessiz kayıtları çekip çıkarıyor, göstergeler ortaya çıkarmıyor (ki gösterme sürecinin işidir), hikâyeler anlatmıyor (ki anlatının işidir), en azından başlangıçta, ama onların görsel ve işitilir olandan hiç de azaltılamaz olan farkı sebebiyle anlam taşıyor. Kültürün travmatik yerinden edilmelerinden ve hatırlama çabalarından “yenilik, dünyaya giriş yapar” (Bhabha'nın ifadesinden alıntı, 1994a).

Neden “Kültürlerarası Sinema”?

“Kültürlerarası” terimini ve alternatiflerini incelemeden önce izin verin bu çalışma bütününe neden “sinema” olarak adlandırdığımı burada not düşeyim. İncelediğim eserlerin çoğu, genellikle sinema filmleri kategorisi dışında bırakılan videobantlar. Bu sanatçıların çoğu için video alanında eser vermek, estetik bir tercihten aynı zamanda bariz bir ekonomik seçimdir de. Çoğu sanatçı, video alanında eser vermesine rağmen kendisini “film üreticisi” olarak adlandırıyor; çoğu, video ile başlayıp sonra cesaret edip uzun metrajlı film pazarına girdiğinde genellikle de 16 mm’yi pas geçerek 35 mm film üretimine geçiyor. Örneğin, Shu Lea Cheang ve Elia Suleiman, ikisi de deneysel videodan 35 mm filme geçmişlerdir. Dolayısıyla medyalar arasında devamlılık kurmak; onların biçimsel, kurumsal ve belki ontolojik farklarını ifade ederken bile önemli. Deneysel kısa eserler mi yoksa uzun metrajlı anlatı filmleri mi olduklarını bir yana bırakarak bu eserlerin hepsini ‘sinema’ olarak adlandırmayı seçeceğim; yalnızca hepsi zaman temelli görsel-işitsel medyalar olduğundan değil; ama aynı zamanda sözcük bir salonda toplanmış seyircilerin deneyimine göndermede bulunduğu için. Bu salonlar terimin genellikle delalet ettiği gibi iyi döşenmiş holler olmuyor, içi cereyan yapan ve genellikle kâr amacı gütmeyen galeriler içinde bu marjinal seyir mekânlarını doğrudan sinema geleneğinin içine katan, çarpık bir keyif haline getiren gösterim odaları oluyor.

Bu eserleri, daha ziyade ılımlı bir terim olan “kültürlerarası” olarak tarif etmem biraz ikircikli de. Bu terime devasa bir kavramsal ağırlık yüklemek niyetinde değilim, bunu yapan ve benim de kullanmaya devam edeceğim gani gani sözcüğümüz var. Bu tip kültürel üretim ve onun sosyo-politik içeriğini tarif için öne sürülen ve sonra iskartaya çıkan nice terim var: “Üçüncü dünya”, “azınlık”, “marjinal”, “ırkçılık karşıtı”, “çokkültürlü”, “melez”, “kıрма”, “post-kolonyal”, “ulusaşırı”, “üçüncü sinema”, “kusurlu sinema”,

“melez sinema”, “interstisyel (dokular arası) sinema” ve daha birçok terim buna dâhil.¹ Kimi durumlarda, dönüp “sonunun geldiğini” varsaydığımız bir terime başvurmak daha elverişlidir, tıpkı “çokkültürlülük” terimleriyle düşünmenin kullanışlılığını tekrar ileri sürerken *Stam and Sho-hat*’in (1995) yaptığı gibi, yeni bir terim türetmenin çözecek gibi görüldüğü meselelerin süregelen ivediliğine işaret etmek için “üçüncü dünya” ve “dördüncü dünya” gibi diğer modası geçmiş terimlerde olduğu gibi.² Bu terimlerden bazılarına göz gezdirirken, kültürlerarası sinemada ne olacağı belirsiz konular ortaya atmaktan başlamak isterim. Aynı zamanda, kimi terimler stratejik olarak kullanışlıyken hiçbirinin bu çalışmayı layıkıyla kapsamadığına ve böylece de olması gerekenin ne olduğunu dikte edemeyeceğine dikkat çekeceğim.

“Kültürlerarası”, tek bir kültüre hasredilemeyecek bir içeriğe delalet ediyor. Aynı zamanda bir kültürden diğerine hareketin varlığını da akla getiriyor, böylece dönüşümün diyakronisi ve olanaklılığını imliyor. “Kültürlerarası”, bir eserin herhangi tek bir kültürün mülkü olamayacağı; fakat en az iki tarafın arasını bulduğu anlamına geliyor. Kültürlerarası sinemanın bilginin yeni çeşitleri ve ifadenin yeni biçimleri sentezinin kaynaklarından biri olan bilginin farklı kültürel organizasyonları arasında karşılaşmaya açıklama getiriyor. Bu terimin bir sorunu, kültürler arasında politik olarak yansız bir mübadele ileri sürüyor ola-bileceği ve ele aldığım eserlerin hiçbirinde durumun böyle olmaması. Buna rağmen terim, egemen kültürü kültürel azınlıkların, üzerinde kabartmalar şeklinde görüldüğü görünmez bir zemin yerine koyma sorunundan kaçınır. Bunun yerine, egemen bir “ev sahibi” kültür ile bir azınlık kültürü arasındaki dinamik ilişkiye işaret eder. Şüphesiz, tartıştığım konulardan baskın olanı, neredeyse her zaman egemen, Beyaz, Avro-Amerikan kültürdür. Ancak iktidar alanı, her zaman kaygan bir zemindir, ajanları yeniden gruplanır ve sinemayı çeşitli “ev sahipleri”,

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantev.org>

istikametler ve iktidar alanları için alan açan kültürlerarası bir ilişki

olarak ele alır. Ayrıca, “kültürlerarası” terimi, egemen olmayan kültürler arası mübadeleleri de tarif edebilir.

Hamid Naficy’nin “bağımsız ulusaşırı tür” tanımı, Michel Khleifi ve Trinh T. Minh-ha gibi film üreticilerini marjinal türler olan sırasıyla “etnik” ve “avantgard”dan kurtarıyor (1996, 120). Tür, sürgün, göçmen ve sığınmacı film üreticilerinin ulusaşırı konumunu teslim ederek filmlerin hem yazara ait metinler olarak hem de “metinler arası, karşıt-kültürel alanlar ve anlamlar ve kimlikler üstüne dönüşümsel mücadele alanları”(121) olarak okunmasına olanak sağlıyor ki bunlar aynı zamanda benim burada ele aldığım eserlerin de ilgi alanı. Fark şu: Çoğu kültürlerarası film üreticisi, birden fazla kültürel arka plan üzerinden tanımlandıkları halde doğdukları ülkede yaşarlar.

“Çokkültürlülük”, bize birçok grubun birleşiminden oluşan bir toplumda yaşadığımızı hatırlatmada kullanışlı olan; ama Beyaz ya da kendi toplumlarının kapsayıcı bir kültür oluşturmayı sürdürdüğünü varsayabilen başka egemen halkların perspektifine de işaret eden bir terim oldu ve hâlâ da olmaya devam ediyor. Onun resmi politikada sanatı finanse eden kotalar şeklinde kullanımı yüzünden, “çokkültürlülük” terimi, farkı adlandırma ve yerleştirme (Bailey 1991) anlamına gelir oldu ve genellikle de yetki verme eğiliminde olduğu değişik gruplar arası mücadeleleri homojenleştirme ile sonuçlanıyor. Genel kullanıma ulaşmak için sonraki bir terim, “melezlik”, çokkültürlülük kavramına tahrik edici bir karşıtlık sağlar. Kültürel melezlik, sanki ondan türediği bir genetik mutasyon metaforu gibi, zorunlu olarak öngörülemez ve kategorize edilemezdir. Melez, onunla milletlerin ve belirlenmiş kültürel kimliklerin biçimlendirildiği dışlama sürecini, egemen kültürü kendisini açıklamaya zorlayarak ortaya koyar (Bhabha 1994b). Melezlik, sömürgeleştirilmiş kültürler için durumu basitçe tersine çevirmez: Aynı zamanda farklı, tek parça ve ayrı olarak sunulan herhangi bir

“Melez sinema” terimi, aynı zamanda diğer medyaların yanı sıra belgesel, kurmaca, kişisel ve deneysel türleri karıştırarak melez bir biçime de işaret eder. Melez sinema, herhangi bir türün sınırlarını zorlayarak herhangi bir aşikâr ilişkiyi, onun temsil ettiği gerçeklikten vazgeçmesi ve temel aldığı iddia ettiği bilgiyi açığa kavuşturması için her bir türü kendisini açıklama mecburiyetinde bırakır. Melez sinema, egemen kültürün ve bu nedenle de kısa zamanda unutulacak herhangi bir belirlenmiş kültürel kimliğin izlerini kazıp bulup çıkarır, arkeoloji yapar bir konumdadır. Bir melez (ya da bir melez sinema eseri) kolayca seyredilemez: Kişinin başka çaresi yoktur; ama onun yansıttığı iktidar ilişkilerinin içine sokulmuş bulunur. Bu bulaştırma ve işin içine karıştırma, Bölüm 2’de fetişler ve fosiller tartışmasında döneceğim bir şey.

Uluslar arasındaki ilişkileri tarif eden “post-kolonyal” ve diğer terimler, yalnızca burada ele aldığım sinema hareketini bir biçimde tarif etmede kullanışlıdır. Terimin teorisyenlerinin maksadı bu olmamasına rağmen “post-kolonyalizm”; ulusları, konumları, dönemleri ve failleri yutan, kavramsal olarak her şeyi yutan bir terim halini almıştır. Aijaz Ahmad (1995), “post-kolonyal”ın kolonyal olan dışındaki siyasi ilişkileri görmezden geldiği ve kimi zaman önce gelerek, önceki sömürgeci ile sömürgeleştirilen arasındaki ikili ilişkiyi sürdürdüğüne dikkati çeker. “Post-kolonyal” teriminin bir avantajı, bu oluşumların kimliği belirsiz olsa da ve bu iktidar ilişkilerinin “post” olması şüpheli olsa da işaret ettiği oluşumlar arasındaki iktidar ilişkilerinin tarihine vurgu yapmasıdır. Bu noktada, “çokkültürlü” ya da bu nedenden “kültürlerarası” terimlerinden daha fazla avantaj sahibidir. Burada ele alacağım film ve video eserlerine hayat veren kültürler arasındaki ilişkiler, yalnızca “kolonyal” ya da “post-kolonyal” veya en geniş bir muhakeme ile “neo-kolonyal” olarak isimlendirilebilir. Şüphesiz, Afrika’daki, Orta Doğu’daki, Asya’daki ve Latin Amerika’daki Avrupa sömürgeciliği ve Meksika’nın, Puerto Rico’nun ve Pasifik Adaları’nın Birleşik

Devletler’ce sömürgeleştirilmesinin uzun dönemli etkileri, insanları bu ülkelerden Batı’nın büyükşehir merkezlerine getiren devasa bir uluslararası göç akınına neden oldu. Kölelik, kolonizasyonun özellikle sarsıcı bir örneğidir, öyle sarsıcı ki Afro-Amerikanların ve Kanadalıların ve Karayiplerden İngiliz Siyahların³ deneyimleri, “sürgün” ya da “diaspora” diye iyi bile tanımlanmıştır. Aborjinlerin ya da İlk Ulusların⁴ başına gelenler, “kolonizasyon” terimi altında toplanamaz: “Ayrımcılık” terimi, toprağa el koymayı, Kızılderililer için ayrılmış özel bölgelerin oluşturulması ve zorunlu ıslahı tanımlamaya daha yakındır.

Kültürel ulusçuluk ideolojileri, egemen ve genellikle Beyaz kültürü ulusal bir kültürle bir araya getirir ki kültürlerarası sinema her ikisini de doğallıktan çıkarmaya çalışır. Ama kültürlerarası sinema, ne ulusal mozaik içinde başka bir kültürel grubu kaynaştırma uğraşındadır ne de alternatif bir ulusçuluk önerme eğilimindedir. Bunun sonucu olarak, “kültürlerarası” teriminin kaypaklığının bir parçası şudur: İlişkinin genellikle iki kültür arasında olmaması, bir ırksal azınlık (Siyah, Asyalı, Latin, Yerli vb.) ve Avrupa merkezli ulusalcı söylem arasında olmasıdır. Ulus, ulusçuluk ve ulusal sınırlar konuları, bu bölümler boyunca yinelenecek. Yine de “kültür”, yolculuk edenlerin “ulus”tan daha devamlı şekilde kendileriyle birlikte taşıyıp getirdikleri bir şeydir; ulusal sınırlardan geçip onların dâhilindeki ulusları dönüştüren bir şeydir.

Ulusalcı söylem, hayli pratik yönlerden diaspora deneyiminin anlaşılmasına da engel olur. Asimile edilmemiş bir kültürel mirası hâlâ savunmaya devam eden azınlıklar tarafından yapılan eserler, genellikle “tam olarak” Amerikan, Kanadalı ve İngiliz olmamaktan dolayı geri çevrilir: Lübnan-Kanada, Jamaika-İngiltere, Hong Kong-Birleşik Devletler. Ulusal sınırları aşan konulara ilişkin filmler ve videolar, finansmanı sıklıkla yalnızca ulusal mali kaynaklardan garantiye alamaz ve yine sıklıkla uluslararası mali kaynaklarla birleştirmesi gerekir. Önceliği sadece ulusal sanatçılara veren ulusal mali

kaynak politikaları, eserin eleştirdiği oldukça ulusalcı söylemlerle onu sıralamada gerilere koyarak kültürlerarası sinemanın üretim, dağıtım, gösterim ve eleştireliliğini kısıtlar.

Sonuç olarak, insanların küresel hareketlerinde devrede olan güçler, giderek uluslardansa ulusasını güçleri hükümetlerin gücünü geride bırakmaya başlayan birliklerin oluyor. Kültürlerarası sinema, insanlar arasındaki, sermayenin yok ettiği ekonomik ve kültürel bağlantıları belirginleştirerek ekonomik neo-koloniyalizm dalgasına karşı akan küresel bir akıntıya müdahil oluyor (Zimmermann ve Hess 1997'e bakınız). Bölüm 2'de kültürlerarası filmlerin; şeylerin ve insanların daha kendine has akışları yanı sıra ulusasını sermayenin zımni hale getirmeye çalıştığı küresel hareketleri yeniden maddeselleştirerek ve yeniden bedenleştirerek küresel sermayenin geçtiği yolların izini nasıl sürdüğünü inceliyorum.

Biçimsel ve Siyasi Teamüller

Çoğu kültürel sinemanın biçimsel deneyimlemesinin, kısaca keşfetmeye değer bir estetik ve politik mirası vardır. Biçim sorunları, bu eserlerin içinde üretilmiş oldukları siyasi koşullardan ayrılamaz. Kültürel diaspora, yıkıcı olduğu kadar yapıcı da olan bir harekettir. Deneyim, iki ya da daha fazla kültürel bilgi rejiminin birleşiminde yer aldığı film üreticileri, ikisi açısından da ifade edilemeyen bu deneyimi ifade etmenin yollarını bulmalıdır: Deneysel biçim, kültürlerarası deneyimin gelişmekte olan bilgi koşullarını ifade etmeye yardım eder. Kültürlerarası sinemanın sentetik özellikleri geçmiş biçimsel sinematik deneyimleme geçmişlerinden faydalır. Dolayısıyla onun soy kütüğü, Avro-Amerikan deneysel sinemayı, özellikle de onun politik eserlerle kolay olmayan; ama verimli kesişimini içerir. Deneysel belgesel, ya da Nichols'un (1991) "düşünsel belgeselcilik" dediği şey, Chris Marker, Jean Rouch ve Trinh T. Minh-ha'nın eserleri gibi eserler, kültürlerarası sinemaya cömert bir miras sağlar.

Şüphesiz ki kültürlerarası sinemanın çoğu, Julio Garcia Espinosa (1970)'nin dediği gibi, "kusurlu sinema" olarak nitelendirilir; çünkü o filmi yapanın kaynakları sınırlıdır. Daha önemlisi, bu eserler Garsia Espinosa'nın gelişmekte olan bir siyasi hareketin filmlerinin zorunlu olarak noksan ve natamam olduğu düşüncesini desteklerler. Onlar, "kusurluluğu" oldukça farklı yollardan ortaya koyarlar yine de. Kültürlerarası eserlerin çoğu, aktivist Üçüncü Dünya haber filmlerinin ne şekilde olursa olsun gerekli bir bakışa itibar eden geleneğinden türer: Video ile karıştırılmış değişik film pelikülleri, amatör el kamerası, inkamera edisyonu vb. Aksine, İngiliz film/video üreticileri stüdyoda çekilerek ekonomik şekilde üretilen zarif, parlak görünümlü bir imge geleneği oluşturdular. Kısmen televizyondaki kendi kaynaklarından yola çıkan John Akomfrah, Pratibha Parmar, Isaac Julien, Ngozi Onwurah ve diğer İngiliz sanatçıların eserlerindeki biçimleştirilmiş tablo, bir dizi Kanadalı ve Birleşik Devletler'den sanatçının tarzını etkiledi özellikle -öyle görünüyor ki- eserleri *Banff Center for the Arts*'ın iyi teknik donanımlı stüdyolarında üretilen sanatçılarınkini...

Kültürlerarası sinema, sinematik biçimin ırksal azınlıkların ve diaspora insanların deneyimini temsil etmek vasıtasıyla bir politika ve yazınbilim tekniği geliştirme yöntemlerini tarif eden Black Audio Film Collective, Julio Garcia Espinosa, Coco Fusco, Fernando Solanas ve Octavio Getino, Teshome Gabriel, Kobena Mercer, Hamid Naficy ve Trinh T. Minh-ha'yı içeren bir dizi yazar ve sanatçı tarafından üstü kapalı ve açık şekilde teorize edilmiştir. Onların yazıları genellikle bu eserin eski, baskıcı temsilleri ayıklama ve ortaya çıkarmakta olan yenileri için alan açma çifte hareketinin altını çizer.

Kendi erken formülasyonları için, kültürlerarası sinema, "Batılı" ve "Batılı olmayan" pratikler ayrımını bertaraf eder. Üçüncü Sinema hareketinin Latin Amerikalı üreticilerinin ve teorisyenlerin çoğu, Avrupa ve Kuzey Amerika sinemasının eleştirel ve aktivist geleneklerini aldı. Benzer şekilde, Teshome Gabriel'in (1988) göçebe

estetik teorisi, Afrika merkezli; ama barındırdığı Avrupalı, Afrikalı, Latin Amerikalı ve Asyalı kökenler sentezi ile de kültürlerarasıdır. Kısaca, kültürlerarası sinema eserleri, tek bir kültürel kökene dayandırılmaz; onlar, bütünüyle kültürel sentez ürünüdür.

Kültürlerarası sinema üretimin en önemli alanlarından birinin gelişimi içinde biçim ile siyaset arasındaki ilişki, daha açık şekilde ifade edilmiştir, dolayısıyla daha yakından bakmaya değer. Yeni İngiliz Siyah sineması, Britanya'da yeni bir Siyah entelektüel sınıf bağlamından doğdu. İngiliz teknik okullarında ya da devlet üniversitelerinde, çok sayıda Siyah sanatçı ve akademisyen, İngiliz kültürel çalışmalarını betimleyen teori ve aktivizm arasında diyalog oluşturmaya başladı (Hall 1996'ya bakınız). Bu entelektüel bağlam, polisin gaddarlığına ve Siyahları katletmesine cevaben 1981 başındaki Lambeth kasabası ("Brixton isyanları") ve 1985'te Handsworth ve Totenham'daki Siyah ayaklanmaları bağlamından ayrılamazdır. Bu ayaklanmalara verilen ırkçı ulusal karşılık ve medyanın Siyahların hikâyelerine yer vermemesi, öztemsile yönelik acil talep de dâhil olarak, İngiliz Siyahlar'ın organize şekilde karşılık vermesine zemin hazırladı.⁵ *Black Audio* tarafından 1986 ile 1993 arasında üretilen eserlerin tamamı, katı bir biçimde teorik olandan edebi olana kadar tarihsel arşiv -neyi ne kadar içeriyorsa ve kim erişirse ile yakından ilgilendi. Film, televizyon ve yazılı basının ana akım belgesel medyasının yapısal -görsel olduğu kadar- ırkçılığı, *Black Audio*'nun eserleri aracılığıyla hatırlanan bir konudur. İlk ithafı uzun metrajları *Handsworth Songs* (1986), acemice bir polis baskını sonrası Bayan Cynthia Jarrett'nin ölümü ardından Hansworth'de çıkan "isyanların" konu edildiği ırkçı medya yayınlarına karşılık verdi. Film, hikâyenin izini Siyah yörelerde sürmeye girilerek yalnızca sıkça alıntılanan bir çizgide "hikâyelerin hayaletleri"ni buldu. Bu film ve *Sankofa's Passion of Remembrance* (1986), kültürlerarası sinemanın neyin temsil edilebilir olduğuna dair siyasi ve kültürel sınırları sorgulamaya dair çoğu ilgisinin örnekleri olarak görülebilir (Fusco 1988a'ya bakınız).

Yeni İngiliz Siyah sinemanın siyasi ve estetik kaygıları etrafındaki enerjik tartışmalar, çeşitli olaylar ve kurgusunu Isaac Julien ve Kobena Mercer'in yaptığı *Screen 29:4, "The Last 'Special Issue' on Race"* ve Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde yapılan bir konferansın kapsamlı bir dökümanı olan *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema* (1988) gibi dökümanlarla 1988'de doruğa ulaştı. Film üreticileri ve akademisyenlerce ortaya konan deneme ve röportajlar, defaatle bu eserlerin yaratmakta olduğu "yeni dil"e ve eleştirmenler ile seyirciler arasında hâsıl olmuş hararetli, şaşkın ve muhalif karşılıklara döndü⁶. *Handsworth Songs* ve *The Passion of Remembrance*'a karşı çeşitli tepkileri not ederek, Kobena Mercer bu eserin "zor", özdüşünümsel estetiğini betimleme işini üstlendi. Mercer'in ilk baskısı "*The Last 'Special Issue,'* içinde yapılan denemesi "*Diaspora Culture and the Dialogic Imagination*" (1994), kültürlerarası sinemanın manifestosu olmaya denkti. 1960'ların İngiliz Siyah film üreticiliği, kısa bir yaratıcı dönemin keyfini çıkardı (Pines 198, 29-30); ama bu filmler, siyasi seferberlik ve protestonun bariz önermelerini iletme amacıyla egemen sinemanın "gerçeklik etkisi"ne yaslanmıştı (Mercer 1988a, 57). Aksine, Mercer Siyah filmin yeni modlarının, eleştirel doğalcı temsilin üzerinde durduğu ve sinematik imleyiciyi "özünde maddi bir gerçeklik olarak" özgürleştirdiğini ileri sürer. Bu strateji, aynı zamanda başka modernist sinematik pratiklerini de tarif eder; ama Siyah Sinema'yı ayırt edici kılan şey, imleyicilerin kolektif belleği temsil etmek amacıyla "özgürleştirilmiş olması"dır. Amaç, Mercer'in sözcükleriyle- İngiltere'deki Siyahların her daim baskılanan, belleklerden silinen ve egemen popüler film ve medya söyleminin 'popüler belleği'nde görünmez kılınan mücadelelerinin "creole(hem avrupalı hem de siyahi kökenden gelen kimse veya bu kimselerin konuştuğu dil - ç.n.) karşıt-belleğini yeniden öne sürmek ve onu kazıp ortaya çıkarmaktı (58). Başka bir deyişle, Siyah bilginin, çerçeveleyici söylemlerden farklı düzenlemelere

dayanan alternatif bir arşivi vardır. Paul Gilroy (1988) da benzer şekilde ortaya çıkmakta olan sinematik dilin özellikle Afrika diaspora estetiği ve felsefi geleneklerince biçimlendirilen kurtarıcı bir modernizm olduğunu ileri sürer. Siyah kültürel politika, der, “etkinin azaltılması ile ilgili değildir; ama onun korunması ve yeniden üretilmesi ile ilgilidir” (46). Mercer’in tarif ettiği kırma karşıt-bellek gibi, Gilroy’nun tasdik ettiği duygusal bellek, Avrupa merkezli terimlerle ifade edilemezdir. Bir aktarım aracı bulunana dek koruma altına alınıp saklanmış bir bellektir. İngiliz Siyah sinemasının düşünsel ve siyasi tarihinde açıkça görünür olan belleği temsil etme amacıyla söz konusu araç arayışı, kültürlerarası sinema üretiminin diğer düğümleri içinde daha dağınık yöntemler içinde koşuttur.

Altyapı

Kültürlerarası sinemanın altyapısı, hassas; ama buna rağmen sanatçıları, mali kaynakları, üretim, dağıtım ve gösterim mekânlarını birbirine bağlayan maddesel bir ağıdır. Kültürlerarası sinema sanatçılarının çoğu, genç, “ortaya çıkmakta olan” (kaynakların onlar için erişilebilir olmaya devam edeceğini varsayan iyimser bir terim) ya da ilk üreticiler. İçlerinden bazıları atölyeler ve çıraklıkla kendi tarzlarını bulan, kendi kendini yetiştirmiş insanlarken bazıları da sanat ya da film üretimi alanında lisansüstü uzmanlık derecesine sahipler. Bu film ve video üreticilerinin çoğu, çağdaş eleştirel teoriye aşinadır, aslında bu konuda derinleşmişlerdir. Söz konusu Batılı ülkelerdeki sanatçıların tipik aşağıya doğru hareketi dikkate alındığında çoğu yoksuldur. Anlaşılabilir şekilde, çoğu yakın zamanlı göçmenler topluluğu, daha kullanışlı daha gelir getirici uğraşlardan sanat alanında çalışma tercihinine bir etiket atfediyor ve bu da iki (veya daha fazla) dünya arasında varlığını sürdüren kültürlerarası film/video üreticilerinin taşıdıkları duygunun altını çiziyor. Hayatlarını tıpkı diğer sanatçılar gibi kazanıyorlar. Ticari film ve

televizyon üretimleri için çalışıyorlar, öğretmenlik yapıyorlar, zaman zaman asgari geçimi sağlamaya yetecek kadar hibe alıyorlar ve de yarı zamanlı işler yapıyorlar.

Bu eserlerin çoğu, dış mali kaynaklara dayanıyor. Bağımsız medya için hâlâ kıt ve komik biçimde azdan az olan devlet desteği miktarları, Fernando Solanas ve Octavio Getino *burjuvazinin* gasp ettiklerinden elde edilen fonlarla “gerilla filmleri üretme ve dağıtma”yı savunduklarında uygun perspektiften görülebilir böylece “*burjuvazi, insanlardan elde ettiği artı değer*in bir parçası ile gerilla sinemasını finanse edecektir.” ([1969] 1983, 60; italikler orijinal metinde de öyledir). Sanatın mali destekleyicileri, bunu kendilerine emir addetmekten daha kötüsünü de yapabilirlerdi. İncelenmekte olan üç ülkede, alternatif film üreticileri ve Siyah sanatçılar, hükümet mali kaynaklarına dayanıyor. Kanada’da Canada Council, National Film Board of Canada, Telefilm Canada, taşralı sanatçılar konseyi, Ontario Film Development Corporation ve devlet tarafından işletilen diğer bürolar, sözde görünür azınlıkların eserlerinin büyük bir yüzdesini desteklemeyi (direktif vermeksizin) teşvik etti. Bu destek iklimi kısmen, yarı korumacı Kanada kültürel politikalarının -Birleşik Devletler’in popüler ve “yüksek” kültür yayılım ateşine karşılık olarak- bir sonucudur. Bu kaynaklar, Kanada’da yaşanan piyasa durgunluğu ve Birleşik Devletler’de kamu kaynaklarında kesinti yapan politikaların kopyası olan yeni mali kaynak politikaları sonucu olarak son yıllarda azalmaya başladı. 1997’de Parlamento, Canada Council’in bütçesinde gelecek beş sene için 25 milyon \$’lık artışı yasalaştırdı; ancak bu yine de önceki seviyelere dönüş anlamına gelmiyor. Kanada’da özel mali kaynaklar, neredeyse yok denecek kadar az ki bu da çoğu kâr amacı gütmeyen kültürel üretimin, hükümetin talimatına tabi olduğu anlamına geliyor; belki de bu nedenle, Kanadalı sanatçıların bazıları bu kültürel sorumluluk atmosferini, biraz boğucu buluyor. Her şeye rağmen, görece yüksek oranlı fonlama, Kanada da İngiltere de olduğu gibi-

Birleşik Devletler'de olduğundan daha fazla sayıda sanatçının akademik ortamlar dışında üretebiliyor olduğu anlamına geliyor.

Birleşik Devletler'de Siyah sanatçılar için Kanada'daki yüksek kamu kaynakları seviyelerinde hiçbir şey yok. Buna rağmen, 1980'lerin ortalarından başlayarak, National Endowment for the Arts'ın kamu kaynakları girişimleri (onun yaratmış olduğu Expansion Arts kategorisi gibi), devletin sanat konseyleri, Independent Television Service (Corporation for Public Broadcasting'in 1988'de PBS'de daha fazla temsil edilmek için bağımsız üreticilerin baskı yapmasına cevaben kurulan bir alt kuruluş) ve diğerleri, kaynakları kültürel azınlıklara tahsis etmeye başladı. Yine de 1980'lerde azınlık sanatçıların hedefleyen kamu kaynaklarının artışı, devletin sanat fonlarındaki büyük kesintilerinin bedelinden fazla oldu. Bu kesintilerin bir bölümü, hem organizasyonlar hem bireysel sanatçı hibeleri seviyelerinde bölgesel yeniden dağıtım şeklini aldı. Kaynak yaratmadaki bu yön değişiminin amacı, görünüşte bürokrasiyi federal seviyede tutmakken mazbatasındaki federal hükümetin sanata ödenek ayrılması konusunda politika belirlemede sıkıntısını hafifleterek devlete ve sivil toplum kuruluşları kaynaklarına karşı sorumlulukların genel "yeni federalist" yön değişimini yansıttı. Özel kuruluşlar, aynı zamanda çokkültürlü politikalar da geliştirmeye başladı, özellikle de Birleşik Devletler'de. Devletin politika üreticileri, bu noktada özel kuruluşların sanatta devlet fonu kesintileri gediğinden içeri aceleyle dalacaklarını umdular. Vakıflar, kendi kaynak yaratma politikaları konusunda devlet kurumlarından daha cesaretli olmaya güç yetirebilirler, en yenilikçilerinden biri Rockefeller Foundation'ın Intercultural Film/Video Fellowships'idir. Ancak bu vakıfların kaynakları, sınırlı olmanın yanında kaprisli bir şekilde ve çıkara göre para dağıtır: Ford Vakfı, Philip Morris ve diğer vakıflar, anlaşılabilir şekilde, üzerlerine iyi yansıyacak projelere yatırım yapar. Tüm çokkültürcü gedik açma eleştirilerimize rağmen, yenilikçi sanatı ve Siyahlar tarafından üre-

tilen sanata kaynak ayırmada devlet denetiminin kaybı, fonlanan şeyin politik ve estetik olarak daha muhafazakâr olma ve Beyaz üreticilerce hükmedilme olasılığını arttırıyor.

Bağımsız film fonlaması, çoğu uzun metrajlı film çalışmasının dağıtımdan ya da yayın kaynaklarından henüz iş daha ilk aşamalarında iken başlangıç desteğine ihtiyaç duyması sebebiyle bir miktar farklı bir konu. Yine, Kanada ve İngiltere’de özellikle de Siyah üreticilere devasa seviyede destek verilirken, tüm bu ülkelerde ve Birleşik Devletler’de Siyahların yaptığı bağımsız uzun metrajlı filmlerin türemeye başlaması aşırı derecede zor. Demografik delillerin aksine (Birleşik Devletler’deki sinema bileti satışının %25’inin Afro-Amerikanlara yapılması gibi), ticari dağıtımcılar ve yayıncılar, bu projelerin kâr getirici potansiyelinden şüphe etme eğilimindedir. Siyahlarca bağımsız uzun metrajlı film üretiminin uzun süreli gelenekleri bu üç ülkede de mevcut; ama genel olarak temsil araçlarını sinema becerisi, üreticilerin karşılayamayacağı bir “lüks” olarak görülüyor. Temsil araçlarını sınayan film ve videolara kaynak bulmak, bu nedenle iki kat zor (Davis, 1995, 452). Özveri yılları, uzun metrajlı film yapımı için deneysel tarzlara başvuran Siyah üreticiler (ve düşük bir seviyede tüm bağımsız yapımcılar) için mecburi. Bunu gerçekleştirenler: Julie Dash (*Daughters of the Dust*, 1992), Haile Gerima (*Sankofa*, 1993), Shu Lea Cheang (*Fresh Kill*, 1994), Srinivas Krishna (*Lulu*, 1995), Dee Dee Halleck (*The Gringo in Mañanaland*, 1994), Lourdes Portillo (*El Diablo Nunca Duerme [The Devil Never Sleeps]*, 1994), Thomas Allan Harris (*Vintage: Families of Value*, 1995), Midi Onodera (*Skin Deep*, 1995), Elia Suleiman (*Chronicle of a Disappearance*, 1996) ve Rea Tajiri (*Strawberry Fields*, 1997). Chris Eyre’in *Smoke Signals* (1998)’i kısa adıyla “calling card”, *He Who Crawls Silently Through the Grass with a Small Bow* ve *One Bad Arrow Hunting for Enough Deer to Feed the Whole Tribe*, kültürlerarası uzun metrajlı film üreticisinin dik başlı becerikliliğini örnekler.

Bu kitapta irdedeceğim film ve videolar, medya erişim merkezleri, kolej ve üniversiteler, kamu televizyon istasyonları, kablolu erişim programları ve elbette garaj ve yatak odası stüdyolarını içeren geniş bir sahanın iş ağı içinde üretildi. Bazıları, öğrenci projeleri olarak üretildi. Bağımsız üreticiler, kendi eserleriyle genellikle üretim hibelerine başvurudan bitmiş işi festivallere göndermeye kadar üretimin her bir çetrefilli kademesiyle kesintisiz şekilde meşgul oldular. Ancak bu eserlerin birkaçı, para toplama, üretim ve gösterim süreçlerini birleştiren çatı organizasyonlardan yararlandı. Bu organizasyonlar, film/video üreticilerinin tek başlarına çalışarak geçirdikleri zayıflatıcı adım adım süreçlerdense uzun zamandır kültürlerarası yapımları destekleyecek kaynağa sahiptir. Örneğin, Üçüncü Dünya Haber Filmi, genellikle genç Siyah üreticilerce yapılan nihai ürünleri dağıtarak onları yetiştirir ve destekler. Artık dağılmış olan Black Audio Film Collective ve Sankofa da dâhil İngiliz atölyeleri ve Igloolik Isuma Productions gibi televizyon yapım şirketleri; gelişme, yapım ve yayın stratejileri vasıtasıyla çoklu projeleri takip etmeye elverişli durumdadır. Inuit Broadcasting Corporation, kimi bireylerin acemilikten yetişip profesyonel yapımcılar olmalarına olanak tanıyarak yapım sürecinin her aşamasını destekler (Roth ve Valaskakis 1989; Brisebois 1991; Valaskakis 1992; Marks 1994a'ya bakınız.) IBC'nin yaptığı programların örnekleri arasında Philip Joami tarafından yapımı gerçekleştirilen canlı bir avcılık showu olan *Ingliniit* (1989-91); Barney Pattuguyak tarafından yapılan bir çocuk showu olan ve adındaki melez süper kahramanın başrol olduğu *Super Shamou* (1990-94); Mosesie Kipanik'in yapımcılığında magazin tarzında bir gençlik programı olan *Kippinguijautiit* (1986); ve yapımcılık koltuğunda önce Blandina Makkik sonra Leetia Ineak'nın oturduğu ve Muppet benzeri kuklaların yer aldığı bir çocuk showu olan *Takuginai* (1987) vardır. Bu yapımcıların çoğu, Pattunguyak, Makkik ve ardından şimdi bağımsız Igloolik Isuma Productions'la çalışan yapımcı Paul Apak, IBC'den ayrılmış-

tır. Şirket, Igloolik Isuma Productions üyelerince, Inuit yapım personellerini kısıtlamak ve sömürmekle yoğun şekilde eleştirilmiştir (Bourgeois 1997, Cohn 1999'a bakınız)..Yine de bu tip yapım merkezleri, IBC ile İngiliz atölyeleri vakasında, yürütülmekte olan yapımı destekleme ve yayına doğrudan erişim becerileriyle dikkate değer. Kültürlerarası bireysel film ve video yapımının genel örneklerinin istisnalarına işaret ederler.

Eser bir kez yapıldığında, kültürlerarası film/video üreticileri onu dağıtmak ve göstermek gibi müthiş zorlu bir göreve sahip olurlar. Bu eserlerin çoğu kısa olduğundan, uzun metraj ya da en kısa vadede yarım saatlik televizyon programları merkezli bir pazarda mücadele ederler. Çoğu bağımsız kısa film, endüstriyi film üreticilerinin uzun metraj senaryolarına yatırım yapmaya ikna için “kartvizit” olarak üretilir; ama bu, çeşitli sebeplerden ötürü kültürlerarası sinemada çok seyrek olarak görülür. Bu film ve videoların bazıları, Mona Hatoum ve Shauna Beharry gibi genellikle öteki medyada çalışan sanatçılarca üretilen kısa ömürlü, bir defalık işlerdir. Bu kısa deneysel eserlerin çoğu, kendine yeten, 11 ila 27 dakika içinde taşı gedğine koyan ve uzun metrajlı yapımlar içinde kaybolacak işlerdir. Bu eserlerin büyük çoğunluğu, ana fikirleri ve tarzlarından ötürü ticari bakımdan yaşayabilir olarak değerlendirilmedikleri için onları üretenler ironik şekilde ticari yapım alanlarına yaltaklanma baskılarından azat edilirler. Uzun metraj çekme baskısı, bu aşamada bir sanatçının gelişimine uygun olup olmadığına bakmaksızın masraflı ve zaman alıcı felaketler yaratır. Yine de eserlerini bu kitapta ele alacağım sanatçıların bazıları, Shu Lea Cheang, Cherly Duny , Helen Lee, Alanis Obomsawin, Elia Suleiman ve Rea Tajiri dâhil, uzun metrajlı film yapımından az çok başarıyla “mezun oldular” İngiltere’de Channel Four’da, Birleşik Devletler’de PBS’de, Kanada’da CBC’de, Independent Film Channel BET (Black Independent Television ve Sundance Channel) gibi geçici olarak giderek çoğalan kablolu tv kanalları ve Deep Dish Tv gibi

uydu kanalları ve yerel kamu televizyon istasyonlarında yarıklar gösterilmesi, bu üreticilerin bazıları için televizyon veya pazar için üretimi uygulanabilir kıldı. Buna rağmen, bu eserlerin çoğu, bu medyum yüksek yapım değerleri ve minimal şekilde geleneksel olmayan biçim gerektirdiğinden televizyonda gösterilemedi. Bazı video üreticileri, yönlerini galeri sahnesinde tek kanal videosunun sahip olduğundan daha yüksek profile sahip olan video enstalasyonlarına çevirdiler; diğerleri ise video işini bırakıp interaktif medyaya geçtiler.

Bağımsız dağıtımıcılar, tıpkı bu kitabın film/videografi kısmında listelenenler gibi, bu kısa film ve videolar ve kısa vadeli teatral uzun metrajlar için çok önemliler. Bu dağıtımıcılar, festivaller, galeriler, müzeler ve akademik organizasyoncularla ve de film/video aktif pazarlama paketlerinden tamamen “bırakınız yapsınlar”a uzanan yönetim tarzlarıyla muhatap olurlar. Sıklıkla devlet yardımlarından faydalananlar -son dönemlerde bizzat kendileri krizde olan müzelere, üniversitelere ve diğer kurumlara kiralama ve satmaya tabi olanlar- hatta piyasadaki varlıklarını en uzun süredir devam ettiren dağıtımıcılar bile istikrarsız bir varlık sürdürüyor. Dağıtımıcı tercihi, bir dağıtımıcıyla arasında siyasi bir bağ, bir diğerinin eseriyle estetik bir yakınlık hissedebilir olan sanatçılar için önemli bir karardır; çoğu, politik ve estetik sağlamlığın bir miktar feda edilmesi anlamına gelse bile nihayetinde en etkili bürokrasiyi yürüten ve üreticilere kiralama ve satışlardan kazanacakları yüzdeyi garanti eden dağıtımıcıları seçerler. Bazı film/video üreticileri de eserlerini bizzat kendileri dağıtmayı seçerler.

Tıpkı diğer deneysel sinemalar gibi, kültürlerarası sinema da bunu nadiren ticari salonlarda yapar. Bunun yerine, bunu kâr amacı gütmeyen, sanatçı merkezli merkezler, galeriler, müzeler, festivaller, kolejler, üniversiteler, kamu ve uydu televizyonları, halk evleri ve aktivist organizasyonlarında dolaşıma sokar. Uzun metrajlı filmler, sanat evlerinin salonlarında gösterilir. Kısa metrajlı eserler

için tematik program yapılması elzemdir. Kimlik siyaseti etrafında mı yoksa geri kalan daha kültürlerarası temalar etrafında mı organize edileceği kararı, program yapma aşamasında verilir. Örneğin, LA Freewaves ve Toronto Images'ın festival programları, ırksal açıdan çok farklı video sanatçıların, ergen üreticiler ve sanatçıların kendilerine özgü temalar etrafındaki aktivist grupların eserlerini organize etme eğilimindedir. Bu durum, festivallere her bir eserin karmaşıklığı ve onlar arasındaki beklenmedik bağlantıları teşhir etme olanağı verir. Benzer şekilde, 1991-1993 arası, Third World Newsreel'den Lorna Johnson iki paket organize etti: Newsreel'in atölyeleri aracılığıyla ürettiği film ve videolar olan "D'Ghetto Eyes" ve "D'Ghetto Eyes II" Yönetmen Ada Gay Griffin, üretimden gösterime kadar olan devinimi, *organik bir süreç* olarak betimler:

Bizler, kariyerlerinin başındaki genç sanatçılara ve seyirci bulmakta zorluk çeken insanlara seyirci sağlamaya ilgi duyuyoruz. Atölyelerimizin katılımcıları, giderek daha sofistike hale geliyor ve medyayı nasıl kullanmak istedikleri konusunda giderek netleşiyorlar, Michael Cho ya da Thomas Harris gibi genç sanatçılar marjinalize edilmiş olabilirdi (başka bir bağlamda). Kısa çalışmaları başlı başına ilginç; ama Afro-Amerikanları, sevebilecekleri Asyalı-Amerikalı eserlerini görmeye nasıl getirebilirsiniz? Bizler, ortak konuları olan seyircileri hedefliyoruz; mizaç, biçim, melezlik gibi konular, özellikle de kent mekânında. Genç izleyiciler, bu işin içine giriyorlar (Griffin, 1993).

Kültürlerarası sinema etrafındaki, bu olayların da desteklediği bu söylem, elbette matbu esere kadar uzatılır; ama büyük ölçüde daha yerleşik eserler bütününden enderdir. Festival ve dağıtım katalogları ve ince gösterim broşürleri, bu eserler hakkında çoğunlukla yalnızca yazılı bilgi içerir (örneğin, Fusco ve Colo 1991, Rashid 1993 ve Salloum 1996); diğerleri, yazıda pek bir iz bırakmazlar, yalnızca kelimenin tam anlamıyla onları izleyenlerin ona ilişkin naklettiği *Önemi ve Etkisi* kitabı bırakırlar. <https://rantey.org>

Seyirciler: Filmin Teni

Kültürlerarası sinema, seyircisinin meraklı, sorumlu ve zeki olduğunu varsayar. Toni Cade Bambara'nın işaret ettiği gibi, rağbet gören bir film olan *Daughters of the Dust*'ın mükâfatı, sorumlu seyircilik ve "yetkili" bir gözdür (1993, 133). Benzer şekilde, Victor Masayesva Jr. (1995), Yerli seyircilerin, kendi hikâyelerini anlatmak amacıyla filmin ve videonun ifade sınırlarını zorlayacak eserler konusunda sabırsız olduklarını ileri sürer.

Kültürlerarası bir seyirci var mıdır? İlerleyen sayfalarda, festivallerdeki "canlı" seyirciye ve tahminen daha geniş; ama daha dağınık ve muhtemelen ilgisiz olan televizyon seyircilerine daha fazla dikkat çekiyorum. Canlı etkinliklerde, eserin etrafında yapılandırılmış seyirciyi görebilirsiniz ve bunlar, zımnî seyircilerin koşullarının henüz müsaade etmediği heyecan verici etkinliklerdir. Kültürlerarası sinemanın gösterimi, seyircinin inşasına; sıklıkla da beklenmedik şekilde bambaşka bireylerden oluşan bir seyircinin inşasına tanıklık eder. Douglas Crimp'in de dikkat çektiği gibi, ortak kimlik temeline dayanan koalisyonlar, "kolektif politik mücadelenin meydana getiricisidirler; ancak yalnızca eğer kin ve düşmanlığı alevlendirmektense bir ittifaklar genişlemesi ile sonuçlanırlarsa" (1993, 12). Bu gibi çapraz özdeşleşme, kimliklerin asla durağan olmadığı; ancak her daim ilişkisel olduğu, bu grupları dönüştüren farklı gruplar arasında bağlantılar yaratmaya elverişli olduğu anlamına gelir. Koalisyonlar, eğer gruplar ortak bir amaç etrafında kolayca bir araya gelip ardından hedefe ulaşılmasıyla kendi yollarına gidemiyorsa, ortak dönüşümlerle sonuçlanmalıdır. Kültürlerarası sinemanın kendisi, kozmopolitliğin görünür işaretlerinden biri olarak, bir koalisyonu yeni bir kültürel formasyona dönüştürme sürecini yürütür.

Daha çok göze çarpan; ama daha az önemli olmayan bir süreç içinde dönüştürücü koalisyonlar aynı zamanda ortak kullanım

alanını arttırmanın yanı sıra zamanla artar da. Ne zaman küçük, bağımsız bir film ya da bant, farklı seyirciler arasında dolaştırılsa her bir bağlam, filmin anlamına eklenir. Bu eserlerin çoğu, nadir ve bulması zor eserlerdir. Birkaç kopyaları dolaşımdadır ve onları göstermenin karmaşık aranjmanlarını üstlenen herhangi bir kimşenin başka çaresi yoktur; ama onların diyelim ki Rotterdam'dan Vancouver'a oradan New York'a gemiyle olan uzun güzergâhlarının farkındadır. Her ne çeşit fiziksel hasar da taşısalar, bir angajmandan bir sonrakine uğramaya devam ederler. Enderlikleri dâhilinde böylesi eserler, ısrarla korunması gereken bedenler gibidir (Marks, 1997a).

Kültürlerarası sinemanın seyircisi az ve birbirlerinden apayrı kişiler olduklarından, onlar bu eserlerle, seyircilerin ticari filmlerle kurduğundan daha kişiye özel bir ilişki kurarlar. Kültürlerarası sinema, yerel yayından kolej konferans salonuna, halka açık büyük salonlardan sanat müzelerine, üreticinin ailesi ve arkadaşlarına yaptığı bir gösterimden sanatçılarca işletilen merkezlere kadar daha spesifik, daha izlenebilir yollarda hareket eder. Bir eserin masasını her bir görme genişletir; alımlama teorisyenlerinin dediği üzere; görme, eseri tamamlar. Her yeni söylemsel bağlam, filmin ya da videonun maddesel bir parçası halini alır ve müteakip izleyici genellikle bu bağlamları o eserle ilgili kendi deneyimlerinin bir parçası olarak alır. Örneğin *Daughters of the Dust*, sanat evi izleyicilerine coşkulu Afro-Amerikan kadın seyircilerce talep edildikten henüz sonra geldi. Richard Fung'un *Chinese Characters* (1986) ya da Nguyen Tan Hoang'ın *Forever Jimmy!* (1996)'si gibi eserler, Asya-Amerikalı bir festivaldeki gösterimlerine, kendi queer seyircilerinin izlerini getirir ve onun Asyalı izleyicilerine de queer festival döngülerinin işaretlerini taşır. Igloolik Isuma Productions'ın ilk kez Inuit Televizyonu'nda gösterilen *Qaggig'i* (1989), Modern Sanat Müzesi'nde gösterildiğinde hâlihazırda Inuit izleyicilerince işaretlenmişti; *Quaggig'i* (1989) bir sınıfta izleyen antropoloji öğren-

cileri ise eserin hem sanat müzesi hem İnuit seyircilerinin izlerinin farkına varmış olmalıdırlar. Yerleşik söylentinin ifade ettiği gibi, gazetecilik ve eleştirmenlik, seyirciler arasındaki bağlantıların izini sürerken pekişir.

Çoğaltılabilir olsalar da medya sanatları, onlara anlam veren seyirciler topluluğundan ayrı tasavvur edilemez. Onları farklı seyreden başka seyircilerin, diğer izlenmelerin izleri, bu eserlerin tenine yapışır. Mekanik çoğaltmanın, bir eseri, zorunlu olarak, sonsuz kere yeniden yorumlamaya açık -en azından üretimi ve dağıtımı topluluğa bağlı bu eserler gibi olmayan- bir taklitle çevirmeyeceğini ileri sürüyorum. Kültürlerarası filmler, bir bağlamdan diğerine yanlış yorumlanma yerine, bağlamlarını çoğaltırlar. Onların çok fazla dolaşımları, dedikodudan toplu e-postalara, üniversite sınıflarına ve kaynak yaratma acentelerine kadar kısa ömürlü veya elle tutulur iletişim ağlarıyla pekiştirilmiş bir çeşit koalisyon inşasıdır.

Toni Cade Bambara, *Daughters of the Dust*'ın Afro-Amerikan kadın seyircilerini, "kimliği doğrulanmış seyirci" olarak tarif eder. Ancak çoğu seyirci, doğrulanamaz: Kültürlerarası eserler, yalnızca bir elin parmağı kadar seyirci için ısmarlamadır. Kültürlerarası sinema seyircisi, kendisinin eseri anlamasının kusurlu olduğunu; ama diğer seyircilerin bilgilerinin onu tamamladığının farkında olabilir. Anlamın, deşifre edilsin edilmesin imgenin doğasında var olduğunu bilir. Açıktır ki temsil ettiği kimliklerin neredeyse her zaman değişken ve gelişmekte olma niteliğinden dolayı kültürlerarası sinemanın kimlik politikasına başvuru sınırlıdır. Kültürlerarası sinema, adlandırmanın ve anlamının sınırlarına başvurur ve burası en dönüştürücü olduğu yerdir.

Bu kitabın ilk bölümünde, kültürlerarası sinemanın çoğu örneğinin düşünsel ve estetik zeminini kültürel belleği ifade edecek bir dil arayışı olması açısından ele alıyorum. Bu arayış, öncelikle sessizlik ve bulunmayışın karşılaşması sonucunu doğuruyor. Kültürlerarası sinemanın, yalnızca kültürel belleğin bu kayıtlı im-

geler arasındaki boşluklarda yer aldığını bulmak için, erişilebilir kayıtlı tarih ve bellek kaynaklarına bir kazı çalışması yaptığını ileri sürüyorum. Sonuç olarak, kültürlerarası sinema alanındaki çoğu eserin, konuşma noktasındaki acizyetten başlayarak bir kişinin kendi kültür, tarih ve belleğinin nesnel şekilde temsilini gerçekleştirdiğini öne sürüyorum; onlar, sahip oldukları sessizlik, bulunmayış ve tereddütle göze çarparlar. Tüm bu eserler, bir görsellik vehmiyle, görsel arşivin kültürel belleği temsil etme kabiliyetine olan bir inançsızlıkla göze çarparlar. Bu eserlerde görsel imgenin sessizliği ve bulunmayışın kullanılışı, onların zayıf görünmelerine neden olabilir; ama ben bunun, ifadenin yeni biçimlerine, yeni dillerin keşfine bir giriş olduğunu düşünüyorum.

Bölüm 2, sinemanın maddeden daha az görsel olanı nasıl ifade edeceği hakkında radikal bir tekrar gözden geçirme içeren bu yeni diller için bir temel oluşturuyor. Temsilin somut, “fetişistik” ve auratik bir teorisini amaçlıyorum. Walter Benjamin ve André Bazin’in daha hevesli fetişizmini genişleterek film ya da videonun bir auraya sahip olabileceğini; çünkü onun kendisinin, tanıdığı olduğu nesnenin insan elinden çıkma bir maddesi olduğunu ileri sürüyorum. Böylece sinema, William Pietz tarafından tanımlandığı antropolojik anlamda bir fetiş işlevi görür: bir şeyi temsil gücü, o şeyle evvelki bir temasından ileri gelen bir nesne. Gilles Deleuze’ün imgelelerin bellekleri canlandırma gücü beraberindeki belirli nitelikleri üzerine terimi “fosil”, aynı zamanda sinemanın nesnesini şimdiki zamanda yeniden yaratma rahatsız edici becerisini etkili bir biçimde betimleyicidir. Yer değiştiren nesnelerle; temsil ettikleri kültürü maddesel anlamda bedenleştiren nesneleri ele alan bir dizi film ve video inceliyorum. Bölümün geri kalanı, *Seeing is Believing* videosu medyumun bir nesne ile dokunsal temas becerisini (nesnenin kolayca görsel kaydını değil); kendi annesinin bedeni ve giymiş olduğu sariyi kullanan Shauna Beharry’nin eserini merkeze alıyor.

Bölüm 2'nin öne sürdüğü gibi, sinemanın kültürel belleği bedenleştirebilme yöntemlerinin en önemlilerinden biri, dokunma belleklerini uyandırmaktır. Bölüm 3, dokunma duyusunun, görmeyle olanaklı olmayan bellekleri nasıl bedenleştirebileceğini irdeleyiyor. Görme yerine dokunmayı kullanan, bilgi modeli olarak "mimesis" şeklinde adlandırılan bir epistemoloji öneriyorum. Eğer görme, bedenleştirilmiş olarak anlaşılabilirse dokunma ve diğer duyuların da görmede zorunlu bir rol oynadığı ile iddiamı sürdüreceğim. Bellek, çokduyulu işlev gördüğünden dolayı, bir sinema eserinin -yalnızca doğrudan iki duyuya bağlı olmakla birlikte- zorunlu olarak tüm duyuları içeren bir belleği aktive ettiğini savunacağım. Sinemanın bedenleştirilmiş deneyim olarak kavranışının, özellikle görmeye elverişli olmayan kültürel deneyimleri temsil etmek için oldukça önemli olduğunu öne süreceğim. Sonuç olarak, bir haptik görsellik teorisi ya da dokunma duyusu işlevi gören bir görsellik teorisi önereceğim. Kültürlerarası sinemanın birkaç örneği, seyircilerini dokunma duyusu ile ilişkilendirmek ve dokunma temelli bir bilgiyi tanımlamak için haptik imgeler kullanır.

Bölüm 3, sinemanın duyuların farklı kültürel organizasyonlarını nasıl temsil ettiğini öne sürmekle başlıyor; ama son bölümde duyu deneyiminin farklı çeşitlerine atfedilen önemin kültürden kültüre nasıl değiştiğini uzun uzadıya ele alıyorum. Bölüm 4'te dokunma, koklama, tat alma ve aslında duyu deneyimlerinin tüm ortamlarına hitap eden birkaç esere göz atıyorum. Antropologlar, duyu merkezi organizasyonunun bu kültürel özellikleri nasıl temsil ettiğini tarif ediyorlar. Nöropsikoloji ve bilişsel bilim, tüm duyuların nasıl öğrenme ve belleği yeniden kodlamaya becerili olduğunu ve böylece nasıl kültürel bilginin araçları olduklarını öne sürüyor. Sinema görsel-işitsel bir medyum olmasına rağmen, sinestezi, yanı sıra haptik görsellik, seyirciye sinemayı çokduyulu olarak deneyimleme olanağı tanır. Bu duyumsal deneyimler, elbette, seyirciler için onların kendi sinestezileri temelinde farklı şekillerde erişilebilirdir; ancak

ben, duyu deneyiminin öğrenilebilir ve işlenebilir olduğunu ileri sürüyorum. Metropollerde kültürlerin buluşmasının, duyu deneyiminin yeni biçimlerini ve dünyayla ilişkimizin bedenleşmesinin yeni yollarını ürettiğini öne süreceğim. Duyu deneyiminin ortaya çıkmakta olan bu düzenlemeleri, küresel kültürün giderek artan duyumsal deneyim simülasyonuna bir ters akıntı katkısı yapar.

İMGELERİN BELLEĞİ

Kültürlerarası sinema, tanım gereği, iki ya da daha fazla bilgi rejiminin bileşkesinde yer alır. Bu film ve videolar, kültürlerarası oldukları ve bu nedenle içlerinden asla yalnızca tek bir tanesi açısından doğrulanamaz oldukları bilinci içinde, anlamlı bilginin nerede bulunduğunu ele almalıdır. Kültürler arasındaki ilişki, aynı zamanda iktidarın arabuluculuğunu da yaptığından egemen rejim -ilerleyen örneklerde tarihsel Avro-Amerikan hegemonyanın kimi yapılandırmaları- neyin “bilgi”den sayılacağına koşullarını belirler. Diğer bilgiler, bu koşullar içinde ifade edilemezler. Sansür sebebiyle ifade etmekten kaçınırlar; çünkü bellek erişilmezdir veya bu belleklerin ifade edilmeleri, deliliğe davetiye çıkarır. Egemen rejime dâhil edilebilir ve onun dilini konuşmaya mecbur hale gelebilirler: Bu da çokkültürlü sinemanın tokenizmidir. Bu tahrifler karşısında kültürlerarası sinema, bilginin yeni koşullarına erişmede bir kaynak çeşitliliğine dönüşür: Yazılı tarihin kendisi; kimi zaman görsel-işitsel arşiv, kolektif ve bireysel bellek, kurgu, imgelerin ya da anıların önemli ölçüde yokluğunda, ifade edilebilecek olanın anlamlı bir kayıdır. Kültürel bilgiler, tarihin zamansal hareketi ve mekânlar arası uzamsal hareket içinde kaybolur, tekrar bulunur ve yeniden

yaratılır. Bir sonraki bölümde daha çok yer değiştirme ve fiziksel temasın uzamsal hareketleri üzerinde duracakken bu bölümde, kültürel belleğin arkeolojik modelleri üzerinde duracağım.

Kültürlerarası sinema, resmi tarihin egemen tahriflerine, susturmalarına, yalanlarına bir alternatif sağlama amacıyla tarihler ve belleklere yatırım yaparak zamanda ileri ve geri gider. Ait oldukları toplulukların bireysel veya toplumsal bellek yitiminden kaynaklanan tarihsizliğinin üstüne gitmekle işe başlayan film ve video üreticilerine birçok örnek vardır. Bu sanatçılar, öncelikle kendi topluluklarının resmi kaydını demonte etmeli ve ardından genellikle kurgu, mit ya da ritüel aracılığıyla kendi tarihlerini yeniden yapılandırmanın yollarını aramalıdır. Ben, bu geniş arkeolojik çalışmalar bütünüünün yalnızca bilinen birkaçına değinebilirim ki ele aldıklarım, Black Audio Film Collective'in eserlerinin çoğunu içerir: John Akomfrah'nın *Handsworth Songs* (1986), *Testament* (1988) ve *Seven Songs for Malcolm X* (1993)'i ve Reece Auguiste'in *Mysteries of July* (1991) ve *Twilight City* (1989), Maureen Blackwood ve Isaac Julien'in *The Passion of Remembrance* (1986), *Julien's Looking for Langston* (1989) ve Sankofa'nın diğer eserleri; Julie Dash'ın *Daughters of the Dust* (1992), Janice Tanaka'nın *Memories from the Department of Amnesia* (1990) ve *Who's Gonna Play for These Donut Anyway?* (1992)'i, Cherly Dunyé'nin *The Watermelon Woman* (1996)'ı, Elia Suleiman'ın *Homage by Assassination* (1992)'i ve *Chronicle of a Disappearance* (1996)'sı; Elia Suleiman ve Jayce Salloum'un *Muqaddimah Li-Nihayat Jidal* (Introduction to the end of an argument) *Speaking for oneself... speaking for others* (1990)'i, Jayce Salloum ve Walid Ra'ad'ın *Talaeen a Junuub* (Up From The South) (1993)'u, Richard Fung'un *The Way to My Father's Village* (1998) ve *My Mother's Place* (1990)'i, Yunah Hong'un *Memory/all echo* (1990) ve *Through the Milky Way* (1992)'i, Alanis Obomsawin'in *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (1993)'i ve Victor Masayesva'nın *Ritual Clowns* (1988), Siskiyavi: *The Place of Chasms* (1991) ve

Imagining Indians (1994)'ı. Bu bölüm, Rea Tajiri'nin *History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991), Raoul Peck'in *Lumumba: The Death of a Prophet* (1992), Marlon Fuentes'nin *Bontoc Eulogy* (1995), Atom Egoyan'ın *Calendar* (1993) ve John Akomfrah/Black Audio'nun *Who Needs a Heart?* (1992)'sine özel bir önem atfederek birkaç arkeolojik çalışmaya odaklanacak.

Çoğu kültürlerarası film ve videoda olduğu gibi, bu eserlerde yapılan kazı çalışmaları da bu hikâyeler kendi sözcükleriyle anlatılmadan önce azınlık hikâyelerini çerçeveleyen sömürgeci tarihleri demonte etmek zorunda olduğundan öncelikle yapısökümcüdür. Bu yapısöküm bir defa başarıyla tamamlandığında bile, tek bir basit hakikat dahi çıplak değildir. Bu eserlerde, resmi söylem (sadece bir an için) demonte edilip, ortaya çıkmakta olan söylem kendi sesini bulmadan önce ortaya çıkan bir erteleme ânı vardır. Bu bir sessizlik ânıdır, sürekli olarak tekrar tekrar kaybedilen tarihlerin korkunç gerçeği için bir matem ânıdır. Henüz bu an, aynı zamanda çok büyük ölçüde hatırlatıcı ve verimlidir. Bu, bu eserlerin kültürel bilginin başka biçimlerini hatırlatmaya başladıkları yerdir: Bu yer, fetiş nesnesi benzeri nesnelerin, bedensel belleğin ve duyuların belleğinin içine gömülü bilgilerin bulunduğu ve bu kitabın incelediği yerdir. Bu keşif süreci, akıntılı bir havuzda, sular tekrar hücum etmeden kısa süreliğine açığa çıkmış, küçük, konuşan cisimler için çöpçülük yapmaya benzer. Sonrasında, söz konusu eserlerin bilginin yeni çeşitlerinin; sonraki bölümlerde tekrar üzerine eğileceğim bilgilerin ortaya çıktığı bu anlara nasıl dikkat çektiğine işaret edeceğim.

Gilles Deleuze'ün sinematografik felsefesini, kültürlerarası sinemanın nasıl çok aşamalı bir kazı, çarpıtma ve hikâyeye uydurma ya da mitler uydurma etkinliğinde bulunduğunu irdelemek için çok elverişli buluyorum. Peirce, Nietzsche, Leibniz ve diğerlerinin fikirlerine de Deleuze'ün sinema kitaplarında sıkça yer verilmesine rağmen ben, onun Bergson ve Foucault'dan alarak kullandığı

kavramlar üzerinde duracağım. Deleuze'ün sinema üzerine iki kitabının en çekici yönlerinden biri, onların açık uçlu nitelikleridir. Bu metinlerin şaşılacak derecede geniş sinematik malzeme yelpazesi ve yeni terimlerin bolluğu, ilk bakışta Deleuze'ün, Walt Whitman gibi, neredeyse *"Kendimle çeliştığimi söylüyorsun; çok güzel, kendimle çelişiyorum içimde çokluklar barındırıyorum."* dediği zannına kapılmanıza neden olabilir. Aslında (Whitman'ınki gibi) onların açık uçluluğu, Deleuze'ün felsefesinin içsel tutarlılığının bir parçasıdır. Sinema üzerine bu yazılar, onun haberdar olmadığı veya onları yazdığı anda mevcut bulunmayan eserlere verimli şekilde aktarılabilir. Onun sinematografik felsefesi, dönüşüme, yeni kavramlar yaratmaya her zaman açıktır. Dudley Andrew'un yazmış olduğu gibi, *"Deleuze, imgeleri okumaz; o, imgelerle görür; fakat onları daha da düşünülebilir olanın bir kaynağı şeklinde kullanarak görür, zaten düşünülmüş olanın kaydı olarak değil."* (1997, xi). Ben onun teorilerini, onların yeni imgelerle temasını kurarak düşünme eğilimindeyim. Kültürlerarası sinema, Deleuze'ün sinema teorisinin politik çıkarımlarını genişletir. Bunu göstermek için, mit ve ritüel işaretlemenin politik potansiyelini ortaya çıkarmak amacıyla ege-men anlatı biçimi ile resmi tarih arasındaki ittifakın altını çizmek ve bellek ile algının toplumsal doğasını vurgulamak istiyorum. Eğer Deleuze'ün algı anlayışının Bergson'daki köklerinin izini sürersek, bir film tarafından öne sürülen malumat çeşitleri arasındaki ayrılma, hem resmi tarih hem görsel-işitsel kayıttan kayıp gelen diğer bellek çeşitlerini; yani, işitsel ve görsel olanlar dışında öteki duylarda kodlanmış bellekleri canlandırabilir. Benim irdelemin kaynağını, Walter Benjamin'in Bergson eleştirisi, melez sinema ve azınlık sinemasının Teshome Gabriel ve Hamid Naficy gibi kuramcıları ve en önemlisi de film ve videoların kendileri oluşturuyor. Deleuze'ün yaptığı en temel ve en önemli ayrımlardan biri, aksiyonun gerektirdiklerine bağlı olarak film karesinin diğer bir film karesini nedensel olarak izlediği hareket-imge sineması ile zamanı nedensellikten

kurtaran zaman-imge sineması arasındadır. Daha basit bir ifadeyle, hareket-imgede Arnold'ın silahı kapması hareketini Arnold'ın kötü adamı vurması izler; zaman-imgede ise, Arnold'ın silahı kapmasını Arnold'ın dalıp gitmesi de ya da belki de silahı kapma sahnesinin herhangi bir tekrar kombinasyonu takip edebilir. Deleuze, zaman-imge sinemasının yükselişini, Rossellini, Antonioni ve Godard gibi savaş sonrası Avrupalı yönetmenlere bağlar. Onun hareket-imge ve zaman-imge kategorilerini türettiği bizzat yeni sinemanın kültürlerarası bir alanda mümkün olabileceğine işaret eder. Yeni zaman-imge sinemasının devrimci potansiyelini vurgulama amacıyla Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tomurcuklanmaya başlayan "olası-herhangi-uzamlar"a büyük bir önem atfeder:

Gerçek şu ki, savaş sonrası dönem, Avrupa'da artık nasıl betimleyebileceğimizi bilmediğimiz alanlarda meydana gelen ve artık karşısında ne tepki vereceğimizi bilmediğimiz durumları çok büyük oranda arttırdı. Bunlar, "olası-herhangi-uzamlar"dır; terk edilmiş; ama meskûn, metruk ardiyeler, heba edilen zeminler, yıkım ya da yeniden inşa sürecinde olan şehirlerdir. Ve bu "olası-herhangi-uzamlar"da, yeni bir karakterler ırkı; bir çeşit mutant kımıldanıyordu: Onlar, eyleme geçmekten çok seyrettiler, onlar seyircilerdi (Deleuze 1989, xi).

Ben de bu "olası-herhangi-uzamlar"ın, basitçe post modernizmin ayırıcı alanları olmadığını; ama aynı zamanda post-kolonyalizmin Batılı olmayan kültürlerin Batı'nın metropollerine dönüştüğü ve bastırılmış kültürel belleklerin istikrarsız ulusal tarihlere dönüştüğü yıkıcı alanları olduğunu ileri süreceğim. Bu bağlamda, Deleuze'ün andığı "yeni ırk... bir çeşit mutant" (ansızın daha fazla yabancı düşmanlığı edinen bir kast yönünden); özellikle de savaşı takip eden dönemlerde Avrupa ve Kuzey Amerika'nın yeni nüfusunun karakterize eden göçün, diasporanın ve melezliğin son derece gerçek koşullarını tarif eder. Modern dönemin sonu, yalnızca endüstriyel kalıntılarla karakterize edilmedi; fakat aynı zamanda kalıntıları yerinden ettiği insanların yaşamında ebedileşen sömürgeci

gücün dağılması da karakterize edildi. Bu insanlar, metropolitan Batı'da egemen nüfusun kör olduğu şiddet geçmişlerinden haberdar olan "seyirciler"di. Onlar, Fatimah Tobing Rony'nin (1996) onların egemen kültürü hem içerden hem dışardan algılamalarına olanak veren üçüncü göz dediği şeye haizdir.

Burada Deleuze'ün, "olası-herhangi-uzamlar"ı, duygusal ya da içgüdüsel bir karşılığa; duygu-imgelerine hayat veren imgeler oluşturmak olarak değerlendirdiği notunu düşmeme izin verin. Şimdiye kadar, bu duygusal ya da içgüdüsel karşılıklar için, onları hemen aksiyonun izlemesinin geleneksel olmasına rağmen (Arnold öfkelenir ve silahına davranır), "olası herhangi uzamlar"da aksiyon mümkün değildir. Bunun yerine, duygu ya da sezgi, bize zaman deneyimini açar (Arnold, dalıp gider). Duygusal karşılığın aksiyondan bu kurtuluşu, bedeninin zaman-imge sinemasının ortaya çıkış işine nasıl karıştığını incelerken, bu bölümün ilerleyen sayfalarında ve bir bütün olarak bu kitapta daha da önemli hale gelecek.

Arkeoloji Olarak Sinema

Kültürlerarası sinema, kültürel yerinden edilmenin yarattığı enkaz içinden bir ayıklama ve resmi tarihin gözünden kaçan anlamları okuma konumundadır. Bundan sonra, bu tarihsel araştırmalar için jeolojik/arkeolojik bir metafor kullanacağım; granitin en derindeki en sert yerinde olan; ama yüzeyi etkiye ve değişime kolayca açık olan ve rüzgâra, suya ve öteki daha güçlü etkilere karşı korumasız çökeltili bir katmanından bir enine kesit, böylece zihinsel bir şema elde etmek kullanışlı olacak.

Deleuze'ün sinema teorisi, Félix Guattari ile birlikte detaylandırdıkları basit bir ilkedен ileri gelir: Söylemler, yalnızca kısıtlayıcı değil; aynı zamanda olanak sağlayıcıdır da. Söylenebilecek şeyi sınırladıklarında, aynı zamanda onun söyleneceği tek dili de sağlamış olurlar. İfadeyi bulmak amacıyla, ortaya çıkmakta olan dü-

şünceler ve şeyler, kurulu söylemlerin diliyle konuşmalıdır; fakat aynı zamanda onlardan koparlar da. Politik (aslında herhangi bir) değişim, çökeltili, tarihsel söylemler ve uçuş güzergâhları arasında, sınırlama ve serbest kalma arasında bir çeşit dans içinde gerçekleşmelidir. Bu, arkeoloji edimidir. Yalnızca tek bir tabaka üzerinde çalışmanın dayatacağı düzene karşı koymak amacıyla farklı katmanlardan unsurları bir araya getirmek (Deleuze ve Guattari 1987, 503) ve de sonucun çelişkili ve kısmi olacağını bilerek... Kültürlerarası sinema için bu, hem sinematik hem de daha geniş kültürel egemen söylemleri dışarıya açacak uçuşun ortaya çıkmakta olan güçlü güzergâhını eşzamanlı olarak geliştirirken onlar arasında eleştirel şekilde çalışma ihtiyacına tercüme edilir.

Foucaultyen bir dille, kültürlerarası sinema, daha önce düşünülmemiş olanın içinde düşünüleceği bir dili yavaşça inşa ederek onun eşiğinde iş görür. Zaten düşünülebilmiş ve söylenebilmiş olan şey, ortaya çıkmakta olan yeni düşüncelerin bastırılması tehdidini oluşturur. Kültürlerarası sinemanın ona karşı mücadele ettiği, zaten ifade edilebilir olan şey, yalnızca resmi tarih değildir; aynı zamanda bir de kategorize etme eğilimleriyle kimlik politikalarıdır. Ele alacağım bazı eserler, örneğin resmi tarih ve aynı şekilde bireysel hatırlamalar aracılığıyla anlatılamaz olan hikâyeleri göstererek düşüncenin sınırlarına varır. Diğerleri ise nesne, beden ve duyu belleklerine gönderme yaparak düşünülebilir olanın sınırlarında iş görmeye başlar. Çoğu, bu iki şeyi birden yapar.¹

Kültürlerarası sinemada tercih, genellikle imgeyi, ifadenin bu hem tehdit edici hem olanak sağlayıcı olasılıklarına açık tutmaktır. Bu filmlerdeki zayıflık, erteleme ve bekleme anları, korkunç bir boşluk ile değil; ama tam ve verimli bir boşluk ile karşılaşır. “Welles’in çağırılmazı, Robbe-Grillet’in izah edilemezi, Resnais’in karar verilemezi” tarafından olanak sağlanmış yeni düşünce çeşitleri (Deleuze 1989, 182), ayrıca Peck’in canlandırılmaz, Suleiman’ın karar verilemez ve Tajiri’nin izah edilemez imgeleri tarafından da

üretilmiştir. Deleuze, “düşüncenin temelindeki zayıflığı” bir mum-ya (166) ile kıyaslar: Henüz ifade edilememiş düşünce, paralize olmuş, putlaşmış görünür. Bu nedenle durağanlık özelliği, bu eserlerin çoğunu karakterize eder. Putlaşmış nesne, yalnızca onu düşünebilecek bir düşünce, içinde bahsedilebileceği bir dil geliştirme sürecinde tekrar hayata döner.

Kültürlerarası sinema, dile getirilememiş bir tarihi açığa vursa bile tarihsel bir olayın hakikatini keşfetme konusunda gayretli değildir. Her hakikat, sözcüklerin ve şeylerin onun üzerine kurulan katmanları içinde, olayın söylemsel temsili içinde kayıp vaziyettedir. *Handsworth Songs*’un ünlü satırındaki gibi, “Ayaklanmaların içerisinde hikâyeler yoktur, yalnızca hikâyelerin hayaletleri vardır.” Yine de bir olayın meydana gelmiş olduğu, ancak böylece kaydedildiğinde tam olarak söylenebilir. Bir film, hakiki tarihsel olayı değil; fakat içinde bulunmuş olduğu söylemsel katmanları içinde araştırma yaparak en azından onun bir başka versiyonunu yeniden yaratabilir. “Eğer bir olayı kavramak istiyorsak, onu göstermemeliyiz.” diye yazar Deleuze, “olayı iletmemeliyiz, onun içine dalmalıyız, onun içsel tarihi (ve basitçe az çok yakın bir geçmişi değil) olan tüm jeolojik katmanlarından geçmeliyiz (1989, 254-55).” Kültürlerarası çoğu eser, kendine has, bireysel anlatılara dayanır; çünkü bu, tarihin katmanları içinden dar bir geçiş sağlar.

Foucault’u takiben Deleuze, deneyimin doğrudan ve kendi bütünlüğü içinde temsil edilemeyeceğini; ama ona söylemsel ve görsel olanın kuralları içinde yalnızca kısmen yaklaşılabileceğini savunur. Bu kurallar, birinden diğerine azaltılamaz. Onlar, hakikatin verili bir tarihsel anda birbiriyle karşı karşıya gelen iki kıyaslanamaz biçimidir. “Gördüğümüz şey asla söylediğimiz şeyin altında yatmaz ve tersi de doğrudur.” (Deleuze 1988b, 64; Foucault’dan alıntı). Verili bir söylem, ona içkin olan ve o söylemin diliyle kavranılamayacak önermeleri keşfe açık olmalıdır. Benzer şekilde, şeyler, kendilerine içkin olan görülebilirliği keşfe açık olmalıdır: “Görülebilirlik, ne nes-

nelerin biçimleridir ne de gün yüzüne çıkarılacak biçimlerdir; ancak bilakis tam da ışığın kendisinin yarattığı ve bir şeyin yalnızca bir anı parlama, ışıma ya da parıltı olarak var olmasına imkân veren aydınlık biçimleridir.” (Deleuze 1988b, 52)². O halde, söylem ve görünür olan, dünyayı sahiplenmez, yalnızca verili bir zamanda bilinebilir olanı kapsar. Görülebilir ile ifade edilebilir, birbirlerinin doğru olmalarını gerektirirlerken dahi birbirlerinin hatalı olduklarını göstererek birbirlerine asimptotik olarak yaklaşır. Sinema görsel-işitsel bir medyum olduğundan verili bir tarihsel formasyon içinde “hakikatin” ayırıcı niteliğinin ayrıcalıklı bir kayıdır. Deleuze, Foucault okuyarak asıl itibarıyla sinematik imgenin, görünür olan nosyonuna, şeylerin içinde tarihsel bir formasyon ya da belirli bir tabakaya dair okuma yapabileceğimiz katmanına karşılık geldiğini anlamıştır. Sinema, söylemin ardındakini iletme becerisine sahiptir (nadiren yapsa da) ve bilinen şeylerin ucundaki ani parlamayı görme becerisine de. İmge ve ses bantları, genellikle birbirlerini pekiştirirler; ancak birbirlerinin temsil edebilir oldukları şeyin sınırını göstermek için aynı zamanda birbirlerinin altını da oyarlar. İmgede “zamanımızın kendi hayaletlerimizi gömen ıssız katmanları açığa kavuşturulur” (Deleuze 1989, 244). Deleuze’ün optik imgenin yaptığı şey, diskurun içine kodlanmamış olanı “sonunda GÖRME” ve aynı zamanda onu sonunda iletmedir de. Deleuze, iç içe geçen; ama tek bir söylemde bağdaştırılamaz olan görsel ve işitsel imgelere “uyumsuz” imgeler (Leibniz’den alınan bir terim) der ve böylesi imgeler, kültürlerarası film ve videolarda bolca bulunur.

Deleuze’ün “ifade edilebilir”den kastı, bir filmdeki diyaloglardır. Bu sınırlayıcıdır; çünkü ses bandı, sözcüklerden ve simgesel sesten fazlasını içerir. Bu sebepten, imge bandının kimi unsurları, görülebilir olanı aşar, şu bakımdan ki onlar egemen söylemin ya da göstergeler rejimi içinde tasdik edilmemiştir. Tüm bu ekstra söylemsel sesler ve imgeler, gürültü gibi belirir. Bu, bir “sözcükler ve şeyler” teorisi ile sinemanın sade görsel-işitsel nesnesi arasındaki

düzensiz uyuma işaret eder. Foucault'nun iki kategorisine ek olarak, verili bir tarihsel ve kültürel anda duyuma erişilebilir olanların toplamı olan bir duyulur olandan söz etmenin de tıpkı görülebilir olan ve ifade edilebilir olan gibi, aynı zamanda mümkün olduğunu düşünüyorum. Tıpkı, yalnızca bizi çevreleyen dille konuşabilmemiz gibi, yalnızca hissetmenin mümkün olduğunu öğrendiğimiz yollardan hissedebiliriz. Bu mesele üzerine sırası gelince özellikle 3 ve 4. Bölümlerde eğilinilecek.

Bu imgelerin arkeolojisi teorisi, kültürlerarası sinemanın, tıpkı resmi tarih ve kişisel bellek gibi, imgenin farklı düzenlemelerini yan yana koyarak ya da imge ve ses bantları birbirlerine karşılık gelmeksizin, bilgi düzenlemeleri arasındaki ayrımı nasıl ifade ettiğini göstermeye yardım eder. Kültürlerarası sinema, bedenleştirilmiş olarak yeni tarihi, sözcüklerin ve şeylerin imge ve sesin var olan dillerinin sözcükleriyle okunamayacak olan yeni kombinasyonu açığa çıkarır; ancak yeniyi, şimdiye kadar formüle edilmemiş dilleri gerektirir. O halde, imgeyi okumak/işitmek, orada olana bakmak/ onu dinlemek değil, boşluklara bakmaktır -Toronto metrolarında yazılı uyarılar gibi: "Boşluğa dikkat edin!"- olmayanın karşısında olabilecek olanı aramaktır. Dolayısıyla bu eserlerde, bulunmayan (sıklıkla Siyah video ya da Siyah lider), zar zor okunabilir olan imgelerin ve ayırt edilemez seslerin önemi büyüktür.

Rea Tajiri'nin *History and Memory: For Akiko and Takashige*'si, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasındaki resmi haber filmleri ve kurmaca filmlerdeki Japon Amerikalılar imgeleri üzerinden ince bir hayal ürünü anlatı ile geri sarar. Haitili yönetmen Raoul Peck'in *Lumumba: The Death of a Prophet*'i, Kongo'nun bağımsızlık sonrası ilk lideri Patrice Lumumba'nın yaşamını, onu "münasip" bir belgesel yapmaktan alıkoyan önemli olaylar üzerinden yeniden yapılandırmaya girişir. Politik hikâyeyi, amatör sinemadan, bir müzede, bir havaalanında, Siyah liderin uzun ve boş esnemelerinden kazıyıp çıkarır. Atom Egoyan'ın *Calendar*'ı, bir turistin kalbinin derinlik-

lerine bastırılmış bir kederin fişkırdığı geçmişine ait metalaşmış Ermenistan imgeleri ile ülkenin birbiriyle bağlantısız anı-imgelerini karşı karşıya getirir. John Akomfrah / Black Audio'nun *Who Needs a Hearth?*'ı, Britanya'da Black Power hareketinin çökmüş tarihinin geriye dönük izini sürmek için Michael DeFreitas ya da Michael X'in kariyerinin erişilemez tarihsel olayları etrafında hikâyeler öreerek alaycı, alakasız ve sonuç olarak yasal bir kurgusal anlatı kullanır. Son olarak, Marlon Fuentes'in *Bontoc Eulogy*'si, yönetmenin büyük babası Marcot'nun Filipinler'deki kabile yaşamından kalkıp 1904'ün Saint Louis World Fair'e yolculuğu üzerinden yönetmenin Filipinli sömürge tarihinin geriye dönük izini sürer. İzleyici, peyderpey farkına varır ki Fuentes'in öyküsü, uydurma değildir.

History and Memory, Tajiri'nin Japon Amerikalı ailesinin İkinci Dünya Savaşı esnasında hapsedilmeye dair belleğini yeniden yapılandırmaya girişir. Bant, onun erişilebilir imge fragmanları içinden geçmişi yeniden canlandırma mücadelesinin hem kaydı hem aktif sürecidir. İmgeler, savaş sırasında Japon Amerikalı ve Kanadalıların hapsedilmelerinin resmi raporlarını pekiştirmek üzere var olur. Ancak, Tajiri'nin ailesinin deneyimlerinin resmi olmayan hikâyeleri belgelenemez ve onların bu deneyimden alıkoydukları birkaç yapay eser de sessizdir. Dahası, Tajiri için açıklanamaz şekilde, kamp-taki insanlar hafızalarını kasten yitirmiş gözükür - annesi, kendi mahpusluğuna ilişkin herhangi bir şeyi zar zor anımsar. Tajiri, bu kendi başlarına yetersiz ve birlikte ise çelişik olan görsel ve işitsel imgeleri bir araya getirerek yeniden yapılandırılmaz olayları ve sahneleri canlandırmayı başarır.

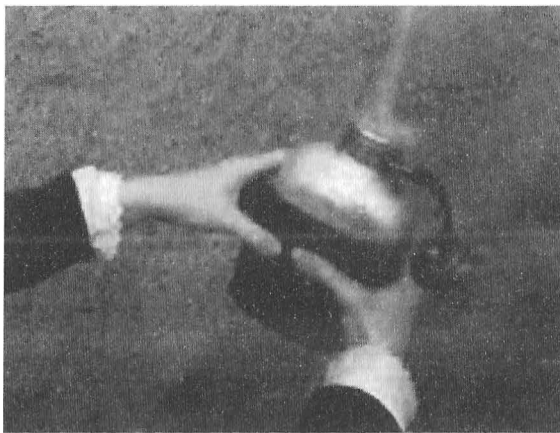
Bant, siyah bir ekranla ve tepeden görüntülenen bir sahneyi be-timleyen bir metin kaydırması ile açılır:

...Toprak, yavaşça, çok çok yavaşça, ağaçların tepeleri görünmez olana dek yakınlaşır. Bir adam ve kadının başları, hareketlendirilmiş bir şeklin içinde kendilerini ileri geri hareket ettirdiklerinde görünür olur. Siyah saçları, sokak lambalarından

ışığı yakalar ve yansıtır. Sokak lambalarının ışığı, onlara yürüyüp tartışacakları bir yol yaratır. (Büyükbabamın ruhu, Pearl Harbor'ın yirminci yıldönümünde kızlarının gördüğü açıklanmamış bir kâbus üzerine tartışırken babama ve anneme şahit olur...).

Bombardıman, 110.000 Japon-Amerikalının zorla alıkonmasına neden olacaktı. Bir imgenin bu yazılı tasvirini (hiç imgesiz), bir diğeri izler, bu defa konuşanı. Tajiri'nin sesi der ki:

Bunun nereden geldiğini bilmiyorum; ama bu parçaya sahibim, bu fotoğraf her zaman aklımın içinde. Annem, bir musluğun üzerinde oturuyor, dışarısı gerçekten sıcak ve bu matarayı su dolduruyor, su gerçekten soğuk ve gerçekten iyi hissettiriyor. Ve güneş hakikaten çok sıcak, güneş batıyor ve her yerde toz var ve de bu tozlar her zaman zemine yayılıyor.



1. History and Memory: For Akiko ve Takashige'den durağan görüntü

Bu ikinci betimlemeye görsel bir imgenin kısa bir an parlama-sı; koyu saçlı bir kadın ve bu kadının bir matarayı su doldurması eşlik ediyor. Bu iki sekans; imgeleri olmayan olayların bu detaylı tarifleri, "izlemekte olan kameralar varken dünyada olup biten şey-

lerin” ya da “imgelerini elde etmek için kameralar önünde yeniden düzenlediğimiz” imgelerin yerine geçmeyi deniyor. Böyle resimler, hiçbir çağdaş imge -kampların Savaş Esirleri Danışma Ofisi filmle-ri, Amerikan ve Japon haber filmleri ve *From Here to Eternity* gibi Hollywood savaş filmleri- Tajiri’nin ailesi için bellek aracı işlevi göremeyeceğinden yeterli olmalı. Tajiri, başka kaynakların yokluğunda bir imge kaynağı olarak toplumsal bellekten yararlanıp bir imge temin etmek için bir ölünün, büyük babasının ruhuna başvuruyor. Kısaca, hiçbir imge erişilebilir olmadığında, imgeler yaratmak için arkeolojiye başvurulmalıdır.

Tarihin resmi versiyonlarıyla yüzleştirme, *Anishnabek* adlı eserinde film üreticisi Alanis Obomsawin’in yaptığı gibi belki bu tarihlerin içsel çelişkilerinin nazikçe ya da belki sertçe açığa çıkarılması olabilir. Quebec / Oka’da 1990’daki Mohawk ayaklanmasını ele alan filmi *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (1993), nazikçe hakikatin ne yasalara bağlı devlet pozisyonunda barikatların bir yanındaki genç acemi Kanadalı erlerin ağızlarından anlatılanlarda, ne de diğer yanındaki Mohawk savaşçılarının ifadelerinin otantikliğinde yattığı iddiasında bulunur. Bu, yalnızca devlet memurlarının otoriterliğini kopya etmek olacağından hiçbir Mohawk’ı sözcü konumuna sokmaz. Bunun yerine, yerli topluluğundan çoğu sesin, toprak hakkındaki kendi iddialarının doğruluğunun yasalara bağlı, bölgesel söylemin terimleriyle ifade edilemeyeceğini ileri sürmesine izin verir. Kültürlerarası çoğu film üreticisi gibi, Obonsawin de görünürde otoriter olan gözle görülür kanıtlara karşı şüpheli bir mesafe koymayı sürdürür. Sözlü tarihler ve anımsatıcı çizimler, Avrupalı ve Kanadalı sömürgecilerin görünürde daha somut arşivsel belgelerine karşı Mohawk karşı-tarihini temin eder.

Trinh T. Minh-ha, sesin ve imgenin geleneksel belgesele otantiklik hissi veren rahatlatıcı, ortak ikmalini reddeden bir diğer film üreticisidir. Trinh’in *Surname Viet Given Name Nam*’inde (1989),

görsel-işitsel ayrılma, birkaç kadının Vietnam'da çektikleri acılar hakkında kameraya konuşurlarken kendilerini oynamaları keşfine dayanır. Kamera karşısında tereddütleri, "Asyalı" utangaçlığı değildir; fakat prova yapan oyuncuların kararsızlığıdır. Onların sözcüklerinin nispeten farklı versiyonları, eşzamanlı olarak ekrandan aşağı kayarken bu kadınların müteredditliğinden şüphe edilmeye başlanılır. Kadınlar oradadırlar; ama bir bakıma kendi bulunmayışlarını ya da yerinden edilmelerini, imgeler aracılığıyla canlandırır. Tanıklık belgeselinin klişeleşmiş imgelerini pekiştirmek yerine, kadınların (Birleşik Devletler'de yaşayan Vietnamlı kadınlar) görsel ve ses imgeleri, otantikleştirilmeyi reddeder. Onlar, araştırma ve hakikate uygun şekilde açığa çıkarmada ısrar eden bir film dilinin sınırlarının altını çizerek. Böyle bir dil, kadınların acı çekme hikâyelerini, bireyselleştirecek ve hazmedilebilir hale getirecektir.

Lumumba: The Death of a Prophet, benzer şekilde, imge ve ses bantlarını hiçbirinin tek başına diğeriyle temasa geçemeyeceği bir hikâyeye anlatmak için birbirlerine düşürür. Film, Zaire'den sonra Belçika Kongosu'nun bağımsızlık sonrası ilk lideri olarak 1960'ta iki yüz gün görev yapan Patrice Lumumba'nın kariyerini belgeler ya da belgelemeye çalışır. Lumumba, gaddar bir sömürgeci rejim devralır ve bu rejimin hegemonyası, o makama geldiğinde hâlâ yerleşiktir. Görevinin ilk yılında katledilir ve cinayete ilişkin çok az bilgiye erişilebilmektedir.

Çoğu insan, Lumumba'nın Kongo'da gerçek bir demokrasi kurabilecek tek siyasetçi olduğuna inanmıştı: Film, tutkulu, ileri görüşlü ve muhtemelen naif bir adamın belli belirsiz resimlerini birleştirir. Peck, yeni bağımsız olmuş Zaire'de büyümüş bir Haitili olarak bu tarihe eğik bir açıyla bakar. Film üreticisi tarafından anlatılan *Lumumba*, Lumumba'nın kısa kariyerinin parçalı tarihini film üreticisinin çocukluk anılarıyla mühim noktalarda biri diğerini takviye eder şekilde iç içe geçirir. Peck, ilham aldıklarına Jean-Luc Godard ve Chris Marker (Peck 1992)'ı da dâhil eder ve



2. Lumumba: *The Death of a Prophet*'ten bir arşiv fotoğrafı. California Newsreel'in izniyle.

film, Godard'ın eserlerinde olduğu gibi, hakikatin farklı tertipleri arasında sarsıcı bir yüzleşme ve Marker'de olduğu gibi uysal, tarihi kendi temsillerinden kurtarmanın imkânsızlığı üstüne şefkatli bir uzun boylu düşünme ihtiva eder.

Tajiri gibi Peck de araştırması sırasında engellenmişti. Lumumba hakkında bulduğu az sayıda arşivsel bilgi de hâlihazırda Avrupalıların ataerkil Afrikalı politikacıları tasavvuru ile gölge-lenmiş Avrupa haber medyasından gelmekteydi. Aynı zamanda bu resmi tarihin maliyetli olduğunu da keşfetti. Peck, Movietone'un ondan Lumumba'nın 27 Kasım 1960'ta tutuklanması ile ilgili bir Britanya haber yayın organının çekim kaydı için 3000 \$ ücret istemesinden şikâyet eder: "Bir cinayetin anıları, pahalıdır." der. Bu kaynaklara geri dönerek tarihi, annesinin anlattığı politik entrika hikâyeleri beraberinde Haiti ve Zaire'deki çocukluğunun amatör çekim kayıtlarından üretir. Film üreticisinin, ülkenin tarihine kendisini eklemlemesi özellikle elverişlidir; çünkü onun Zaire'de olmakla içinde bulunduğu şartlar, bağımsızlık sonrası her değişik-

likle bağlantılıdır: Peck ailesi, Haiti Siyah elite mensup olup sömürgeci yönetimin sonlanması ardından yaşanan dönüşüm sırasında Belçikalılardan boşalan devlet makamlarını doldurmak üzere Zaire'ye göçen bir aileydi. Annesi, ülkede bir süreliğine bir devlet makamına yerleşti ve resmi kayıtlarda bulunmayan birçok bilgi edindi.

Zaire'deki resmi malumatın karartılması ve Avrupalı kaynakların yozlaşmışlığı sonucu Peck, ağırlıklı olarak annesinin belleğini alternatif bir tarihsel otorite olarak aldı. "*Ma mère raconte...*" ile başladığı dış ses öyküleri, keyifli kişisel anılar değildi. Annesi örneğin işini, Lumumba'nın müttefiklerinin cinayetlerinde kullanılmak üzere kendisine halat, odun ve kefen bezi sipariş edilmesinden bir gün sonra bıraktığını anlatır. Genç Raoul ve küçük arkadaşlarının görsel imgesi, babasının amatör kamerası lehine dans eder; ama ses bandında annesinin anlattığı eşzamanlı politik olaylar, imgelerle ters yönde sertçe etki eder. İzleyici için, bu sekansın ürkütücülüğü, görülebilir olan ve ifade edilebilir olan arasındaki boşluk boyunca; hareket-imge sinemasının doldurmaya çalıştığı bir boşluk boyunca bir düşüşü yansıtır.

Black Audio Film Collective, benzer bir görsel olanı sözlü olandan ayırma stratejisi kullanır. Giriş bölümünde belirttiğim gibi, birliğin Siyah diaspora insanı deneyimini temsilleri, her daim egeyen medya imgeleriyle mücadelede biçimlenmiştir. Black Audio, *Who Needs a Heart?* zamanına kadar kendini bütün bir "hikâyelerin hayaletleri" sinemasına adamaya karar vermiş gibi görünüyordu. Film, tamamen diyalogsuz şekilde ilerler ve bu, izleyiciyi onun görsel imgeleriyle Black Power'ın onu içeren ve reddeden resmi temsilleri arasında kolayca bağ kurmaktan alıkoyan şeyin bir parçasıdır. Film, hareketin Britanya'daki yükselişi ile karizmatik bir lider, bir fırsatçı ya da ehemmiyetsiz bir suçlu olarak değişik şekillerde değerlendirilen Michael X figürü etrafında kristalize olur. 1963'ten 1975'e Michael X'in çevresindeki bir grup insanın kurgusal yaşamlarını takip eder.

British Black Power ve Michael X'in tarihini yeniden yaratma mücadeleleri içinde Black Audio, kişisel bellek arşivleri ve Michael X etrafındaki kayıtlı tarihin bulunması zor olduğunu keşfetti. Televizyon arşivi kayıtlarının çoğu tahrip edilmişti. Ortak yapımcı Avril Johnson, çekim kayıtlarının Black Audio'nun anlaşılan bir dereceye kadar onu yeniden ele alınmaktan alıkoyan televizyon ağlarıyla ilk kez temasa geçmesinden sonra, tahrip edildiğini söyler (Johnson ve Gopaul 1994).



3. *Who Needs a Heart?*'tan büyütülmüş film karesi. Black Audio Film Collective izniyle.

Ayrıca, film üreticileri tıpkı Raoul Peck gibi, bulabildikleri çekim kayıtlarının cep yaktığını keşfettiler (Johnson ve Gopaul 1994). Ek olarak, önceki Siyah radikaller ve hareketle birlikte fakirleşen Beyaz zenginler, bunu resmi olarak beyan etmeyi reddettiler. O halde Akomfrah'nın dediği gibi, *"Bilgilendirilmek istemeyen insanlara kendi haklılığını kabul ettirmenin en iyi yolu nedir? Onları susturmak."* (Akomfrah ve Givanni 1993). Bu sebepten *Who Needs a Hearth?*, şüpheli ve dar bir tarih silsilesi etrafında kurgusal bir hikâye göstererek belgeseli, belgedrama olarak yeniden işlemek zorundaydı. Tarihsel imgelere erişimin kısıtlanması genellikle Deleuze'ün anım-

sama-ingeleri dediği şeyi üretir, bu dalgalanan, hayalimsi imgeler tarihe bir temas sağlamaz. Ancak filmin güçlü etkisi, tarihsel hakikatın ebedi ertelenişinin acı verici ve çıldırtıcı olduğunu gösterir.

Film üreticilerinin görsel kaydı sözlü kayıttan ayırmada kullandığı diğer strateji, onu İngilizceye (ya da egemen kültürün diline) tam bir tercümeden kaçınmaktır. Kısmi tercüme, Trinh, Salloum ve Ra'ad, Guillermo Gomez-Peña ve Igloolik Isuma Productions da dâhil çoğu kültürlerarası film/video üreticisi için önemli bir stratejidir. Hopi video üreticisi Victor Masayesva Jr., eserlerinin çoğunu hiç tercümesi olmaksızın ya da açık bir biçimde tamamlanmamış bir tercümeyle Hopice sergiler. *Siskyavi: The Place of Chasms*'ta (1991) yaşlı bir kadın, torununa -Hopice ve İngilizce birbirini izleyen şekilde- bir çaydanlığa çiziyor olduğu ayinsel desenlerin



4. *Calendar*'dan büyütülmüş film karesi.
Fotoğraf: Atom Egoyan. Alliance Atlantis
Communications'ın izniyle.



5. *Calendar*'dan büyütülmüş film karesi.



6. *Calendar*'dan büyütülmüş film karesi.

manalarını açıklar. Hopi olmayan biri (ya da o dili kullanmayan bir Hopi), onun tarif ettiği şeyin kutsal bir şey olduğunu kavrar; ama onun konuşmasının kutsal unsurları tercüme edilmez. Bu, kültürü yalnızca meraklı gözlerden korumaz; fakat aynı zamanda bir izleyicinin 'imgenin kültürün üzerinde bir pencere olduğu' geleneksel etnografik beklentisine de karşı gelir.

Atom Egoyan'ın *Calendar*'ı, aynı zamanda tercümede yitirilenlerin etrafında yapılandırılır. Başkarakter (Egoyan tarafından canlandırılır), yaşama ve bizzat var olma biçimi imgelerle deneyimlerin

yerini değiştiren ve Ermeni nesebinden olan Kanadalı bir fotoğrafçıdır (Egoyan gibi). Ermenistan'da olma sebebi, taşra kiliselerini, ıtırlı, pas rengi manzarayı Batı'da satılan heesecake imgelerine dönüştürerek muhtemelen nostaljik sürgünler için fotoğraflamaktır. Fotoğrafçının, köklerinin bulunduğu toprağa karşı cehaleti ve ilgisizliği, Batı'nın Ermenistan'ın çalkantılı toplumsal dönemlerde zarar gören antik kültürüne karşı genel ilgisizliği ve cehaletini yansıtır. Aynı zamanda yine Ermeni nesebinden bir Kanadalı olan karısı (Egoyan'ın gerçek hayat arkadaşı Arsine Khanjian tarafından canlandırılır), Ermeni yerel rehberi Ashot'tan hoşlanmaya başlar. Fotoğrafçı, kamerasının vizrnden karısının rehberle konuşan ve gezen imgesine bakarken o imgeyi alıkoymaya mecburdur ve karısını kaybetmekte olduğunu bilir.

Bu sahneler, Toronto'daki apartman dairesine geri dönen fotoğrafçının, şunları yapmaları için karısını az çok andıran bir dizi kadın kiraladığı sahnelerin birbirini sırasıyla izlediği geriye dönüşler şeklinde gösterilir: Akşam yemeği için daireye gelip önceden belirlenmiş repliklerle onlardan af dilemek, Makedonca ya da Türkçe olduğu söylenebilecek ana dillerinde erotik bir telefon konuşması yapmak... Kadının bir kilise resmi yanında ayakta durup telefon görüşmesi yaptığı görüntüler, kadının ve fotoğrafçının görmeyi reddettiği ülkenin iki ayn görsel imgesi olma (aşağıda açıklayacağım bir bağlam) işlevi görür.

İmge Kategorileri ve Bellek Süreçleri

Deleuze'n birçok imge kategorisi arasında, aktüel imge, görsel imge, klişe, optik imge ve anımsama-imgeleri, kültürlerarası sine-ma incelememde benim için özellikle önemli, bu nedenle bu terimleri irdelemek gerekli.

Deleuze, Bergson'un süre felsefesinden yararlanarak daima iki parçaya ayrılan bir zaman imgesi sunar: sorunsuzca ileri doğru akan zaman ya da "akıp giden şimdi"; ve yakalanan ve temsil

edilen zaman (yalnızca mental olarak) ya da “korunan geçmiş” Bergson’u takiben Deleuze’ün *aktüel imge* ve *görsel imge* dediği şeyler, zamanın geçerkenki iki görünüşüdür, aktüel imge akıp giden şimdiye karşılık gelir; görsel imge ise “korunan geçmiş”e. Bu nedenle, birbirlerinden ayrıldıkları noktada imgenin bu iki tipinin belleğin ta kendisinin iki ayrııcı temsilini yarattığını görürüz. (“İmge”, Bergson’da yalnızca basit şekilde görsel imge manasında kullanılmaz; ancak algılanan bir nesnenin verili bir anda algılayana aktardığı tüm duyu izlenimlerinin bir bileşkesidir. Bakınız: Bergson [1911] 1988, 36-38). Buna bir örnek belki aile buluşmalarının amatör videolarında bulunabilir. Videonun çekildiği an, zamanın iki görünüşü aynı görünür; ancak “korunan geçmiş” (masanın etrafında toplanmış gülümsüyorduk), belleğin kurumsallaşmış temsili olurken; “akıp giden şimdi”, asla geri çağırılamaz (Hasta hissediyorum; anneme kızgıyım). Zımnı imgeler, anımsama imgeleriyle rekabet etme eğilimindedir -buluşmaya dair, videoda bulunmayan anım- ve bildiğimiz üzere, onların gücü, öyle ki genellikle belleklerimizde yer almalarından ileri gelir.

Aslına bakılırsa, “korunan geçmiş”, ister 1998’in Şükran Günü amatör videoları olsun ister 1992’nin televizyonda yayınlanan Los Angeles İsyanı olsun, olayın temsili üzerinde hegemonyaya sahiptir. Amatör filmler yerine televizyon haberlerini düşünecek olursak örneğin, bu ıraksak imge çeşitlerinin söz konusu politik imaları görünür hale gelir. Açık ki bu, hangi imgenin “doğru” olduğu meselesi değil; fakat hangisinin bellek açısından daha güçlü bir temsile sahip olduğu ve hangi temsilin ondan önce gelen imge katmanının devamlılığına daha fazla sahip olduğu meselesidir. Korunmamış şimdi, daha çok bir resmi olmayan tarih ya da kişisel belleğe benzerken; televizyon, sinema ve diğer “kamu” imgeleri, bir çeşit resmi tarih oluşturur. Birini bir diğeriyle karşılaştırmak, söylemsel tabakalar arasında -süreç içinde, muhtemelen resmi olmayan ya da kişisel anı imgelerinin izlerini bularak- kazı yapmaktır.

Calendar'daki fotoğrafçı, imge inşası sürecini, onların aktüel imgelerini zımni imgeler içindeki süspansiyonlarına sıkıştırıyormuşcasına katı bir şekilde kontrol eder. Karısı ve karısına bariz şekilde âşık olan rehber, kadrajın içerisinde ve dışarısında gezerken onun video kamerasının vizörü ardına sabitlenmiş Ermenistan gezisinin bütünlüğünü yitirir. Karısı, rehberin verdiği bilgiyi fotoğrafçıya aktarırken hoşnutsuzluğunu şöyle iletir: *"O, buraya dair şeyler anlatmayı sevmiyor - kendi gözlerinin keşfetmesine izin vermen gerektiğini düşünüyor."* Onu, kamerasını bir kenara bırakmaya ve onlarla yürüyüşe katılmaya ikna etmeye çalışır; ancak fotoğrafçı, son derece kararludur, retrospektif bir dış sesle şunu ekler: *"Gerçekten yapmak istediğim tek şey, burada durmak ve ikinizin beni burada bırakıp fotoğrafını çekeceğim manzara içinde kayboluşunuzu izlemek"* Onun ikameleri, hem psikanalitik açıdan hem de tüm deneyimleri için yeknesak bir meta değeri tesis etme çabası bakımından bir hayli fetişistiktir. Karısına ait imgeyi ve belleği yönetme girişimi dâhilinde, karısını çektiği çekim görüntüsünü takıntılı şekilde geri ve hızlıca ileri sararak tekrar tekrar gözden geçirir. Eskort servisinden gelen kadınlar az çok karısını andırıyordur; ancak 1 \$'ın bir diğerine eş olması yoluyla birbirlerine eşdeğer oldukları anlamı iletilir. Ermenistan'dan bir çocuk evlatlık edinir ve onun bir videobandını izler. *"Bana ayda 28\$'a mâl oluyor"* der, ücretli akşam yemeği refakatçilerinden birine. *"Senin çocuğun var mı? Aylık masrafı kaç çıkıyor?"* Fotoğrafçının hayatı, bu gibi yeknesak, birbirinin yerine geçebilir imgelerden örülür.

Belirttiğim gibi, mutlak bir imge dinginciliği, anlatıya kolayca salınım yapan bir ağırdan alma, kültürlerarası sinema alanındaki çoğu eseri karakterize eder. Bu ağırdan alma, imgelerin nötr yansımalar olmayıp taraflı bir bakış açısından yapılma temsiller olmasından kaynaklanır. Algı, Bergson'a göre, belirli bir algılayanda konumlu olduğundan, daima kısmi ve taraflıdır; zorunlu olarak bedenleştirilmiş, konumlandırılmış ve koşulludur (Bergson [1911]

1988, kısım 1). Algı, o halde, bir şeyin kendi bütünlüğü içinde algılanamadığı; fakat yalnızca algılayana ilgilendiren görüşler içinde algılandığı ölçüde *eksilticidir* (Deleuze, 1986, 63-64). Hareket-imge, izleyicinin imgenin işaret ettiği nesnelliğin kabulünü, algının hegemonik bir biçimine muvafakati gerektirir. “Böyle söylenebilir,” der Deleuze, “*nesnel-imge, ‘nitelikli’ biri tarafından görülen bir şeydir ya da bu yerleştirmenin bir parçasını biçimlendiren biri tarafından görülen bir yerleştirme.*” (1986, 71). Hareket-imge filmlerinde, izleyiciden nedensellikte örtük nesnelliği paylaşması beklenir. Aksiyon filmlerinin “nitelikli” izleyicisi, Arnold’ın ateş edişi ve kötü adamın ölmesi arasındaki bağlantıyı kabul eder; dramaların nitelikli izleyicisi, yüze yapılan yakın plan ile bir iç monolog arasındaki bağlantıyı olumlar. (Bununla birlikte, izleyici elbette, huysuzluk ya da kültürel yabancılık sebebiyle bu bağlantıyı kurmayı reddedebilir ve aksiyon filmlerini şaşkınlık içinde izleyebilir.) Aksine, zaman-imgesi -karaya oturmuş bir göz küresini çağrıştıran, sağduyu kaynaklarından yararlanmada yetersiz kalan- bu belirli imgenin verili bir algıdan doğru nasıl yapılandırıldığına dair her şeyi sorgular. O, bu nedenle, izleyiciyi hangi erişilebilir imgenin fragmanının konu ile alakalı olduğunu seçerek algılama eylemine yeni baştan girişmeye zorlar. Aslında Deleuze, sinemanın izleyiciyi nesnel ve öznel kutuplar arasına, verili bir imgeyi kabul etme ya da kuşkuya düşme eylemi arasına zorunlu olarak çektiğini ileri sürer. Genelde, Deleuze’ün “zaman-imge sineması” nitelendirmesi, -kendi temsil kuşkuları içinde- izleyiciyi imgeyi tamamlamak için kendi öznel kaynaklarından yararlanmaya zorlayan avantgard eserleri ifade eder. Sahip olduğu klişelerin egemen tarihin ağırlığını taşıdığı göz önüne alındığında kültürlerarası sinemada imgeye dair fazladan ve daha bariz bir politik kuşku vardır. O halde, kültürlerarası sinema alanındaki çoğu eser için imge ancak bir başlangıçtır ve anlatıdaki herhangi bir uzanım, mütereddit/duraksayan veya şüphe uyandırıcı olmalıdır. Bu eserlerde, durağan ya da zayıf görünümlü imgeler, sonuçta en zengin olanlardır.

Deleuze, imgenin bulunmayışının, misal tamamen siyah veya beyaz ya da düşük aydınlatmalı ya da karlı bir ekran görüntüsüyle bizim dünyaya dair kanaatimizi restore edecek (1989, 200-201), imgenin kalıntıları dışında yeni bir şey doğuracak “kalıtsal” bir güce sahip olduğunu yazar. Bu zayıf imgeler, izleyiciyi kendi gizli tarihlerini araştırmaya çağırır. *History and Memory*’de esir kamplarından kaçırılan kumlanmalı, eski bir Super 8 çekim görüntüsü,



7. *History and Memory: For Akiko and Takashige*’den durağan görüntü.



8. *Measures of Distance*’tan durağan görüntü.
Video Out’un izniyle.

bir çölün içinde ince bir buz tabakasıyla kaplı gölet üzerinde kayan yaşlı bir kadını gösterir. Seoungho Cho’nun *I Blinked Three Times*

(1993)'ında, bir yol üstü barı, bitkin yolcunun görüşünden önce flu renkler içinde çözünür. Mona Hatoum'un *Measures of Distance* (1998)'inde, özlem dolu bir dış sesin eşlik ettiği kumlanmalı, ten renginde imgeler, gitgide sanatçının uzaktaki annesinin durağan fotoğrafı olma açıklığına kavuşur. Tüm bu imgeler kendi içlerinde biraz zayıf ve "anlamsız"dır; fakat imgelerin temsil edilmeyen veya edilemez hacimlerini hatırlatır.

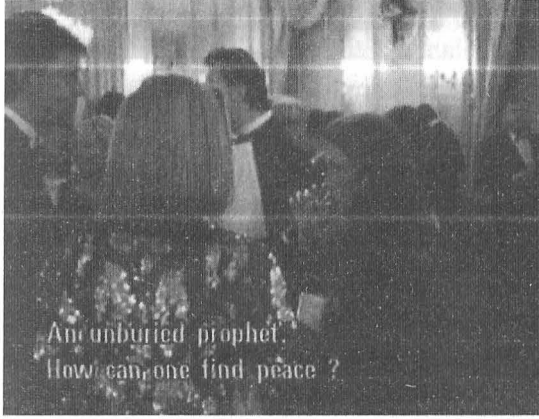
Lumumba, banda alınmış imgelerin koşullu ve kısa süreli doğalarını vurgulama ve izleyiciyi temsil edilemez olayları kendisi için yeniden yaratmaya zorlama çifte amacıyla imgenin zayıflığı ile izleyicinin sıkı bağlılığı arasındaki ortak ilişkiden dayanak alır. Peck, filmi Zaire'de çekmeyi planlamıştı. Kendisinin ilk vize başvurusunun reddedilip daha sonra bir tane verildiğini anlatır. Uçuş için Brüksel Havaalanı'na varması ardından, onu karşılayacak Zaireli memurlarla bir telefon görüşmesi yapar. Memurların, projesi ve kendisi hakkında anormal bir şekilde bilgi sahibi olduklarını fark edince Peck uçaktan iner inmez tutuklanacağını anlar. Gezisini iptal edip de iş yüzüstü kalınca, Brüksel Havaalanı'nı Zaire'nin politik tarihine yapacağı kazı için sete dönüştürmeye (Godard'ın *Far From Vietnam*, 1967 stratejisine adapte ederek) karar verir. Ardından Brüksel, Peck'in bağımsızlık sonrası Zaire'nin kendi alternatif tarihini yapılandığı bir boş ekran halini alır. Kamerasını bezgin yolcular arasında çevirirken, onlar hakkında hikâyeler uydurur: "Adam, bir klasik gitarist olmak istedi... Kadın, adama âşıktı; ama adam bunu bilmiyordu." Peck'in Kongo'nun Belçikalı sömürgecilerinin çocuklarına karşı bu röntgenci şefkati, hafif dokunaklıdır ve Belçikalıların Afrikalı tebaalarına karşı tepeden tavrının çarpık bir tersidir.

Peck, Afrika'yı "canlı" temsil edemeyince Brüksel'deki Doğal Tarih Müzesi'ndeki Afrika sergilerini filme alır. Sömürgeci yönetimden sonraki dönüşüm evresinin başlangıcında cereyan eden olayları temsil etmek için 1950'lerin Britanya haber filmlerini kullanır.

Bu iki kaynağın her biri, Zaire'nin onun eleştirme eğiliminde olduğu temsillerinin çoğunu devam ettirir; ama yalnızca bu imgeleri göstererek "insanların gözünden bir görünüş"ün temsilinin güçlüğünü pekiştirmiş olur. Tajiri gibi oda Siyah liderin uzun segmentlerini araya ekler, böylece biz de onun uysal anlatımı filmi devam ettirirken yalnızca karanlığı izleriz. Bu strateji, kimi zaman Peck'in betimlemeye kalkıştığı olaylar için başka bir imge olmadığının bir tasdiki, kimi zamansa tüyler ürpertici bir olayı temsilin bir reddidir. Liderin bu fasıllarına başvurarak "*Bu kara delikler, gizledikleri imgelerden daha mı aşındırıcı?*" diye sorar.

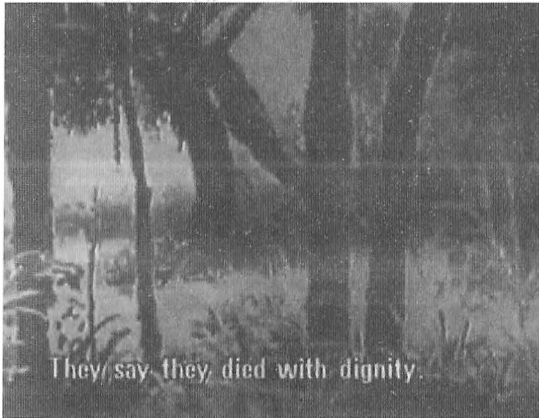
Elbette, Lumumba suikastine ilişkin herhangi bir kayıt mevcut değil. Dış ses nihayet Lumumba ve iki iş arkadaşının tüyler ürpertici katlini tartışmaya başladığında Peck'in kamerası, Brüksel'de bir devlet resepsiyonundaki şık ve iyi giyimli bedenler arasında gezmektedir. Bu strateji, suikastin sorumluluğunu tekrar sömürge başkentine yüklemek için, destekleyici -her surette kırmızı ringa balıkları olabilecek olan- imgelerin bulunmayışı avantajından yararlanır. Peck, bedenlerin düzenlenme detaylarının bağlantısını -bir ağacın kovuğunda gömülü bulunan, asılı duran, yanmış dişler- kurarken bize tek bir durağan imge gösterir: suikastlerin ormanda gerçekleştiği noktayı işaretleyen bir dolmakalem. Lumumba ve halkına yapılan ihanetin dehşet ve çirkinliği, ele geçirilen alanın yumuşak renkleri ile Peck'in ketum ve yumuşak sesi arasında yakıcı bir

Are these black holes more corrosive
than the images they hide ?



9. ve 10. Lumumba: The Death of a Prophet'ten büyütülmüş film kareleri.

tesirle ortaya çıkar. Zımni imgelerin en zayıfı, atlanma vasıtasıyla tarihsel olayın büyük etkisini ifade etmeye yeter.



11. Lumumba: The Death of a Prophet'ten büyütülmüş film karesi.

Deleuze'ün *optik imgeler* dediği böyle görünürde zayıf imgeler, zaman-imge sinemasının karakteristiğidir. Optik imge, hareket-imge sinemasının duyu-motor imgesi ile karşılaştırılır, özellikle de

aksiyonun içine kadar sorunsuz şekilde uzanan *klişe*, bir sağduyu, hegemonik imge ile. Silahıyla birlikte Arnold, Japon temerküz kamplarına dair Amerikan haber filmleri ve Zaire'nin sömürgecilik sonrası dönüşümüne dair Avrupa haber hikâyeleri, üzerine derinlemesine düşünülmeyen alışılmış bir kabulü gerektiren *klişeler*dir. Optik imge; *klişeyi*, onu bağlamından ayırarak yabancılaştırır. Nihai imge, *klişeleşmiş* imgelerin zayıflığına nazaran yoğunluğu azaltılmış ve soyut görünür. Ancak soyut olan, gerçekten *klişedir*. O, nedensel bağlantılar açısından, imgeden yalnızca neyin kullanışlı olduğunu algılar. Deleuze'ün ifade ettiği gibi, “O, genel itibarıyla otçulları ilgilendiren bir otlaktır.” (1989, 45) - inekler, otlağın her bir öbeğini bütünlüğü ve hususiyeti içinde algılamaktansa duyu-motor imgeler içinde görürler. Aksine, optik imgenin sınırlaması ve zayıflığı, “şeyi, her defasında asli bir tekilliğe getirir ve diğer tanımlara sonsuz şekilde atıfta bulunarak tükenmez olanı tanımlar. O halde o, gerçekten zengin ya da ‘tipik’ olan optik imgedir.” (Deleuze 1989, 45). Klişeler, nesneyi imgenin içine gizlerken optik imge, nesneyi görünür kılar; Foucault'nun anlayışı çerçevesinde onun teşkil ettiği bilgiyi su yüzüne çıkarır.

Optik imge, aksiyon içinde açıklanamayacağı ve harekete geçilemeyeceğinden, izleyicinin onu çözmeye uğraşmasını gerektirir.



12. *Who Needs a Heart?*'tan büyütülmüş film karesi.

Black Audio Film Collective izniyle.

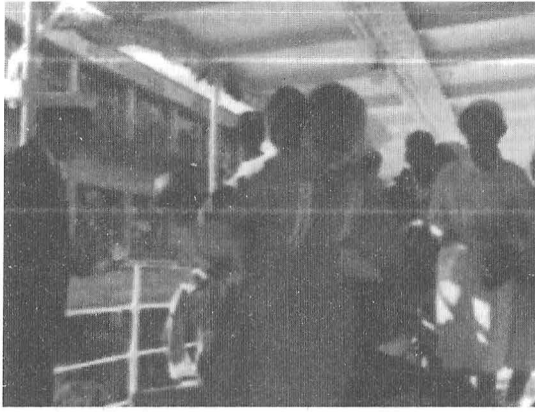
Filmin aksiyonun içine yayılmayı reddi, bir “açıklama” reddi teşkil eder ve zımni imgesi tarafsızlaştırırken bir imgeyi algılama aczi, bizi bilgilerimizin sınırlarıyla yüzleşme konusunda yüreklendirir. İzleyici, optik imgeyi nedensel ilişkiler vasıtasıyla diğer imgelerle emin olarak bağlayamayacağından, anlamlandırması mümkün olabilecek başka zımni imgeler için belleğini yoklamaya mecburdur.

Optik imgenin bu bozucu tesiri, *Who Needs a Heart?*’ın gösterimlerinde çoğu izleyicide gözlemlediğim anksiyeteyi, Michael X hakkında katı biyografik detaylar, açık bir hikâye çizgisi, tarih ve nedenselliğe dair bir anksiyeteyi açıklar gibi görünür. Filmin verdiği şey, zımni imgelerin belirsiz çevrimlerdir. Bunun nedeni, söz konusu olayların hiçbir aktüel imgesinin oluşturulabilir olmamasıydı: Hatta kişisel bellekler bile tarihlerin içinden söküp çıkarılamazdı, hatta ve hatta film üreticilerinin aksini ispat edebilecekleri bariz yalanlar bile. *Who Needs a Heart?*, sözsüz ve muhtemelen bilinçdışı kayıtlarda meydana gelen olayları kazıp çıkaran hatırlayışın belirli bir şekli gibi yapılandırılmıştır. Özlü ve stilize edilmiş bir filmidir. Ancak özlü olma vasfı, aktüel imge ve bilgilerin yoğunluğundan değil bunun tam tersinden ileri gelir: Bu, optik imgenin zayıflığıdır, bilgi imgesini boşaltıp onu bu defa renk ve sesle destekleyerek doldurur. Trevor Mathison’ın palimpsestik soundtracki, akla getirilen ve sonra alıkonan anlamlar yaratmak için olan imgeler kadar önemlidir. Sean Cubitt’in tarif ettiği gibi, “elektronik efekt ve örneklerden, imgeden sınırsız koparılan ses efektlerinden, doğrudan, önceden kaydedilmiş ve tekrar kaydedilmiş diyalogtan, müzik parçasından yapılan üst üste bindirilen müziklerden (blues, free jazz, Budist ilahiler, gospel -Siyah Amerikalılara özgü dini bir müzik türü, ç.n. -) geliştirilen müzik parçası, anlamların ve insanların diasporan serpiştirmelerini yineleyiş ve çok-ritimlilik içinde imleyerek imgenin yanı sıra onun kadar iş görür.” (1998, 116).

Bergson’un terminolojisine dönerek, bizler bir optik imgeyi saf halde bilişsel anlamda “algılamayız”; ancak onun yerine “dikkatli farkına varışımız” devreye girer. Dikkatli farkına varış, bir algı-

layıcının nesneyi görmek, o nesnenin belleğe getirdiği zımnî imgeleri geri çağırarak ile bu sayede bizden önceki biriyle yaratılan zımnî nesneyle karşılaştırmak arasında salınma/bocalama şeklindedir. Bunu yaparak, yeniden bir “yalnızca algılanan nesne değil; fakat aynı zamanda onunla ilişkili giderek genişleyen sistemler” yaratırız (Bergson [1911] 1988, 105). Henüz algılanan nesneyle ilişkilenecek, biz belleğin daha ileri genişlemeleri içinde ve gerçekliğin daha derin katmanları üzerinde onu yeniden yaratırız. Böylece optik imge, çağrışımçı derin düşünceleri kışkırtır ki onların geçiciliği, aksiyonun ileri doğru hareketin-dense belleğin çevrimleri vasıtasıyla sarmal bir yol alır (Deleuze 1986, 46). Dikkatli farkına varış, politik potansiyeli görmezden gelinemeyecek bir *katılımcı* seyircilik kavramıdır. Eğer, yönetmen nesnenin ekranda yaratılışına iştirak ederken bir izleyici kendi bellek rezervlerinden yararlanmada özgürse, yönetmenin kişisel ve resmi olmayan tarih ve bellekleri, klişenin idaresini düzenleyen resmi hikâyelerin meşrulaştırılması ölçüsünde -daha fazla değilse- kabul edilmiş sayılır.

Dikkatli farkına varış edimi, Bergson’da yavan gibi görünse de genellikle travmatik bir süreçtir. Örneğin, *Calendar*’daki fotoğrafçı için, Ermenistan’daki olayları fotoğraflarda dondurma çabası, zayıf optik imgelerin, onun belleğini gerçekte ne olduğuna erişmeye çağırmasıyla geri teper. Filmdeki en önemli sahnede, onun çektiği fotoğraf karesi; koyun sürüsünün arabanın yanı sıra koştuğu kumlanmalı, maviye çalan Super 8 çekim görüntüsü, bir başka zımnî imge ile; karısının telesekreterdeki sesi ile eşleştirilir. “*Sen kayda alırken o, elini benim elimin üzerine koydu. Hatırlıyorum, çünkü senin, kameranı sanki durumu başından beri biliyormuşçasına tutuşunu izlerken onun elini çok sıkıca kavradım. Biliyor muydun? Orada mıydın? Orada mısın?*” Onun sesi, uzak mesafe bağlantısı üzerinden metalik olarak yankılanır. Fotoğrafçının, zımnî imgeler üreterek bellekleri yönetme girişimine karşın, video ve telesekreterin yetersiz görsel ve ses imgeleri, fotoğrafçıyı onların boşluklarını, sevmekte olduğu karısını kaybetmenin acı verici anısıyla doldurmaya



13. ve 14. *Handsworth Songs*'tan büyütülmüş film kareleri.

zorlar. Benzer şekilde, *Handsworth Songs*'ta 1950'lerden çekim görüntüsü, İngiltere'ye gemiyle varan Karayipli aileleri, hoş elbiseleri içinde kadınları ve onların gemiden karaya ayak basan ümitle dolu çocuklarını gösterir. Akılda kalıcı müzik, bu sahneyi, doğal olarak ona eşlik edebilmesi mümkün güler yüzlü çokkültürlü retorikten başka yöne çevirir. Müzik, çekim görüntüsünü bir dizi optik imge; Siyah İngilizlerin iki kuşağının ümitlerinin hayaletleri haline getirir. Bunu izlerken dış göçü deneyimlemiş ya da belki kendi değil ebeveynleri deneyimlemiş bir izleyici, bellek aracılığıyla bu zımni imgeleri, muhtemelen bu ülkeye henüz varış yapmış kadınların

yüksek morallerinin İngiliz kurumsal ve her günkü ırkçılığının duvarlarıyla karşılaşınca yerini nasıl umutsuzluğa bırakacağını anımsayarak yeniden yapılandırabilecektir.

Deleuze, azınlıklar tarafından yapılan çoğu filmin, anıyı çağırıldığını -psikolojik bir anı değil, ama "içeri ve dışarıyı, insanların meselesini ve kişisel meseleyi derhal temasa geçiren tuhaf bir yeti"yi çağırıldığını- belirtir (1989, 221). Resmi imge repertuarlarıyla resmi hikâyeler, genellikle haklarından mahrum edilmiş insanların kişisel tarihleriyle anlaşmazlık içinde olduğundan, anımsama imgeleri -Tajiri'nin aile üyelerinin ve Peck'in annesinin sarsıcı hikâye anlatıcılığı gibi- kamusal olanı ve özel olanı birbirleriyle yüzleştiriyor olmalıdır. Bir anımsama-imgesi, şimdiki imge repertuarıyla eşleniği olmayan geçmiş bir olayı bedenleştirir. Bu, zımni imgenin, dikkatli farkına varış sürecinin anımsattığı bir çeşididir.

Bir anımsama-imgesi, anının doğrudan bir imgesi değildir yine de. *"Şüphesiz ki bir anımsama aktüel hale geldiğinde, bir imgede canlanma eğilimindedir; fakat bunun tersi doğru değildir, yalın ve basit imge, esasında, onu geçmişte aramazsam geçmişe göndermede bulunmaz."* (Deleuze 1989, 54; Bergson'dan alıntı). Bir anımsama-imgesi; temsili gömülü bulunan bir olayın izlerini bedenleştirir; ancak olayın kendisini de temsil edemez. Dikkatli farkına varış aracılığıyla o, onu anlaşılabilir nedensel ilişkilerin içine oturtan bir flashback gibi, hayali bir yeniden yapılanmayı kışkırtabilir.

Daha da rahatsız edici olan şey, optik imgenin hiçbir yaşayan bellekle bağlantısının kurulamadığı andır. Bitpazarında bir lise yıllığı bulduğunda ya da Christian Boltanski'nin okul çağındaki kimsesiz Yahudi çocuklara dair savaş zamanı fotoğraflarına dikkatle baktığımda, benim deneyimime karşılık gelmeyen hatta belki de kimsenin anısına tekabül etmeyen, yine de bir belleğe sahip olduğunu haykıran bir zımni imge ile karşı karşıya kalırım. Dikkatli farkına varış başarısız olduğunda, fark etmediğimizde ya da hatırlayamadığımızda- o yaratır. Optik imge, duyu-motor genişletme ile ilişki kurmaktansa hayaller, fanteziler olan, bir genel geçmiş

anlamı taşıyan zımni imgelerle temasa geçer (Deleuze 1989, 55). Hatırlama gerçekleşmediğinde hikâye, gerçeğe erişmek için yaratıcı şekilde tahrif edilmelidir. Jalal Toufic (1996, 46), bunu güzel bir biçimde açıklar: *“Tanıklık etmem istendiğinde korku ve endişe duyduğum şey, yalnızca ya da öncelikle aşırı derecede acı verici anılara erişimin verdiği acı ve/ya unutulmaz olduğunu düşündüğüm şeylerin tamamını veya bir kısmını keşfetmenin acısı değildir; fakat benden istenen, aynı zamanda serbest bırakmak için koşulsuz olarak unutmamdır, olayın sınırının bu tarafı, yaratılan ses, yaratılmış ama doğru olan bir olayı anlatabilir.”*

Anımsama-imesi; temsil edilemez olanla yüz yüze getiren ve onu bellekle birlikte diyaloga taşıyamaya girişen imge, Walter Benjamin’in diyalektik imge tanımına oldukça benzer. Benjamin’in tamamlanmamış *Passagen-Werk*’inin, Foucault’nun *“Ne söylediğimiz, ne gördüğümüzü ele verir.”* vecizesine uygun olarak, görsel imgelerin ve sözsel göstergelerin bir montajı olmasına niyetlenilmişti. O, özellikle içinde modernist ilerleme sürecinin başarısızlığını okuduğu on dokuzuncu yüzyıl popüler kültürünün modası geçmiş ve külüstür metalarının enkazına kendini kaptırmıştı (Buck-Morss 1989, kısım 3). Bergson’un anımsama-imesinin bellekten kaçıp kurtuluşu gibi, Benjamin’in diyalektik imgesi de tarihin batan gemisinin malları içinde sürüklenir. Anımsama imgesi, tarihi tahrif etme gücüne sahiptir ve diyalektik imge modernizmin gemi enkazını göstererek kanıtlar. İkisi arasındaki fark, diyalektik imgede bir çeşit Marksist kehanet olarak kapitalizmin yarı fizikötesi özü okuna-bilirken (Buck-Morss 1989, 73); anımsama imgesi, daha özel kişisel belleklere ve daha yanlı tarihlere uzanan bir yoldur.

Hem resmi tarihin hem kişisel belleğin unuttuklarına en ciddi şekilde tanıklık eden ve kültürlerarası eserleri, bir topluluk tarihini çekim görüntüsü kırıntılarından ve aktarılan hikâyelerinden güvenle yeniden yaratmaktan alıkoyan, bu izahı güç imgelerdir. İmgeler, temsil için üretilemediklerinde, bellekle temasa geçmeyi reddettiklerinde, tarihten kopuk şekilde sürüklenirler. Söylemsel

tarih kazısı içinden çıkarılmış olarak bu imgeler, “yüzeye çıktıkları şimdide izahı zor ve gitgide zararlı ve özerk olan, radyoaktif, tuhaf bir biçimde aktif fosiller” gibi bize aşağıdan yukarıya doğru bakarlar. Anımsananlar değil, halüsinasyonlar (Deleuze 1989, 113). Böyle imgeler, “zararlı”dır; çünkü ne resmi tarihle ne de kişisel bellekle barışık olabilirler – ancak resmi tarih için daha zararlıdırlar; çünkü onu çürütür ya da eksik olduğunu açığa vururlar. Onlar, kültürlerarası sinema için uçucu hazinelerdir; çünkü dille ifade edilebilirlerse bellek sürecini aktive edebilirler.

İnsanların (ve şeylerin) zımni imgeleri kimi zaman çok uçucudur, onları içeren filmi tüketirler. Zımni bir imge ile çarpıcı bir “radyoaktif” karşılaşma, Marlon Fuentes’in *Bontoc Eulogy*



15. *Bontoc Eulogy*'den arşiv fotoğrafı. Marlon Fuentes'in izniyle.

(1996)'sinde gerçekleşir. Film üreticisi, 1904'te Saint Louis World's Fair'de sergilenmiş olan Filipinli kabile topluluklarının kurmaca hikâyesini etnografik film ve panayırdan arşivsel çekim görüntüsü ile "örneklendirerek" anlatmaktadır. Bontoc kabilesinin bir üyesi kaybolup ardından ölü bulunduğunda, Fuentes der ki, ölen adamın esir akrabaları onun matemini geleneksel yollarla tutmuştur. Bu hikâyeye eşlik eden şey, üç (zannedersem) Bontoc kadınının tutkuyla ve (sessizce) feriyat etme çekimidir. Başarılı yakın planlar, onların tekrar eden umutsuz jestlerini ortaya çıkarır, yüzleri kederle asılmıştır. Üç anonim kadının, belirsiz bir zamandaki



16. *Bontoc Eulogy*'den büyütülmüş film karesi.

muhtemelen Filipinli etnograflar tarafından filme alınmış olan bu dizinsel kaydı, Fuentes'in ondan yaptığı anlatı kullanımını epey aşar. Bizler, onların imgelerine bir bellek atfetmek konusunda bu ölüp gitmiş kadınların gerçek şartlarını bilmekten uzağızdır; ancak onların imgesi, farkına varılmak için beyhude haykırır.³ "*Bir insanın fiziksel ve ruhsal varlığının, onu içermeye koyulan filmin dışına taşar gibi görünmesinin belgeselde çokça örneği vardır.*" diye yazar David MacDougall. Film, oluşu 'iletir'; ancak bu sanki sonrasında film onun tarafından tüketilmişçesine olur." (1994, 32). Üç anonim kadın, filmi tüketir. Kederleri, Fuentes'in filmine musallat olan "genel bir geçmiş anlayışı" haline gelir. Bu arşivsel imgeleri kullanarak Fuentes,

kısmen onlara karşı borcunu öder -onların hikâyelerini doldurarak değil; ancak bu hikâyelerin sonsuza kadar kaybedilmiş olmasına ağıt yakarak. Onlar, şimdiye bulaşan uzak olayların medyumlarıdır.

Deleuze'ün teorisi, kültürlerarası film üreticilerinin kendilerini adadıkları, bu tuhaf ve suskun, "zararlı ve otonom" imgeler içinde bu tarihin ve belleğin yeniden keşfi şeklindeki ateşli isteğe bir açıklama getirmez. Suda açan kuru begonviller misali bir anımsama imgesi, bellekle nemlenerek hayat bulur.⁴ Kültürlerarası eserler, bu karaya oturmuş imgelere karşı borcunu, onları şimdiye hatta izleyicinin bedenine getirerek öder. Bir sonraki bölümde, bu sinematik fosillere ve hayata geri döndükleri hayali ve en nihayetinde cismani sürece tekrar döneceğim.

Kimin hayalleri bu süreçle alakalı? Onu aktüel imgelerle temasa geçirmede başarılı olabileceğinden dolayı bir optik imgeyi "hemen" algılayan ender izleyicilerin değil. Klişeleşmiş imgelerin lüksünü tercih edenler ve bir ihtimal algısal bir egzersiz olmadığı sürece optik imgeleri araştırması zahmetine sokulamayacak olanlar da değil. Bu zayıf imgelerin, izleyiciyi çok az rahatsız edip etmemesi veya izleyiciyle ilişkilenip ilişkilenmemesi, izleyicinin imgeden kazancının ne olduğuna bağlıdır. Benzer şekilde, anım-sama imgeleri, onların yarattığı rahatsızlığı akut olarak hisseden izleyiciler cephesini daha derin düşünmeye sevk eder gibi görünür. Meraklı ve bu kumlanmalı imgeler ve arşivsel görüntü artıkları içinde ima edilen bu hikâyeler ve insanı çıldırtacak kadar suskun başkahramanları hakkında bir şeyler öğrenmek için yanıp tutuşan bir kimsenin, optik imgeyi araştırması ve onu hayata döndürmeye kalkışması muhtemeldir. Kişisel (ve toplumsal) tarih, optik imgeyle ilişkilenmenin canlılığı hakkında bilgi verir. Yani, örneğin, Raoul Peck Brüksel Havaalanı'nın soğuk koridorlarında uzun uzun düşünürken boşluklar, kişilerin Lumumba'nın adını duymuş olup olmadıklarına, onun hakkındaki haber filmlerine inanmaları ya da kuşkuyla yaklaşmalarına ya da ona yapılan suikastin edimsel koşullarıyla ilgili

söylentileri duyup duymadıklarına bağlı olarak farklı şekillerde doldurulacaktır. Aksiyonun ertelenmesi ve açıklamanın bulunmaması, *Lumumba*'nın seyircileri arasında çok farklı düşüncelere ve anımsama çevrimlerine (ya da onların yokluğu) sebep olacaktır.

Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ı (1985), sesin ve imgenin yokluğunda ve körleştiren bir tarihsel unutmaya karşısında belleklerin nasıl kasten yeniden yaratılabileceği konusunda, bu vakada Chelmo/Polonya'daki Nazi ölüm kampının izlerinin tamamının silinmesi karşısında, oldukça hareketli bir örnek olarak hem D. N. Rodowick (1997, 145-49) ve hem de Jalal Toufic (1996, 40-49) tarafından ele alınmıştır. Ama her hatırlama, bir başka unutuş pahasına gerçekleşir. Bir dipnotta Toufic, hayatta kalmış olan ve Lanzmann'ın görüşme gerçekleştirdiği Polonyalıların, İsrail'deki ormanlarla Litvanya'dakileri kıyasladıklarını; ancak film üreticisinin onlara sürgüne gönderilen ve dolayısıyla artık anavatanlarındaki ormanları deneyimleyemeyecek olan Filistinliler hakkında soru sormayı ihmal ettiğini belirtir (258). Şüphesiz ki Lanzmann'dan bu soruyu sorması beklenmiyordu; ancak başka bir film üreticisi sormuştur. Yerlerinden edilen Filistinlilerin anavatanlarındaki ormanlara dönüşleri, Michel Khleifi'nin acı tatlı kısa filmi *Ma'loul fête sa destruction*'da (*Ma'loul, yıkımını kutluyor*, 1991) konu edilir. Film, 1948'de İsrail askerleri tarafından tarumar edilen Ma'loul kasabasında bir zamanlar yaşamış olan Filistinlilerin izini sürer. Kasabadan arta kalan tek şey, kasabalıların senede bir piknik yapmaya gittikleri ormandır. İronik şekilde kasabalılar bu geziyi yalnızca, Filistinlilerin kendi topraklarından tahliye edilmesinin kutlandığı İsrail Bağımsızlık Günü'nde yapabilmektedirler; çünkü o gün, devletin onların şimdi Lübnan sınırları içerisinde olan yerleşim yerine seyahat etmesine izin verdiği tek gündür. *Ma'loul*, "uyumsuz" imgelerin bir araya getirilmesinden oluşur: Eski köyün 8 mm çekim görüntüsü; aynı bölgede İsrail'in kuruluşunun bir okul öğretmeninin öğrencilerine Arapça yarım ağız açıkladığı res-

mi anlatısı ve Ma'loul'un eski sakinlerinden biri tarafından boyanmış olan ve köyün eski halindeki her bir binayı sevgiyle yeniden yaratan bir fresk. İnsanlar, önceki evlerini bu freskte bulurlar, sonra piknik günü onların yerine zeytin ağaçları ve kaktüsler koyarak yerlerini belirlemeye girişirler. Resmi tarih, köyün mevcut olmuş olduğunu her şekilde yadsıyacaktır ve hatta doğayı bile kendi lehine kaydeder: Bir zamanlar Ma'loul olan ve şimdi çok genişlemiş olan arazinin kenarında bir levha, orasının "Belfour Ormanı" olduğunu bildirir (Filistin'de bir Yahudi devletinin kuruluşunu onaylayan 1917 Belfour Deklarasyonu'ndan sonra). Khleifi'nin filmi, her birine asimptotik şekilde yaklaşmak için, tarihsel yerleşim yerinin tanık olamayacağı anılara ses ve imge vererek tarihin ve belleğin tüm bu farklı düzenlerine olanak sağlar.

Kolektif Zuhur İfadesi Olarak Sinema

Deleuze'ün yazılarında çokça yer verdiği, "politik sinema" kavramı üzerine formülasyonu şöyledir: "Eğer bir modern politik sinema mevcut olsaydı, şu temelde olurdu: artık hayatta olmayan insanlar ya da henüz dünyaya gelmemiş olanlar." (1989, 216). Deleuze'e göre, savaş öncesi Sovyet ve Amerikan sinemaları, temsil ettikleri "kitlelerin" gerçekten mevcut olduğuna dair mutlak bir güvene sahipken; savaş sonrası politik sinema, temsil edecek devrimci bir proletarya veya başka bir kolektif oluşum olmadığının keşfi ile bir çıkmaza girmişti. Eğer savaş sonrası dönemde böyle bir organize güç mevcut olsaydı, o zaten modern politik kurumlarca tescillenir, hâlihazırda ondan sözü ediliyor olurdu. Daha önce öne sürdüğüm gibi, kimlik politikaları, bu grupların yerleşik politik tartışmalarında yer almaları için stratejik olarak etnik, ulusal, cinsiyet ve diğer mensubiyetlerin tanınmasına dayanır. Nihayet politik kışkırtmaları körükleyen kimlik politikası kategorizasyonları arasında ihmal

edilmiş insanlar olması eğilimindedir. Çağdaş bir politik sinema, insanların kendi seslerini bulmaya başladıkları bir mücadelenin geçici düğümleri içinde aranmalıdır.

Biz bu mücadeleleri, bir halkın mevcudiyetinin yadsındığı yaşam alanlarının kendisinde saptayabiliriz: “Efendinin ya da sömürgecinin, orada daha önce asla bir halkın mevcut olmuş olmadığını” iddia ettiği an, diye yazar Deleuze, “bu kayıp halklar bir oluşturlar, kendilerini gecekondü mahallelerinde ya da kamplarda ya da gettolar-da, mücadelenin zorunlu bir politik sanatın katkı sağladığı yeni koşulları içinde yeniden yaratırlar.” (1989, 217; ayrıca bakınız: Rodowick 1996, kısım 6). Aslında, Foucault’nun görülebilirlik kıstasını akılda tutarak, bizler insanların en çok resmi söylem onları soyu tükenmiş, pitoresk, isyancılar, teröristler, esnaflar, azınlık örnekleri olarak doğrudan uzakta olarak ifade ettiğinde “kendilerini yeniden yaratıyor” olduklarını umabiliriz. Böyle söylemler, İkinci Dünya Savaşı’nın kimin “yeterince Amerikan” olduğunu (*History and Memory*’de) simgeleştiren vatansever müzikallerini; Fransız gazetelerinin Zaire’nin siyasi özerklik için mücadelesini kabileler arası anlaşmazlıklara indirgemesini (*Lumumba*’da); Bontoc halkını pitoresk vahşiler olarak yorumlayan etnografik çekim görüntülerini (*Bontoc Eulogy*’de) kapsar. Politik bir sinema, boşluklar ve ses-sizliklerle, bu kendinden memnun tortulu söylemlerden ortaya çıkma bölgelerle karakterize edilir.

Tarihsel arşiv yalnızca öncelikle galiplere ulaştırmaz; fakat aynı zamanda sıklıkla da galiplerin toprağındaki mağluplarca yitirilen kültüre de eriştirir. Bunun sonucu olarak, Batılı (ya da egemen kültürlerle mensup) aktivistlerin, görselleştirilemez mezalimleri belgeleme paradoksal imkânı, o mezalimlerin acısını yaşayan halklar için erişilemezdir. Örneğin, Jon Alpert, *Saddam Speaks* (1993) belgeselini çekmek için Irak’a gittiğinde, hiçbir Orta Doğulu film üreticisinin elde edemeyeceği yerleşim yerlerine ve görüntülere -çekim ekibiyle ve korumalı şekilde- erişir. Irak’ın savaş boyunca hem Iraklı

hem de Batılı ana akım basın tarafından örtbas edilen ve de yalnızca Batılı sol basında çok az yer bulan yıkımının imgesi, sonunda Alpert tarafından kayda alınır: Yerle bir edilmiş evler, donanımsız hastaneler, açlık çeken bebekler; tamamı, Müttefik ambargosunun sivil sonuçlarıdır. Yine de sürgün edilenin ülkesinin imgeleri, sürgün için başka herhangi biri için olduğundan daha az erişilebilir; çünkü o adam veya o kadın onların erişilemez bir geçmişin mitleri olacağını bilir (Toufic 1996, 68-72). Batı müzelerine kaçınlan anıtlar, yalnızca sürgünün kültürünün gaspının acı verici hatırlatıcıları olabilir. *The Thousand and One Nights* (Pasolini'nin *Arabian Nights*, 1974) gibi edebi eserler ya da *Korean Tale of Kieu* (Trinh'in *A Tale of Love*, 1995) gibi geleneksel mitler, yabancıların gözüne zengin bir kültürel miras sererler; ancak bu, o kültürün ait olduğu insanlara geçmişin geri getirilemez şekilde yitirilişini ifade eder. Bu nedenle, çoğu sömürgecilik sonrası ya da sürgün film üreticisi için, kültürlerini önceki bütünlük hali içinde (mitsel olarak) temsil etmeye kalkışmamak, bu onu, onlara rahatlıkla erişen sömürgecinin dilinden tercüme etmek olacağı için önemlidir. Sömürgecilik sonrası hikâyeler, hem sömürgeci ülkenin sömürülen ülke

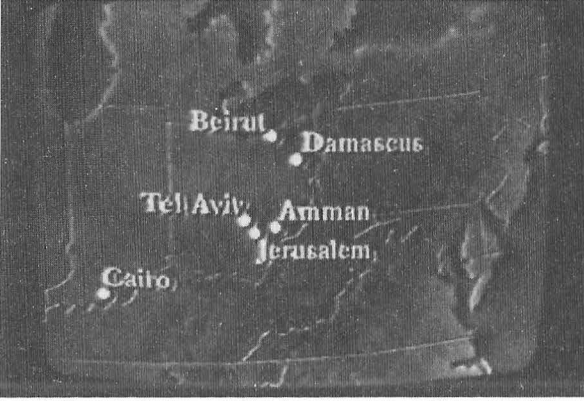
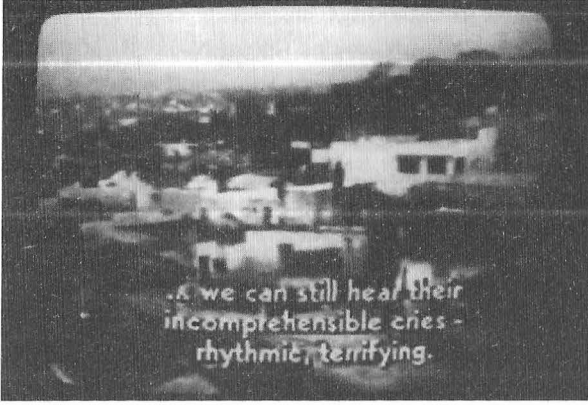


17. *Credits Included: A Video in Green and Red*'den durağan görüntü.

insanlarıyla duygudaş ve zengin imge arşivlerine erişen (örneğin Alpert'in *Saddam Speaks*; Tom Hayes'in Filistinlilerle ilgili *People and the Land*, 1996'sı, Dee Dee Halleck'in Latin Amerika ülkelerinin Birleşik Devletler'ce sömürgeleştirilmesi hakkında *The Gringo in Mañanaland*, 1995'i) insanlarınca hem de sömürülen ülkenin, arşivi daha kısıtlı insanları tarafından anlatılmalıdır.

Sömürgecilik sonrası film üreticileri zor ve okuması güç eserler yaptıklarında, yalnızca basit bir şekilde izleyicinin sınırlarını bozmaya çalışmazlar; fakat olmuş olan en önemli şeylerin görünmez ve görselleştirilemez şeyler olduğu gerçeğini tasdik ettirmeye çalışırlar. Toufic'in *Credits Included: A Video in Green and Red* (1995)'i, çıldırtıcı bir eserdir; çünkü başından sonuna kadar Lübnan "iç" savaşının yarattığı yıkım, evsizlik ve cinneti normal hayata ya da normal bir söyleme herhangi bir dönüş ihtimali öne sürmeden temsil eder. Bant, onları anlamlandıran birinin belleği tarafından kurtarılmış olmayı reddederek sonsuza kadar karaya oturmuş olan anımsama-imgeleriyle doludur. Video üreticisi, Beyrut'un tahrip edilmiş binaları ile İsraillilerce sürekli bombalanan bir Güney Lübnan kasabasında yaşayan aklını yitirmiş adamlar arasında bir paralellik kurar. *Credits Included*, deliliğin yalnızca savaşa verilecek en mantıklı tepki olmakla kalmayıp aynı zamanda bir yıkımın imgesi olduğunu, bellekle bağlantılandırılmayacağını ileri sürer.

İmgeleri bellekle bağlantılandırılmayı reddediş, özellikle diasporan Lübnan ve Filistinli film üreticilerince yapılan birkaç eserde göze çarpar. Bu, onların mücadelesine karşı Batı'daki sempati yokluğuna, Lübnan ve Filistin'in resmi tarihlerinin özellikle kontrolü güç olduğu bilgisine verilen bir karşılık olarak görülür. Jayce Salloum ve Elia Suleiman'ın *Muqaddimah Li-Nihayat Jidal* (*Introduction to the End of an Argument*) *Speaking for oneself... Speaking for Others*'ı (1990) hâlihazırda düpedüz Batılı bağlamlar içinde konuşan biri olunduğu zaman bir Arap, özellikle bir Filistinli olarak konuşmanın imkânsızlığına ağıt yakar (bakınız Marks



18. ve 19. Muqaddimah Li-Nihayat Jidal (Bir Argümanın Sonuna Giriş) Speaking for oneself... Speaking for Others'tan durağan görüntüler. V Tape izniyle.

1992). Bant, Amerikan filmlerinden, çizgi filmlerinden ve televizyon haberlerinden alınma Arap imgelerinin sarsıcı bir pastişidir. Salloum'un *This is not Beirut* (1994) bandında imgelerin çoğu Beyrut'un kamusal ve sokak sahneleridir; ama video üreticisi, bu imgelerin şehri ya da asla daha fazlasını göstermesinden sakınmak için bir sürü teknik kullanır. Çoğu sahne, hız yapan bir arabadan çekilir, atlamalar görüş alanına giren nesnelerin görüntüsünü bozar ve cümlelerin ortasında diyalogları böler. Etki, sarsıcı ve sinir

bozucudur ve otomatik olarak “savaş mağlubu” sıfatını “Lübnan” adıyla bağlantılandıran basmakalıp inanışı etkin şekilde bloke eder.



20. *This is not Beirut*'tan durağan görüntü.

Bant, Beyrut'un bir anti-portresi olmaktan çok politik temsil üzerine bir meditasyonudur. Politik bir durumu betimleme arzusu ve bu eylemde başarısız olma eğilimi, Walid Ra'ad'ın ellerinin görüşme yapan çeşitli insanlar arasındaki politik ilişkilerin son derece karmaşık bir haritasını çizerken gösterildiği bir sahnede elde edilmiştir.

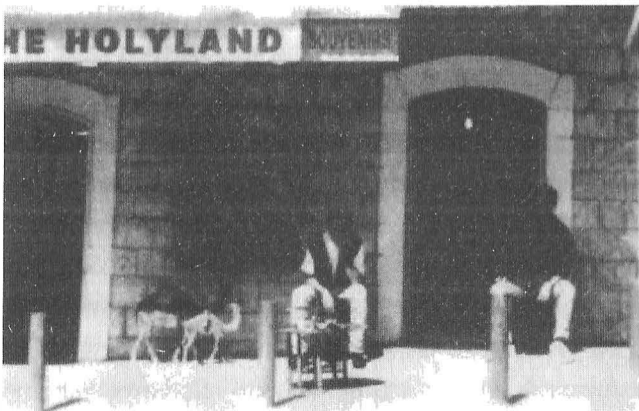
Paralize olma, eğilimi eyleme çevirmenin yazınsal olanaksızlığı, Elia Suleiman'ın iki eserinde hem oyuncunun hem filmin cisminde ifade edilmiştir. *Homage by Assassination*'da (1992) Filistinli karakter ES (film üreticisi tarafından canlandırılmıştır), savaş raporları televizyondan gürültü patırtı yayarken New York'taki apartman dairelerinde Körfez Savaşı'nın kazanılmasını bekler. ES, eylemleri bir sonuç vermeyen bir kişidir. Bilgisayar, faks, fotokopi makinesi gibi iletişim protezleri kullandığı halde konuşmaz ya da konuşamaz; onun bedeninin kendisi, ifadeden acizdir. Film, bir radyo spikerinin ağzından tekrarlanan “genç Filistinli film üreticisine” telefonda

bir röportaj yapma amacıyla ulaşma girişimi ile açılır: ES'nin ahi- zeyi her kaldırıışında, bağlantı kesilir. ES, kendi fiziksel varlığından şüpheye düşer; ağırlığını görmek için defalarca bir tartıya çıkar. Öyle ki ayakta işlemeye bile gücü yoktur. Birinin dünyadaki varlığı, Körfez Savaşı sırasında New York'ta bulunan bir Filistinlininki kadar önemsiz olduğunda o kişinin algıları artık eyleme sebebiyet vermez. ES saf bir duygu karakteri haline gelir. Bir sahnede bu durum, sonsuzluğa uzanır; ocağın önünde ayakta durup kaynamakta olan sütü izler.

Uzun metrajlı filmi *Chronicle of a Disappearance*'ta (1996) oyuncu Suleiman, yönetmen Suleiman için tekrar aracılık eder. Film, büyük ölçüde ebeveynlerinin yaşadığı Nazareth'de çekilir. Adından da anlaşılabilirceği gibi film, Oslo Mutabakatı'nı takiben Filistinli kimliğinin yavaş yavaş yok oluşuna ve İsrail'deki faaliyete odaklanır. Filmin İsrail polisinin telsizini bulan ve onu polislere kafa karıştırıcı yanlış direktifler vermede kullanan Filistinli bir kadını içeren (hatta bir çakmağa dönüşüyor olsa da bir silah vardır) konusu görece heyecanlıdır (Suleiman için); ama filmin asıl konusu, edilginlik, (yeni kurulmuş Filistin Otoritesinin yozlaşmasını yansıtan) gruplar arası çatışma ve paralyze olmaktır. Suleiman burada da yine sessiz ve film boyunca bütünüyle etkisiz olan isimsiz başkahramanı oynar. Bütün gün kimsenin uğramadığı bir hediyelik eşya dükkânında bir grup arkadaş edinir, kartpostalı gıcirtı çıkararak hafif bir rüzgârda uçuşur. Tekrar eden bir başka sahnede, bir araç bir benzin istasyonu önünde tiz bir ses çıkararak durur, iki Arap erkek iner ve birbirlerine vurmaya başlarlar ve istasyon çalışanları onlar birbirlerini öldürmeden önce kavgayı ayırmalıdır. Bu, zaman değişmez adetlere bağlı olduğu için böyledir: İleri gitmek imkânsızdır, dolayısıyla aksiyonlar tekrar eder, tıpkı çizik bir vinyl plaktan dinlenen bir müzik gibi... Bir noktada İsraili komandolar onun dairesini basarlar ve silah zoruyla görünürde bir zanlı ararlar. Başkahramanımız, onları takiben üzerinde bornoz-

la etrafta sessizce yürür; ama onlar onu fark etmişe benzemezler. Sonra, çalıntı telsizden o apartmanda oturanlara ilişkin teferruatlı bir döküm yapıldığını işitir, orada şu da söylenir: “Ve bornozlu bir adam.” *Homage by Assassination*’da olduğu gibi, onun varlığı, aksiyona geçmekten acizdir. Olaylara katılma konusundaki bu yasak, karaktere ve biz izleyicilere, olayları, adaletsizlikleri yanı sıra kendi absürdlükleri ve hassaslıkları içinde kavrama imkânı verir. Filmin son sahnesi, şefkatle film üreticisinin televizyon karşısında derin bir uykuya dalan yaşlı ebeveynlerini gösterir, gece olmuştur ve yayınlanan programın süresi bitmiştir, İsrail ulusal marşı eşliğinde dalgalanan bir bayrak görünmektedir. Bir tükenmişlik ve başarısızlık hissi, Filistin’in sınırlı özerklik beklentisine dair korkunç bir uyanma hali vardır. Filistin “halkı” hâlâ oluşum aşamasında mıdır yoksa milli mücadelenin iflası onları hâlihazırda ellerindekinden de azıyla mı bırakmıştır?

Kültürlerarası sinema, belirli bir kriz etrafında oluşturulmuştur: Resmi tarih ve kişisel bellek arasındaki doğrudan politik uyumsuzluk. Deleuze böyle bir krizi, Avrupa ve Kuzey Amerika sinemaları için de tanımlar. Burada, “kriz” terimleri daha varoluşsal olması- na rağmen - Antonioni’nin ve Godard’ın tuhaf endüstriyel ve ticari manzaralarla karşı karşıya kalan karakterlerinin çaresizlikleri,





21.ve 22. *Chronicle of a Disappearance*'tan büyütölmüş film kareleri.
Aska Films izniyle.

örneğin; ya da Michael Snow ve Ken Jacobs gibi Kuzey Amerika yapısalcı film üreticilerinin filmlerini karakterize eden serbest yüzen algı gibi. “Bahsedilen bu ikinci filmler,” der Deleuze, “algıyı öz-nellikten arındırmaları sebebiyle uyuşturunca etkisinde olmakla kıyaslanabilir bir çeşit gaz halde algı formüle eder.” (Deleuze 1986, 84). Gaz halde algı, uyuşturunca etkisinde halisünasyon görmek kadar bireysel bir şeydir, ilgili öznel algıdan bağımsız yüzer. Bu kitapta da ele aldığım bazı film ve videoları da (Seoungho Cho ve Gariné Torossian’ın biçimsel olarak deneysel olan eseri gibi) kapsayan epey deneysel sinema örneği, bu tarz bireysel zamansal incelemeler yapmaya çabalar. Ancak, kültürlerarası sinemayı (ve aynı zamanda kimi feminist deneysel film ve videoları) genel olarak karakterize eden, deneysel olanı kolektif bellekleri harekete geçirmenin aracı olarak kullanmalarındır. Böyle eserlerde algı, yalnızca bireysel bir inceleme değildir; fakat toplumsal ve tarihsel olarak spesifik: O, kolektif bir ifadeyi büyük ölçüde kişisel de olsa bedenleştirir.

Katılımcı ve kültürel olarak biçimlendirilmiş olduğundan Deleuze’ün sinematik algı teorisi, bir kolektif alımlama teorisine

evrilecek kadar genişleyebilirdi. Deleuze, bilginin kimi biçimlerinin kolektif olduğunu, özellikle de hikâye anlatıcınının öyle olduğunu belirtir: *“Hikâye anlatıcılığı, gayri şahsi bir mit değildir; fakat kişisel bir kurgu da değildir: Edim halindeki bir sözcüktür, onun kanalıyla karakterin sürekli olarak kendi kişisel vazifesiyle politika arasındaki sınırı çizdiği ve kendi başına kolektif sözcüler üreten bir konuşma eylemidir”* (1989, 222). Buna rağmen, algının kendisini ele alırken Deleuze, kolektif belleğe başvurmaksızın bireysel algının mümkün olduğunu öne sürme eğilimindedir. Aksine, ben de Bergson’un algı teorisinde geçen komünal deneyim unsurunun zorunlu olarak sinematik seyircilik sürecini de biçimlendireceğini ileri süreceğim. *“Kelimenin sınırlı anlamında nerede deneyim varsa, bireysel geçmişin mutlak bağlamları, kolektif geçmişin malzemeleriyle birleştirilir.”* (Benjamin 1968a, 157). Teshome Gabriel’in belirttiği gibi, bir filmin izlenmesi süreci, özellikle de bir azınlık filmi ise, o filmin ifade biçiminin kolektif karakterinin altını çizer: *“Sözlü gelenek biçimleri ile törensel hikâye anlatıcılığı ve Üçüncü Sinemanın alımlama yapıları arasında önemli bir devamlılık vardır. Bu devamlılık, hem film üreticisinin hem seyircilerin icracılar ve yaratıcılar olarak çifte rol oynadıkları metnin yapılandırılması işleminde bir sorumluluk paylaşımına dayanır.”* (1989, 62). Bu kolektif sürecin, tüm film izlemelerde rol oynadığını ve kolektif tarihleri temsil için bireysel hikâyeleri kullanma konusunda harekete geçmiş olan kültürlerarası sinemada ise daha basit şekilde aşikâr ve daha çok harekete geçirilmiş olduğunu ileri sürüyorum. Azınlık sineması, onun hiçbir sözcenin bireysel olmadığı egemen diller ile olan eleştirel ilişkileri vasıtasıyla bunu daha açık hale getirir.

İzin verin burada Deleuze’ün film, bellek ve toplumsal olana ilişkin kimi fikirlerine yeni bir biçim vermek amacıyla Bergson’un eleştirilerinden yararlanayım. Bergson’un Deleuze’ün zaman-ime sineması teorisinin merkezinde yer alan “durée” ya da “süre” kavramı, zamanın geçişini deneyimleyen tekil kişiye dayanır. Benjamin

ve Emmanuel Levinas'ın her ikisinin de işaret ettiği gibi, Bergson bu deneyimin bireyin ölümü ile sona ereceği gerçeğini atlası da. “Bergson, *durée* anlayışı içinde tarihten kopmuş... hale gelir,” diye yazar Benjamin.

“Ölümün saf dışı bırakıldığı *durée*, bir helezoni kıvrımının sefil sonsuzluğunu taşır. Gelenek, onun dışında bırakılmıştır.” (1968, 185). Levinas da, zaman yalnızca birey tarafından deneyimlenen bir süre olmadığı ve gizeme açılan sonsuz bir kapı olduğu için, bireysel algıya odaklanışı içinde Bergson'un teorisinin “ölümsüz felsefe” olduğunu belirtir. “Öteki ile olan ilişkinin kendisi, gelecekle olan ilişkidir. Bana öyle geliyor ki zamandan yalnızca tek bir özne özelinde bahsetmek ya da saf kişisel bir zamanda süre deneyiminden bahsetmek imkânsızdır.” (1989, 46, 44). Bu yazarların Bergson'un zamanda süre teorisine isnat ettikleri sonsuzluk ve yabancılaşma hissi, açıkça Deleuze'ün ayrıcalık tanıma eğiliminde olduğu modernist filmler türünü tarif ediyor gibi görünüyor. Onların taşıdığı yabancılaşma hissi, bireysel terimlerle ifade edilmiş ve bireysel, varoluşsal çözümler sağlamıştır (muğlak bir politik hareketin genellikle ufukta görünmesine rağmen). Böyle eserler, *durée* deneyimini, imgelemin aksiyona geçmesine izin vermeyerek, tüm nedensel ilişkileri keserek aktüalize eder. Bir Antonioni filminin amaçsızca dolaşan karakteri, “aksiyonda ya da reaksiyonda ne kaybettiğini görme becerisi kazanmıştır: O, GÖRÜR böylece izleyicinin sorunu, ‘İmgede görülmesi gereken şey nedir?’ (ve şimdi değil, ‘Bir sonraki imgede ne göreceğiz?’)” halini alır (Deleuze 1989, 272). Kültürlerarası sinemada da gördüğümüz üzere karakterler amaçsızca dolaşır ve uzun uzun düşünürler. Ancak onların bireysel plansız yolculukları, nihayetinde bir çeşit ortak mücadeleyi kışkırtıyor gibidir. Optik imgenin dayanaklarını arttırmak için, görülecek bir şey olmadığında “sonunda GÖRME”nin anlamının ne olduğunu sormalıyız. Eğer onu müteakip bir hareket rotamız yoksa zaman-imge deneyiminin yoğunluğu tarafından şişirilen klişelere ve önyargılara sahip olma-

mızın anlamı nedir? Bu erteleme eyleminin daha ısrarlı bir maksadı olması mümkün müdür - kolektif deneyimi gerektirmek gibi?

Bunu yanıtlamak için, Deleuze'ün felsefesinin kendisinden ziyade onun Bergsoncu kökleri içinde bir eleştiri dâhilinde bellek fikrinin bir incelemesine dönmek istiyorum. Bellek, bir mayınlı arazidense (ya da fosil yatağındansa), daha çok Bergson'un betimlediği gibi berrak, yansıtıcı bir havuza benzer. Bergson'un kendisi de bir bireyin, algının ve anımsamanın çevrimleri arasında sanki devasa bir fenomenolojik açık büfedeymiş gibi giderek artan bir tatminle ileri geri hareket ederek deneyimin bütünselliğine katılma becerisinden umutludur. O, anının travmatik etkisini tasdik etmez. Bergson'un saf anısı, bilinçsizdir, psikanalitik anlamda değil; ama eyleme geçmesi istenene kadar örtük olması anlamında. Proust yine de "istemli bellek" (*mémoire volontaire*) ya da "hatırlama" terimini değiştirmiş ve bir "istemsiz bellek" (*mémoire involontaire*) kavramı eklemiştir, Benjamin ise "bellek" deyip geçmiştir (1968a, 157-58). İstemsiz bellek, istediğinde çağırılamaz; ancak bir "şok" ile yüzeye çıkarılmasına neden olunmalıdır -bu ister Proust'un çayına batırdığı bisküvinin hoş kokusu olsun, ister Deleuze için düşünürsek optik imgenin devinimsiz kılınmış izleyiciye saldırısı olsun. Hatırlamadan farklı olarak, diye yazar Benjamin, (istemsiz) bellek, izlenimleri koruma amacıyla değildir; ancak onları parçalarına ayırma amacındadır (1968a, 159-60). Hatırlama, aslında bilinci deneyimden korur. Hatırlama, böylece daha çok, resmi tarihi oluşturan zımnî imgelerin oluşturulmuş katmanlarına benzer. Aksine bellek, denilebilir ki, hatırlamayı toprağından koparır. Bir belleği, köklerinden koparmak, bir deneyim akışını yeniden canlandırmak, bir şok gerektirir. Böyle bir şok, Deleuze'ün zaman-imge sinemasında aradığı şeydir. O halde "GÖR"düğün şey, motor uzanım süspansiyonu içinde, basitçe bir fenomenolojik oradalıktansa, belleğin bastırılmış *kolektif* içeriklerine biraz daha yakın bir şeydir. Deneyim, Benjamin'in öne sürdüğü gibi (1968b), zorunlu

olarak belleğin toplumsal karakteriyle bir temas içerir ve bu bağlantıyı kamusal yaşamın toplumsal karakterinin altının çizildiği yerde kurmak giderek zorlaşır. Böyle durumlarda, kolektif bellek, bir şok gibi gelir. Kùltürlerarası sinema, bu deneyimin toplumsal-olanla yeniden bağlantısının kurulması sürecinin genellikle travmatik olduğunu gösterir.

Arımsama imgesi, bellekle temasa geçtiğinde, sonunda hikâyeler anlatılabilir olduğunda, bir film, zaman-imgeden hareket-imgeye geçer. Bunlar, Tajiri'nin sonunda annesinin mahpusluk anısını yakalayan bir imge yaratabildiği ya da Peck'in Lumumba'nın gizemli ölümü için geçici olarak bir imge saptadığındaki gibi anlardır. Bu anlarda, çok büyük bir ferahlama hissi vardır, genellikle izleyici ve dinleyicilerde de görülebilen bir ferahlama. Anının geri geldiği ve hikâyelerin sonunda anlatılabilir olduğu anlar, kolektif-olanın kendi sesini bulduğu anlardır. Sonra, muhtemelen, bu yeni keşfedilen hikâyeler, kimlik söylemleri içinde pekişecektir; fakat kutlamaya sebep oldukları an için.

Yanlışın Gücü

Hayatları, iki ya da daha fazla kùltür hareketi içinde inşa edilen insanlar, zorunlu olarak dönüşüm süreci içerisinde olurlar. Bu deneyimin ifade edilmesi, yalnızca hegemonik söylemde de değil; fakat ayrı zamanda bilginin herhangi bir tekil rejimi içinde de imkânsızdır. Gerçek ya da doğru olarak işaret edilebilecek herhangi bir tekil anlamın yokluğunda Deleuze'ün sinemada "yanlışın gücü" dediği şey işlemeye başlar. Zamanın çatallaşan bir modeli içinde akıp giden şimdiyi ve korunan geçmişi geri çağırma, geçmişin nesnel bir kaydı olamaz. Geçmiş, her biri kıyaslanamaz hakikatlerle yüzleşen çeşitli söylemsel tabakalar arasında muhafaza edilmiştir. Aktüel ve zımnî imgeler, zamanın parçalanması etrafında oluşturulur ve onların ayırt edilemezliği, her ikisini de doğru imge olarak saptama acizliği, yanlışın gücünü oluşturur. O, böylesi ayırt edile-

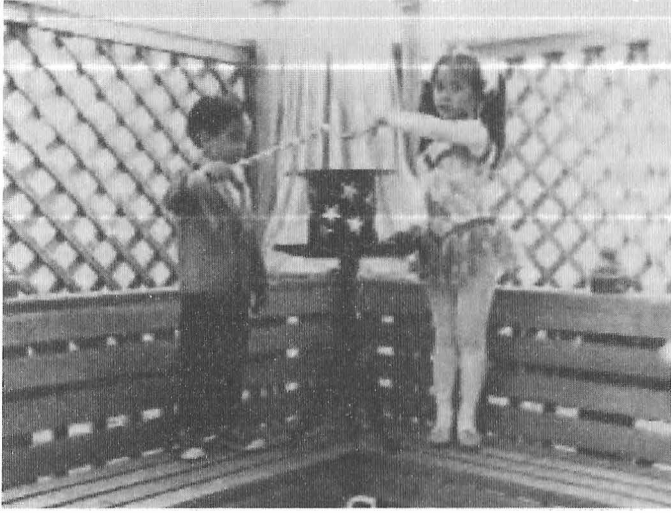
mez imgeleri “kristal imge”; aktüel ve zımnî imgelerin, birbirlerinin ürettiklerini yansıttıkları bir köken anlam, sırasıyla aktüel ve zımnî imgelerin aynalı bir hol gibi genişleyen bir çevrimi olarak adlandırır. Bir film, kendi prodüksiyon sürecini, karşılaştığı engelleri ve yüklü yapım maliyetini yansıttığında, zımnî imgelerinin karmaşıklığı içinde filmin olabileceği şeyi yansıtarak bu çeşit katalitik kristal işlevi görür (Deleuze 1989, 76). Ele aldığım filmlerin *Calendar*, *Lumumba*, *History and Memory*, *Bontoc Eulogy*, *Talaeen a Junuub*, *The Watermelon Woman* ve *Black Audio*’nun birkaç eserinin de dâhil olduğu birçoğu, kendi üretimlerini engelleyen aksamalar etrafında -iptal edilen röportajlar, sansürlenmiş imgeler, gerçek arşivlerin tahribi- yapılandırılmıştır. İmgelerin üretimini engelleyen tüm bu olaylar, bellek çevrimlerini kamçılar. Bu noktalar, zımnî ve aktüel imgelerin orijinal teması açıklamak ve çözmek yerine onun “radyoaktif” niteliğini muhafaza ederek birbirlerinin fosil işlevini gözetmelerini açıklar.

Sinematik arkeoloji, bir azınlığın “otantik sesini” - bu, birleştirici bir ses olacağından, mezardan çıkarma meselesi değildir. Ve esasında o, bir azınlığın onun aracılığıyla bir azınlık sesi içinde konuşmaya zorlandığı şeffaf egemenliğin kopyasını basitçe üretir. Topluluk hem efendinin hikâyeleri hem de kendi hikâyeleri tarafından sömürgeleştirildiği için, kültürlerarası sanatçı, çifte bir sömürgeciliği tersyüz etmelidir. Vatan imgesini, geri çevrilemez bir geçmişe dair melankolik bir özlem içinde fetişleştirmek, sürgünler için kışkırtıcıdır. Hamid Naficy, sürgünün acısının, sansür gerçeği yanı sıra, politik ifadeyi, temelde fetişistik bir süreç içinde diğer kayıtlara taşıdığını ileri sürer. Mesele, bu geçişin kayıp bir kültürel deneyimi yalnızca fetişleştirilmiş bir biçim içinde dondurup dondurmadığı ya da kültürel dönüşümün nihai yeniden fetişleştirici sürecini kolaylaştırıp kolaylaştırmadığıdır (Naficy 1993, 130-47). Birinin geleneksel kültürünün otantikliğini fetişleştirme, azınlık kültürlerinin kolayca tüketilebilir göstergeler içinde paketlenibi-

leceği fikirleri içinde kullanılır. O, belleğin gelgeç sürecini, hatırlamanın tortulu sürecine çevirir. *Calendar*'daki fotoğrafçı, örneğin, bir kültür paketleyicisi olarak başlar: Kendi imgelerinin konuşma gayretlerini cesurca zorlarken, kiliselerin fotoğraflarını, kaydetmenin bilinen niceliği içine yerleştirerek neyin Ermeni olduğu fetişleştirilmiş fikrini benimser. Azınlık tarihine ilişkin çoğu belgesel, kurgusal eserlerin yanı sıra, oralarda banda alınmayı, kaydedilmeyi ve bir topluluğa sunulmayı bekleyen el sürülmemiş bir sözlü tarihin mevcut olduğunu varsayar. Böyle bir eser, önemlidir; ama bir tarihin sorunsuz şekilde yeniden yapılandırılabilceğini varsayar. Kültürlerarası sinema üreticileri, aksine, mitleri içeriden tahrip ederler. Onlar bunu, bir gerçeği onların geleneksel kültürünün dışına çıkararak yapmazlar, kültür mitini gerekli bir kurgu şeklinde akla getirerek yaparlar. *Bontoc Eulogy*'yi izleyen biri, Fuentes'in atalarına ilişkin hikâyesinin doğru olamayacağının peyderpey farkına varır: Tarih, hatta yeniden yapılandırılmış olmaktan bile çok uzaktır. Bitiş jeneriği akmaya başladığında, "onun" şirin çocuklarının bile sahtekâr olduğu görülür (onlar, filmde sihirbazlık numaraları yaparlar, bu da bize tüyo vermelidir). Bunlar, eserlerde yanlıştın gücüdür: Kayıp bir tarihin belini yeniden doğrultmanın acı verici etkisi henüz orada durmaktadır, ancak o gittikçe daha güçlü hale gelir; çünkü Marlon Fuentes'in kişisel hikâyesine indirgenemez.

Yanlıştın gücü, yalnızca resmi imgelerin, klişelerin ve bilginin diğer totaliter rejimlerinin hegemonik karakterinin altını çizer. Başka bazı deneyimlere hakikat olarak ayrıcalık tanımazlar. John Akomfrah, Siyah sanatçıların boyun eğdikleri belirli politik sonuçların kaçınılmazlığını eleştirirken bir hakikat söyleminin benimsemesinin böylesi bir reddini savunur:

İnsanlar, Siyah film üreticiliğinin yapmak zorunda oldukları aşkın mutlak görevler olduğunu farz ediyorlar... O, henüz ortaya çıkma aşamasında olduğu için, araçları daima gerilla araçları, savaş araçları, kaçınılmazlığın kılavuzları olmaları



23. Bontoc Eulogy'den büyütülmüş film karesi.

gerekiyor. Bu, düşünme sorunlarına -şüphe, septisizm, hususiyet vb- ket vurmaya başladığında, kategorik kaçınılmazlık, tam anlamıyla onun yapacağı varsayılan şeyi yapar, hapseder. (Fusco'da 1988b, 51).

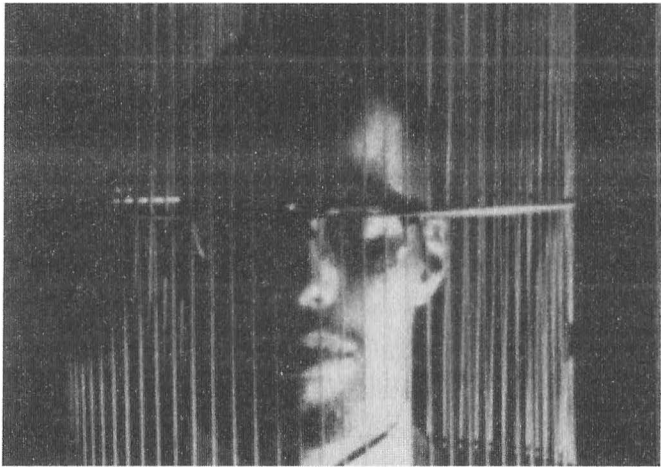
Bu sözcükler, Tajiri, Fuentes, Peck ve diğer kültürlerarası film üreticilerinin kendi toplulukları ile kurdukları ilişkiyi tarif eder: Onlar, birliğe milli marşlar döşemek ya da kurmacaları teşvik etmek yerine, temelde yalnızca verili bir politik gündeme bağlı kalmayı reddedip politik dönüşüme olanak vererek çürütücüdürler. Robert Reid Pfarr'ın (1993) belirttiği gibi, Malcolm X gibi güvenli' şekilde ölen bir Siyah topluluk lideri, azınlık mertebesine yükseltilebilir. Spike Lee'nin *Malcolm X*'i (1992), yaşamı resmi tarih bağlamında da onaylanan teolojik bir Malcolm yaratarak azınlık mertebesine yükselmenin yalnızca metalaştırmanın bir adım uzağında olduğunu gösterdi. Aksine, Black Audio, tarihi tahrif etmek için (*Seven Songs for Malcolm X*, 1993'te) Malcolm X ve Michael X figürlerini kullanır.

Black Audio'nun filmleri, önceden beri var olan bir topluluğa başvurmak yerine, Afrikalı diasprotik halkların yeniden vücut bulacağı bir yer yaratır. Böylece, bir kimliğe değil; ama politik dönüşümün şartlarına başvururlar. Politik mücadelenin açık bir biçimi, “asal karşılaşmaların bizim ulusal bir tarihin asla resmi İngiliz tarihince onaylanmayacağı şeklindeki fantezilerimiz olduğunun” farkına varmanın içine karışmıştır (Fusco 1988b, 51). Bu anlara “asal karşılaşmalar” demek, Black Audio'nun onların kurmaca olduğunu; kimliğin kuruluşunda etkinleştirici kurmacalar olduğunu bildiğini ileri sürmektir. *Who Needs a Heart?* gibi diğer pek çok başka eser, kayıtlı tarih erişilemez ya da kullanılamaz olduğunda zorunlu olan bir kurmaca, bir uydurmadır.

Kültürlerarası sinemanın Deleuze'ün “arabulucu” dediği ajanları, kurguyu oluşturan gerçek karakterlerdir. Bunlar, belgeselin uysal bilgi vericileri değildir; ancak film üreticisinin hakikat yapılandırmasıyla her defasında sürtüşen dirençli karakterlerdir, örneğin: anlatmak için sahip oldukları kendi hikâyeleri ile Jean Rouch'nun, karakterleri, Trinh'in baştansavmacı muhatapları. David MacDougall'ın belirttiği gibi, belgesel film üreticileriyle yüksek ihtimalle işbirliği yapan öznelere, kendi gündemleri olanlardır. Onlar nadiren “zihin soruşturması” olabilirler, topluluğa göre marjinal kalırlar ya da hâlihazırda topluluk ile dışarıdan araştırmacılar arasında arabulucu konumdadırlar; fakat herhâlükarda onların gündemleri, film üreticisinininkini aşar ya da dönüştürür (1994, 32). Kültürlerarası film üreticisi, bu fıkrisabit anlatıcıların hikâyelerini, arabulucuların yanlı görüşlerine saygı gösterirken; resmi hikâyeyi çürüten kristal imgeler, absürd ya da dokunaklı eşlemeler içinde tarihin resmi versiyonları karşısında harekete geçirir. Arabulucuların politik dayanakları, özellikle Salloum ve Ra'ad'ın *Talaeen a Junuub*'unda (1993) oldukça barizdir. Bu video, Lübnan'ın politik durumunu dışarıdan izleyicilere; “Lübnan”ın sınırlarının Kuzey Amerikan politik çıkarları ve kültürel beklentilerince çizildiği göz

önüne alınırsa özellikle de Kuzey Amerikalılara sunmanın yakın imkânsızlığına değinir. Bu video neredeyse tamamen, geveze otoritenin reddi içinde, kimliği verilmemiş, Lübnanlı birkaç politik ve kültürel figürle röportajlardan oluşturulmuştur. Bir kadın özellikle kendi fikirlerini banda söylemeyi reddeder. “Biliyorum, benim sözcüklerimi yalnızca kendi maksadın için kullanacaksın.” der (Arapça söyler, altyazıda tercüme edilir.) “Sana konuşmayı reddetmem bile senin argümanının bir parçası olarak kullanılacak.” Video üreticisinin onların fikirlerini mobilize etme girişimlerini engelleyerek (ondan şüphe duyan biriyle, video üreticisinin rızasıyla) *Talaeen a Junuub*’un arabulucuları, resmi tarihin bir mecazı olan dengelenmiş röportaj kavramını katmanlarına ayırır.

Fuentes, *Bontoc Eulogy*’de kendi öyküsünü Birleşik Devletler’in Filipinler’i iyi huylu sömürgeci ilhakının tarihini paramparça etmek için kullanarak kurgu ürünü atası Marcot’ta bir arabulucu yaratır. Çoğu kültürlerarası eser, belgesel ve kurgusal arasındaki belirsiz konumları göz önüne alınırsa, sanatçının erkek/kadın kendisini arabulucu konumuna yerleştirir. *The Perfumed Nightmare*’de (1978)



24. *Seven Songs for Malcolm X*’ten büyütülmüş film karesi. Black Audio Film Collective izniyle.



25. *Talaeen a Junuub*'dan durağan görüntü. V Tape izniyle.

Kidlat Tahimik, kendi kurgusal emsali ile hazırcevap bir arabulucu yaratır: Filipin köyü Balian'ın Werner von Braun Fan Club Başkanı Kidlat. Neil Armstrong'un Ay üzerinde sarf ettiği ilk sözcüklerin neler olduğunu sormak için NASA'ya yazar ve beklendiği gibi bir cevap da alır. Gelen cevabı kulübün bir araya toplanmış genç üyelerinden önce heyecanla açar ve İngilizce sözcükleri güçlkle okur: "Bu, benim için küçük, insanlık [İngilizcesi "*bankacılık*"la uyaklı] için büyük bir adım" Onun arabulucu olarak rolü; anlayışı kıt Kidlat, NASA'nın ulvi küresel emperyalizmini bir tek yaratıcı yanlış telaffuz ile vurup devirir.

Hikâye anlatıcılığı, özel hayat ile politika arasında geçişir durur, bunlar arasında sınır belirlemek imkânsızdır. Benjamin'in ileri sürdüğü gibi, hikâye anlatıcının bilgisi, resmi bilgi olarak geçen malumatın bir başka düzenlenişidir. "Deneyimin iletilebilirliği azaldığında", resmi bilgi topluluk deneyiminden saptığında (ya da tam tersi), anlatıcının pratik malumatı giderek ender ve kıymetli bir hal alır (Benjamin 1968b, 84-87). Yaşlı insanlar bu nedenle zımni im-

geler havuzudurlar, onların ölümü, muhafaza edilmiş bir geçmişin kaybı gibidir. Onların hikâyeleri, yine, üzerinde bulundukları jeolojik katmanın terimleriyle ifade edilemez olan “radyoaktif fosiller” gibidir.



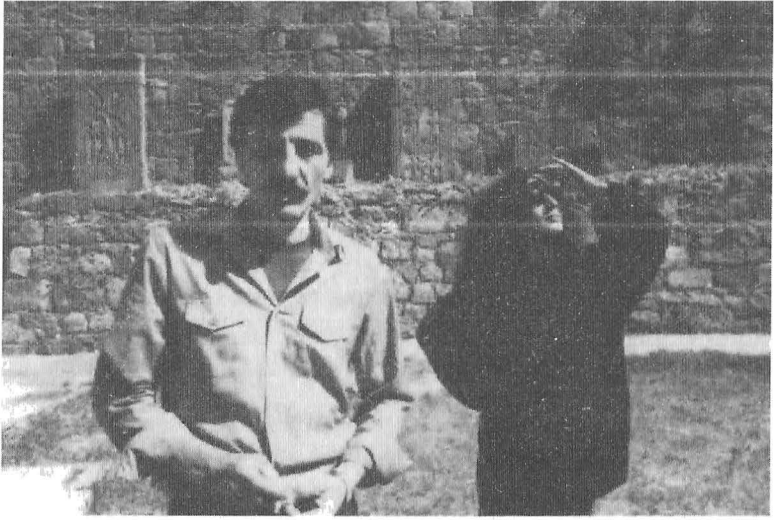
26. *The Perfumed Nightmare*'den prodüksiyon karesi. Flower Films izniyle.

History and Memory'de arabulucu, Tajiri'nin belleğini yitirmiş ve anısı ancak somatik olarak oluşan, yadsımanın sebep olduğu acı ve suyun anısı içindeki annesidir. Onun unutuşu, kızını; video üreticisini, kendi başına kazı yapmaya, hikâyeler uydurmaya, aslında vekil bir hatırlayıcı olmaya zorlar. Tajiri, birkaç zımni imgeden, ailenin belleğine kavuşuşunu anlatma aracılığıyla bir hikâye uydurmayı ve film üreticisinin kendisi bir kimlik elde etmeyi başarır. Tajiri, mahpus edilme hikâyeleri tarihsel olarak silinmiş olan Japon Amerikanlar topluluğu yanı sıra annesinin anılarını ve metonimize kolektif bellekleri arama süreci içinde kendisini yeniden yapılandırır. Çifte bir var oluş, bireysel belleklerin topluluğun temsil edilemez tarihini temsil etmek için tahrif edildiği kültürlerarası sinema eserlerinin hepsinde yer bulur.

Radyoaktif Anımsama İmgeleri

İleri sürmüş olduğum gibi, bu eserlerin yarattığı en güçlü imgelerden bazıları, anımsama imgeleridir ki bunlar herhangi birinin kişisel belleğine karşılık gelmezken dizini oldukları unutulmuş tarihleri haykırırlar. Tajiri'nin mahpus edilmeye tanıklık etmiş sessiz nesnelere -küçük bir oyma kuş, bir katranlı kâğıt parçası- dair araştırması, anımsanan imgelerden bellekleri yeniden yapılandırmanın örneklerinden biridir. *Bontoc Eulogy*'de yas tutan kadının etnografik çekim görüntüsü ve *Handsworth Songs*'ta karaya çıkan Karayipli kadınların haber filmi görüntüleri, bu kadınların varlığının onlardan çıkarılacak anıları çağıran maddesel, yapay eserleridir. Julie Dash'ın *Daughters of the Dust*'ında, mütevazı bir bamya bitkisi parçası, Gullah halkının Afrikalı tarihinde bir anımsama imgesidir. Onun Afrika dilindeki adını hatırlayan büyükannenin elinden bugüne ince bir bağlantı sağlar; ancak bağlantıyı belirgin kılmak, film üreticisinin görevidir. Yalnızca zımni imgeler değil; ama çoğu şey anımsama imgesi olabilir: Bir şarkı, zamanda yolculuk yapan bir nesne, bir şeyler çağrıştıran; fakat adı konamayan bir koku, bir doku -*Calendar*'da olduğu gibi, Ashot "Kiliselere dokunmak ve onları hissetmek istemiyor musun?" diye sorduğunda, yeniden üretilemez olan bir duyu bilgisini geri çağırarak, yani dokunarak kiliselerin onların tarihlerine bağlayabileceğini öne sürer. Ve *Who Needs a Heart?*, müziğin, rengin, bir tütsü kokusunun ve doku hissinin esinlediği anılardan yararlanır.

Anılar gibi, imgeler de çokduyuludur ve sinema, anılar etrafında imgeler inşa etmek için onun görsel-işitsel araçlarını kullanır. İlerleyen bölümlerde kültürlerarası sinema eserlerinin, tarihleri bu sessiz nesnelere ve temsil edilemez duyulara yeniden atfetmede kullandığı diğer yöntemleri inceleyeceğim: Bir şarkıyı bir resimle eşleştirmek, kokuyu sesle, dokuyu bellekle... Bu duyu belleklerinin başvurduğu bilgiler, basit biçimde araçsal ve öyle hemen sözlü



27. *Calendar*'dan büyütülmüş film karesi. Fotoğraf: Atom Egoyan. Alliance Atlantis Communications izniyle.

malumata tercümeye hazır değildir. Bu tercüme gerçekleşir; ama bu arta kalan, sözsel olmayan bilgiler, geride yalnızca kendi terimleri içinde anlaşılabilir bir bedensel havuz bırakır. Bu bölümde ele alacağım bu film ve videoların çoğu, bariz politik konuları, kişisel hatırlamalar, şiirsel görsel-işitsel imgeler ve biçim sorunlarına doğru saptırıyor gibi görünüyor.

Kriz anları, imge en zayıf olduğunda, temsili en az mümkün olanın mevcudiyetinde ortaya çıkara benzer. Bu eserler, imgenin tükenmişliğe ulaştığı bu noktalarda, *History and Memory*'de olduğu gibi resim olmaksızın yalnızca dış sesin olduğu yerlerde; ya da *Who Needs a Heart?*'taki gibi diyaloglara boğulan imgeler; ya da *Calendar*'da yitirilmiş ve sevilen bir insanın defalarca dinlenen düşük çözünürlüklü sesi ve videobandı; ya da *Lumumba*'daki gibi bir meزالimin yerini alan hassas bir çizim gibi, en güçlü şekilde -genellikle izleyiciyi ağlatarak- duygulanım yaratma eğilimindedir. İnanıyorum ki bu karşılığa neden olan şey kısmen, egemen kül-

türün tasavvurunun hazır imgelerinin silinmesine olan karşıt bir duygusal karşılığın yoğunluğudur. Bu karşılık, bu imgelerin kişi üzerinde kişinin farkına varmadığı baskısının -tıpkı ayağınıza epey küçük gelen ayakkabılarla dolaşmak gibi- artırdığı bir gerilimin boşaltılması olmalıdır. O, belki de yeni imge ve tarihlerin, içine hücum edeceği bir şeyin kaygısıdır. Ya da aynı sebepten, belki bir sarhoşluktur. Elbette, karşılıklar, izleyicilerin egemen hazır imgelerle kurduğu ilişkiye göre çeşitlenir. Buna rağmen her hâlükârda yeni kültürel imgelerin içine doluşacağı bir boş alanın farkındalığı, güçlü bir duygusal yükümlülük taşır.

Duygusal karşılık, aynı zamanda özellikle bu eserlerin bilgiyi farklı kayıtlara çevirme tarzına kısmen bir tepkidir. Deleuze'ün film teorisi, zımni ve sözsel olan arasındaki kıyaslanamazlığa işaret eder: Ancak bu film ve videolar, hâlâ bir diğer, daha az kolay kaydedilen ve kodlanan ve her şeye rağmen filmin ve videonun görsel-işitsel medyasında izlerini bırakan düzenler olduğunu öne sürer. Bunlar, “duyusal olan” ya da hatta “ruhsal olan” olarak isimlendirilebilir.

Bergson için “imge”nin yalnızca basit bir görsel imge olmadığını; ancak algılanan bir nesnenin bir algılayana verili bir anda iletildiği tüm duyu izlenimlerinin bir birleşimi olduğunu hatırlayalım ([1911] 1988, 36-38). Bu nedenle imgeler, daima hem çokduyuludur hem de bedenleştirilmiştir. Saf anı, bedende mevcut değildir; ancak hatırlanan olayla bağlantılı duyumların geri çağırıldığı anı, bedende aktive olur ([1911] 1988, 179.) Bergson'un anının dünyeviliği üzerine ısrarı, mühimdir. Ancak, Bölüm 3'te de ele alacağım gibi, o yine de anı konusunda bedene sınırlandırılmış yalnızca tek bir rol biçmeye devam eder. Bergson, bedensel belleği azımsar; çünkü belleğin aktivizasyonu sürecindeki bireysel ve toplumsal engellemeleri kabul etmeyerek belleğin, gerektiğinde kolayca aktive edildiğini varsayar. Aksine ben, belleğin ne kolayca “saf anı”yı aktive etmek ne de yalnızca kişisel bilinci canlandırmak olduğunu;

fakat algının yapılanmasını biçimlendiren kolektif yaşamın izleri olduğunu savunacağım. Sonraki bölümlerde kültürel yaşamın, beden belleğini Bergson'un sezdiği; fakat azımsadığı yollarla nasıl biçimlendirdiğini detaylı olarak inceleyeceğim.

Deleuze için, her şeye rağmen, zaman-imge sineması, bedenden vazgeçmez. Aslında bu, bedenin kendi el kol hareketlerinden boşandığı, algının aksiyonun genel hareket çemberinden boşandığı, bize sil baştan düşünme olanağı tanıyan anlarda olur. "*Beden düşünmez; ama inatçılık ve dik kafalılık ederek bizi düşünmeye ve düşünceden, hayattan gizlenenin ne olduğunu düşünmeye zorlar.*" (1989, 189). O halde, zaman-imgenin belirli bir çeşidi, hem bedende deneyimlenir hem de zamanın doğrudan bir deneyimini davet eder. Deleuze deneysel sinemanın, bedeni, hem gündelik bedeni hem de törensel bedeni yeniden keşfettiğini yazar (1989, 191-92). Gördüğümüz üzere, gündelik beden, devam edemeyeceği noktada tükenir, Tajiri, Suleiman, Egoyan ve diğerlerinin eserlerinde sinemayı zaman-imgeye açar. Deleuze'ün Fransız izlenimci sinemasına (1986, 40-45) binaen belirttiği gibi, herhangi bir uzamda ortaya çıkan bu duygu imgeleri, hareketin reaksiyonundansa sublimasyona, derin düşünmeye yol açar. Bu, saf bir zihinsel karşılık olamamasına rağmen bedensel bir derin düşünmedir. Bu eserlerin duygu imgeleri, bedensel bir karşılığı -muhtemelen Raoul Peck'in cinayeti usulca betimlediği gibi bir ürkünçlük; *Bontoc Eulogy*'nin sessizce yas tutan kadınlarında görülen keder; Mathison'un *Who Needs a Heart?*'taki diyalogu bastıran saksafonun kışkırtması gibi- davet eder; fakat genelde olduğu gibi, harekete evrilmezler. Bunun yerine, irrasyonel kesmelerin, karartılmış ekranların, birbiriyle uyumsuz imge ve seslerin ve diğer devamlılığı olan, bedenleştirilmiş derin düşünmeleri davet eden zaman-imge aygıtlarının arasına yerleştirilir. Duygu imgesi, o halde, Deleuze'ün törensel sinema dediği şeyin etkinlik alanıdır.

Kültürlerarası filmlerde ve videolarda törensel beden, tüm diğer aksiyonların imkânsız hale geldiği anda devreye sokulur. Ritüel, kolektif belleği bedende aktive ederek bireysel deneyimle kolektif deneyimi birleştirir. Bu eserlerin ezici çoğunluğunda, anı-imgeleri için arayış, kolektif bir matem sürecine, ritüele dönüşür. Bu ritüellerden bazıları, alenen sahnelenmiştir: Reece Auguiste'in *Mysteries of July*'ı (1991), örneğin polis baskınında ölen genç Siyah adamlar için tutulan bir nöbet etrafında yapılandırılır. Tania Cypriano'nun *ExVoto*'su (1990), korkunç bir yangında canını bağışladığı için Brezilya'nın koruyucu azizi Nossa Senhora da Aparecida'ya şükran ritüeli olarak çekilmiş bir videodur: O, video kameraya, tıpkı bir mabette olduğu gibi çiçekler ve mumlar adar. Paul Wong'un *Chinaman's Peak: Walking the Mountain*'ı (1995), ölen âşığı için kameraya icra edilen bir yas ritüelidir. Zachery Longboy'un *Water Into Fire*'ı (1993) da aynı zamanda AIDS'in onun topluluğunda yaptığı yıkımı beyan için bir ritüeldir; fakat ritüellerin yaptığı gibi, kayıptan ve onun yaşama olan evren kaynaklı inancından güç toplar. *Who Needs a Heart?*'ın üç kadını, ritüelleri iki kez tekrarlarlar, bir kere jestlerle ve bir kere de ağırbaşlılıkla. Başlarda bir sahnede, üçü Millie'nin filminde perdede gözükür: "*I-Ching Naomi'den sonra, Faith ve ben Afrika'yı keşfetik.*" Naomi, öpmesi için Faith'e tespih taneleri gibi bir avuç deniz kabuğu uzatır, Faith onları öper ve sonra gülerek ağzına atar; Millie öfkeyle gözyaşlarına boğulur. Ardından, Michael X'in idam haberi sonrası Faith'in âşığı Louis intihar eder. İki Siyah kadın, Louis'nin Beyaz âşığını o hıçkırıklara boğulurken kaldırır- lar, başı etrafında tütsü gezdirirler ve Naomi, tabutu öpmek için Faith'in başına doğru eğilir. Kadınlar arasındaki bu yakınlık anları, hem dine aykırı iç içe geçen kutsal ve duyusal eylemleri için hem de ritüel aracılığıyla onların en azından filmin erkek radikallerin silahlı gücü kadar güçlü -ve muhtemelen yıkıcı- bir beden bulmaları bakımından hatırlanmaya değerdir.⁵



28. *Chinaman's Peak: Walking the Mountain*'dan durağan görüntü. Video Out izniyle.



29. *Water Into Fire*'dan durağan görüntü. Video Out izniyle.

Shauna Beharry'nin *Seeing is Believing*'i (1991), bir sonraki bölümde öne süreceğim gibi, bir sanatçının bir kere fiziksel olarak ölen ve bir kez de onu temsil eden fotoğrafların bu konudaki aciziyeti sebebiyle ölen annesi için bir yas tutma eylemi olarak yapılmıştır. Benzer şekilde, *Lumumba: The Death of a Prophet, History*

and Memory: For Akiko and Takashige, Bontoc Eulogy, The Way to My Father's Village ve Looking for Langston gibi eserler, adlarından da anlaşıldığı üzere, film üreticilerinin amaçsızca dolaşan hayaletlerini onurlandırır ve onların yasını tutar. *Calendar*, *Siskyavi*, *Homage by Assassination* ve birçok diğer eser, bireysel hikâyelerden kolektif matemler damıtır. Kayıp yaşamları ve yok edilmiş tarihleri



30. *Who Needs a Heart?*'tan büyütülmüş film karesi.

temsil eden optik imgeler; gökyüzüne bir ağıt, atalar için söylenen bir ilahi, sömürgeci boyun eğdirme ve resmi unutuş tarihleri içinde tahrip edilen bütün her şeyi bir anma törenidir. Ve izin verin bu ritüelleri, yas ritüelleri dâhil, final eylemi değil; ama başlangıç eylemleri şekilde hatırlayalım.

Lumumba'da Raoul Peck'in uçsuz bucaksız havaalanı koridorlarında amaçsızca dolaşması, muhteşem bir liderin öldürülmesi ve Afrika demokrasisinin gecikmesi konularında yoğun bir matemin yerini, tekerrürün bedensel bir duyumu ve hissizlik haliyle değiştirir. *Bontoc Eulogy*'de antik etnografik bir filmde matem tutan kimliği belirsiz bir kişinin yası, izleyicinin bedeninde de benzer bir duygu ortaya çıkarır. *Calendar*'da başkahramanın, ait olduğu

şeyle ve memleket kültürüyle istençli bağlantı kaybı, düşük kaliteli videonun dokusal opaklığı ile ifade edilir. *Who Needs a Heart?*'ta Britany'deki Siyahların mücadeleleri hakkında malumat, deniz minarelerine fısıldanan sırlar gibi, müzik ve renk hışırtısı içinde yalnızca bir yeniden ortaya çıkma ile esirgenir. *History and Memory: For Akiko and Takashige*'de bir matarayı soğuk su ile doldurma şeklindeki canlı duyusal imge, dört senelik mahpusluktan arta kalan tek şeydir. Bunlar, yerinden edilmenin basit örnekleri değildir: Aynı zamanda ortaya çıkan ve yalnızca bedenin belleğinde depolanan bilgilerdir. Sözel ve görsel arşivler sessiz kaldığında, öncelikle asla sözel ya da görsel olmayan malumat ortaya çıkarılır.

2

ŞEYLERİN BELLEĞİ

[Geçmiş], zihninin uzağında; erişilemez bir yerlerdedir ve şüphe götürmez bir şekilde kimi maddesel nesnelerdedir (ya da içimizde hayat bulan nesneye benzer duygumda) velev ki hangisi olduğu hakkında hiçbir fikrimiz yoktur. O nesne için bu, bütünüyle ölmeden önce onunla karşılaşma ya da hiç karşılaşmama şansımıza bağlıdır.

-Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı*

Bu bölümde, nesnelerden bellekler bulup çıkaran film ve videoları inceleyeceğiz. Hareketler, zaman ve alan vasıtasıyla imgede okunabilir; kültürlerarası hareket, tıpkı zamanın geçişi gibi, ayırıcı, okunaksız imgeler yaratır. Bu imgelerin tamamı, bir çeşit özel, anımsama imgeleridir ki ben onlara anımsama nesnesi -kolektif belleği kodlayan, indirgenemez şekilde maddi bir nesne- diyeceğim. Onlar, ek olarak, çeşitli şekillerde fetişler, fosiller ve ulusaşırı nesneler olarak değerlendirilebilir. Tüm bu nesne-imgeler için önemli olan şey, bunların, zamanı da kendi bünyelerinde yoğunlaştırmaları ve bizimse onlar için kazı yaparken zamanda dışa doğru açılmamızdır.

Deleuzeyen terminolojiyi kullanmaya devam ederek, ne zaman ki bir imge başka bir yerden, başka bir kültürden yüzeye çıksa, mevcut kültürün düzleminin bütünlüğünü bozar. Deleuze “*Mevcudun kendisi, yalnızca zaten orada olanın en uç noktasında oluşturulan son raddede büzülmüş bir geçmiş olarak olarak var olur.*” (1989, 98) diye yazdığında, “son raddede büzülmüş geçmiş” sözcükleri, hayatta kalan direngen kişiyi kendi uçucu içeriğini şimdiye taşıyan başka bir yer-zamandan hatıra nesneyi tarif eder gibi görünür. Bir film ya da bir banttaki nesne, farklı insanlar için farklı geçmişleri hatırlatan özel bir çeşit anımsama imgesidir. *Yurttaş Kane*’in Rosebud’a, Tajiri’nin tahtadan bir kuşa, Shauna Beharry’nin ipek bir sariye, Victor Masayesva’nın çalıntı bir kachina maskesine sahip olduğu yer, kıyaslanamaz geçmişleri, yalnızca kişisel tarihin değil kültürlerarası yerinden etmenin de ürünü olan nesnelerdir. Yadigâr, hatıra eşya, seri üretim nesne, sahipliğin, fantezinin ve emeğin bu nesnelere bakanın kim olduğuna bağlı olarak farklı ve kıyaslanamaz hikâyelerini içerir. Kültürlerarası sinema, genellikle şeyleri imgeleri için tercih eder, onları tüm fosil benzeri yabancılıkları içinde sunar ve kimi zaman, onları ait oldukları geçmişe yeniden bağlayarak, rahatsız edici güçlerini etkisizleştirir.

İnsanların diaspora yolları ve kültürlerarası ticaret yolları üzerinde yolculuk eden nesneler, kültürel yerinden etmeyi kodlar. Hatta metalar, ulusaşırı ekonominin kökünden ayırıcı akışı ve resmi tarihin sansür sürecine tabi olduklarından, onların nerede bulunduklarını anlatma gücünü elde tutar. Kültürlerarası sinema, kayıp ya da yerinden etme hareketi içinde üzeri örtülen tarih ve bellekleri bir araya toplayarak ve kültürler arasında olma koşulu dışında yeni bilgiler üreterek uzam üzerinden hareket eder. D. W. Winnicott’un geçişken nesne teorisine uyarlayarak başka bir terim türetecek olursak, onlar da *ulusaşırı nesneler* olarak adlandırılabilir. Ulaşırı nesne, bir kişinin, onun nesnelliğini yeniden organize

etme sürecinde kısmen bünyesine aldığı herhangi bir harici nesnedir (Winnicott [1951] 1958). Dolayısıyla, “ulusaşırı nesne”nin kültürel tercüme ve kültürlerarası harekette yaratılmış nesneleri betimleyebileceğini ileri sürmek elverişli görünüyor. Çoğu önemli film, insanlar arasındaki alışverişe odaklanıyor. Bu insanların bazıları, onların da sığınmacılar, misafir işçiler, “seks kölesi kadınlar” ve diğer seks işçileri ve uluslararası ticarete zemin oluşturan geniş bir kayıt dışı işgücünü oluşturanlar olarak milletler arasında tıpkı ürünler gibi alışverişlerinin yapıldığı düşünülürse aynı zamanda “ulusaşırı nesneler” olarak sınıflandırılabilirler.¹ Söylemeye gerek yok ki yer değiştiren işçilere dair filmler ve bantların kendileri, en az onların içine girdikleri ulus için esas olduğu kadar kendileri için de dönüşümlerle sonuçlanan göçmen ve sürgün hareketinin izini süren çok sayıdaki çalışmanın yalnızca birer fraksiyonudur. Bu bölümde odaklanacağım şey, ulusaşırı bağımsız sinema (Naficy 1994; Zimmermann ve Hess 1997) denen şeyin bir alttürü olacak. Eğer bu tür, öncelikle göçmen ve sürgünlerin diasporik hareketlerine odaklanıyorsa, bu eserler, sermayenin, iktidarın ve arzunun benzer küresel akışı nedeniyle “göçen” şeylerin artlarında bıraktıkları izlerin kazısını yapar. Eğer, malumatın ve sermayenin şiddetli taşkın suyu, aman vermez bir akıntı oluşturunca, o halde bu bölümün adanacağı hareketlerin çoğu, akıntıyla ilintili; fakat ona karşı hareket eden dip akıntılar ya da akış içinde kendine has noktalar etrafında yaratılan anafordur.

Önceki bölümde olduğu gibi, bu bölümdeki örneklerimin çoğu, belgesel film ve videolar olacak. Belgeseller, temsil edilen gerçekliğin öncelikli bir konumunda olma iddiasındadır. Sonuç olarak bu, gerçekliğin dönüşümlerini ve eklem yerlerinden ayrılmasını kültürlerarası hareketlerin baskısı altında ifade etme açısından özellikle zorlayıcıdır. Fakat bu bölümdeki amaçlarım açısından benim için daha önemlisi; belgeselin, gerçekle olan, profilmik olayın kendisiyle olan maddesel bağlantıya uzanan öncelikli bağlantısıdır

-antropolojik açıdan temelde fetişistik bir ilişkidir. Belgeselin bu maddesel ve fetişistik niteliği, bu bölümün video kullanan; ama en kuşatıcı medyumunu ritüel ve performans olan sanatçı Shauna Beharry'nin eserini ele alacağım ikinci kısmının odağını oluşturacak. Beharry, eserleri yerinden etme sonucu yaşanan dilin ve kültürel referansın ve duyumsal ya da tercümeyle meydan okuyan ruhsal deneyimlerin kaybı olgularına odaklanan üçüncü kuşak bir Hint nesepili Kanadalıdır -paradoks şu ki kültürel referansları hâlâ bederinde taşımaktadır. Bu açınısamanın dayanağı, kültürler arasında hareket eden fetişleştirilmiş nesnelerin karmaşıklığının, nasıl yaratıldıklarının, belleğe nasıl hizmet ettiklerinin ve işe yararlılıkları sona erdiğinde nasıl öz-yıkıcı olduklarının farkına varmaktır.

Sömürgecilik sonrası sinema, ona yalnızca anlatı içeriği aşmasından da olmayan kontrollü bir uzaklığı sürdürme amacıyla, sömürgeleştirilen kültürün benimsenen bakış açılarına ya da sömürgeci fetişizme karşılık verir. Bu eserler ayrıca onların taşıdıkları, sömürgeci bağlam içerisinde fark edilmeyen değeri keşfederek fetişleştirilmiş nesneleri rehinden kurtarırlar. Onlar, bir nesnenin anlamının, yeni bağlamlar içinde dolaştırılırken nasıl değiştiğini gösterebilirler. Onlar, uluslararası ticarete sterilize edilen ya da etkisiz kılınan bir nesnenin “radyoaktifliğini” restore edebilirler. Onlar bir nesneyi, fetişleştirilme ya da metalaştırma nazarından korunmuş şekilde betimleyebilirler. Ya da bakışın “izleyiciyi” nesneyi bedensel bir temasmışçasına çok da görsel olmayan şekilde bir deneyimlemeye davet eden ve fetişleştirici olmayan bir biçimini önerebilirler.

Nesnelerin hem söylemsel değişimleri hem de yerinden etmenin maddesel koşullarını nasıl kodladığını tarif etmek için ulusaşırı nesne kadar, fetiş ve fosil modelleri de kullanacağım. Nesnelerde metaforik olarak değil; ama fiziksel temas aracılığıyla kodlanan anlamı ele alacağım. Hediye ve meta teorisyenleri ve tarihçilerini takiben, nesnelerin etkisiz ve sessiz olmadığını; fakat hikâyeler anlattıklarını ve güzergâhı betimlediklerini öne süreceğim. Sinema

yalnızca bu süreci kronolojik olarak takibe muktedir değildir, nesnelerin özünde bulunan değeri keşfetmeye de muktedirdir: onların içinde maddesel form bulan söylemsel katmanlar, içlerine gömülü çözümlenmemiş travmalar ve kodlamış oldukları maddesel etkilereşimlerin tarihlerini... Sinemanın bir taklit olarak değil, ulusaşın göçün maddesel bir yapay eser şekli olarak değerlendirilebileceğini ileri sürerek devam edeceğim. Bu argüman, “aura” kavramının nesnelerin toplumsal süreçleri nasıl kodladığının bir yolu olarak bir yeniden değerlendirilişini içerir.

Antropoloji, Marksist analiz ve psikanaliz içinde yer verilen çoğu fetiş teorisinde ben, açıkça ciddi bir tarihsel, kültürlerarası yerinden etme ile meşgul olanlara odaklanacağım. Tüm fetişler, bir çeşit duygunun maddesel bir nesnesi içinde bir tercümedir: Psikanalizin tarif ettiği fetiş, bunların yalnızca bir tanesinin içindedir. Bazı nesneler, belleği emek gibi kodlar: Fetişizm teorileri, bir değer, metalaştırmaya indirgenemeyecek nesnelerin özüne nasıl bağlandığını tarif eder. Bariz fetişlerin mutlaka kültürlerarası olması gerekmezken, kültürlerarası ilişkilerin zorunlu olarak fetişist olduğunu öne süreceğim.

Fetiş ve *fosil* terimlerini kullanmadaki amacım, her ikisi de anlamlarının bir kısmını Bergson’dan alan, Deleuze ve Benjamin’in özel, anımsama-nesnelerinden bir buluşma noktası yaratmaktır. Ayrıca, bu bölümde sıklıkla yalnızca *fetiş* terimini kullanacağım. Ancak aslında isteğim, bu iki terimin işlevsel olarak benzer olduğunu, ya da en azından *fetişin*, Deleuze’ün sinematik imgenin belirli bir türü için kullandığı geçici bir terim olan “radyoaktif fosil”le aynı işlevi gördüğünü savunacağım (1989, 113). Bunu açıklamak için, mühim Benjaminsen terim *aura*’nın ne olduğunu tanımlamama izin verin.

Benjamin, *aura*’nın nesnede bulunan ve bizim kendisiyle olan ilişkimizi bizim bir insanla olan ilişkimize çeviren bir nitelik olduğunu yazar. O, arkasını dönüp bize bakıyormuşa benzer (1968a,

188). Marks ve kerhen onu takip eden Benjamin, güçlerini onları yapılandıran insan varoluşundan ve maddi pratiklerden aldıklarını göstererek auratik nesnelerin fetişistik karakterininin gizemini çözmeye girişmiştir. “Kerhen” dedim; çünkü Benjamin, auratik nesnenin gücünü yalnızca bir nesne olarak boşlamak istemiyordu. O, bir anlatıya indirgenemez, tıpkı bu bölümde üzerinde duracağım gibi. Aura, hatta onun anlamını tamamen çözmememize de olanak tanıyarak bir nesnenin bize geçmişten bahsedebileceğine dair verdiği bir histir. O, istemsiz belleğe, yalnızca bir şok aracılığıyla ulaşılabilecek olan belleğe hafifçe bir dokunuştur. Hâlâ teşne olan (187, Paul Valery’e gönderme yaparak) auratik nesneye tekrar tekrar dönüyoruz; çünkü o asla belleğe yeniden sahip olma arzumuza tamamen tatmin edemez. Bunun sonucunda da biz bir auratik nesnenin, uzaklığını ne kadar yakından olduğu fark etmeksizin sürdürdüğü hissini ediniz: O, bizden zamanda hatta uzamda sunulduğu zamanda bile uzaktır. Benjamin, şeylerin auratik karakterinin, onların bir bireyde kolayca anılar uyandırması olmadığı ısrarında Marksist yanını sürdürür: “Çökmüş bir dünya ile premature olmayan, yalnızca özel bir yeniden uzlaşma” (Hansen 1987, 190); ancak, bir fragman içinde somutlaştırılmış toplumsal dünyanın yankısı. O halde, auratik nesneler, toplumsal dünyanın vahiyle okunamayacak; ancak sadece nesneye tanık olmakla okunabilecek fragmanlarının yankılarıdır.

Benjamin’in fetişi ve Deleuze’ün fosili, rahatsız edici bir ışığa, parlaklığa erken bir çağrıya sahip olmakta ortaklaşır. Fetişte buna aura denir, fosilde ise radyoaktiflik. Aura, fetişi uçucu yapan şeydir; çünkü bizi onu asla tam olarak geri getirmeden belleğe sevk eder. Benzer şekilde, bir fosil “radyoaktif” olduğunda bu, onun, temsil ettiği geçmişin henüz tükenmemiş olduğunu sezdirmesindendir, o, kadın veya erkek fark etmeksizin izleyicinin kendisini riske atacak olmasına rağmen izleyiciyi geçmişe dair bir kazıya çağırır.

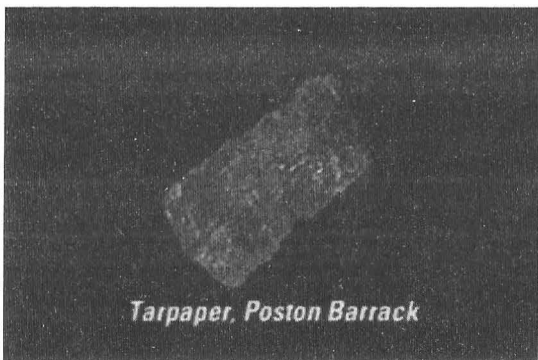
Anımsama Nesneleri

Sinema, anımsama nesnesini özellikle “zorlu” opak bir hatırlanan-ime gibi kullanır. Öncelikle böyle anlaşılmaz nesnelere karşılık gelir ve onları bellekle bağlantılandırarak okumaya girişir. Bu bölümde ele alacağım eserler, yerinden etmeleri ve bu nesnelerin beraberlerinde taşıdıkları toplumsal ilişkileri deşifre ederek tercüme sürecini belgeliyor. Az çok anlatı tarzındaki çoğu kültürlerarası film, anımsama nesnelerini, bir karakterin tarihinin sessiz tanığı olarak kullandıkları yerde sahne düzenlemesinin bir parçası olarak kullanır. Martine Attile’in *Dreaming Rivers*’ında (1988) örneğin, Karayipli bir kadının İngiliz çocukları, onun ölüm döşeği etrafında ayakta durur ve onunla olan anılarını ona hatırlatırlar. Fısıltı şeklinde onun dedikodusunu yapan dış ses, onun İngiltere’ye aşkın peşinden gelip terk edildiğini söyler -“İngiltere’de hava çok soğuk!” Onun odasındaki nesneler üzerine yorum yaparlar; çerçevelerdeki fotoğraflar, kurutulmuş çiçekler, dantel, deriz kabuğundan kolyeler. Oğul şöyle der: “Bu evde bulunan şeylerden utanmıştım, bu çerçöpten...” Modaya uygun giyimli, açık tenli kız, küçümser şekilde şöyle der: “Bu, oldukça moda hale geldi: Nouveau Negro.” Annelerine açıkça daha yakın olan koyu tenli kız kardeşleri ise onu savunur: “O, bu şeylere değer veriyor, onlarla övünüyor.” Geriye dönüşlerle anenin onun saçlarını yavaşça tarayıp düzelttiğini, ayaklarını yağ ve gül yapraklarıyla ovduğunu ve fotoğraflar üzerinde duygusal bir biçimde göz gezdirdiğini görürüz. Fakat Kreol ve İngilizce konuşan dedikoducu dış ses fısıltısı onu rahat bırakmaz. Onun doğduğu ılık ülkeyi çağrıştıran parlak, çiçekli bir elbise içinde kadın, bir bavulu güçlkle çekeler. Sonra, fısıltı tarafından rahatsız edilirken kadın, ıstırap içinde can çekişir, ağlayarak “İngiltereeeeee!” diye bağırır. Sonunda durur dinlenir, yere eğilince palmiyelerle onlardan feragat ediyormuşcasına yüz yüze gelir. Film, ritüelleştirilmiş nesnelerin yoğunlaştırılmış varlığının kadının hem sürgün hem terk edilmişinin verdiği çifte hayal kırıklığına merhem olacağını; ancak

aynı zamanda da bu soğuk ülkenin katlanılmaz anımsatıcıları da olabileceklerini ileri sürer.

Diğer zamanlarda bir anımsama nesnesi, onun tanıklık niteliğini vurgulamak amacıyla anlatıdan ayrılır. Böyle bir nesne, Rea Tajiri'nin *History and Memory: For Akiko and Takashige*'sinde (1991) de görülür. Ailesinin Poston'da temerküz kampında tutulduğu sırada yerleştirildiği barakaların yerini saptamada başarılı olan aslında, buraya sezgisel olarak gelen Tajiri, yapının çatısından bir katranlı kâğıt parçasını geri getirir. Yıpranmış, grimsi nesne, Siyah bir geçmişe mukabil, pek bakılası olmasa da tıpkı bir mücevher gibi gösterilir. Altyazıda şöyle der: "*Katranlı kâğıt, Poston klübesi.*" Katranlı kâğıdın değeri, Tajiri'nin annesinin hatırlayamadığı esir edilme olaylarının geçtiği yerden olmasındandır.² Katranlı kâğıt parçasının bu olayları açığa çıkardığı, onları "fotoğrafladığı" ve yalnızca geliştirilmeye ihtiyacı olduğu söylenebilir: Dikdörtgen ve gri haliyle eski bir fotoğrafa benziyor bile. Tajiri'nin buna yüklediği görev, banttaki diğer sessiz nesnelerle olduğu gibi, ondan imgeler geliştirmektir.

Bir film, bir anımsama nesnesini bir bellekle bağlantılandırma da başarısızlığa uğrayabilir, böylece nesne çözümlenemez; unutulmuş ya da anlaşılamamış tarihlerin bir fosil izi olarak kalır. Bu



31. *History and Memory: For Akiko and Takashige*'den durağan görüntü.



32. *Finagnon*'dan büyütülmüş film karesi. V Tape izniyle.

başarısızlıklar da başarılı bağlantılar kadar bilgilendiricidir, farklı kültürel söylemlerin bağdaşmazlığını devam ettirerek kültürlerarası yaşamı karakterize eden manaya ilişkin bitmez tükenmez mücadeleleri gösterirler. Bu çeşit bir film de Gary Kibbins'in *Finagnon* (1995) filmidir. Film, tarihsel araştırmasına, sömürge sonrası ilişkilerin eski bir yapay eser kalıntısı ile, Benin Cumhuriyeti'nde okul çağındaki çocuklar için bir Fransızca dili ders kitabı ile başlar. Kibbins, ders kitabını onun hikâyesini açığa çıkarmak için birkaç değişik açıdan gösterir; ancak kitap, sessiz kalmaya devam eder. Onu doğuran sömürgeci ilişkilere gönderme yapar; ama onu okuyan Afrikalı okul çocuğunun deneyimini anımsatmaktan acizdir.

Anımsama nesneleri, temsil ettikleri asıl olayla öncelikle bir görsel bağlantıya ihtiyaç duymaz. Proust'un *tisane*'sini; çaya batırılmış bisküvisini düşünün: bir koku fetişi, esansı anılar yığınının kilidini açan bir fetiş. Önceki bölümde olduğu gibi, bu imgelerin içerdiği tarihler üzerinde dururken, yolculuk esnasında (uzamda ya da zamanda) kaybolan ve bulunan anlamların sıklıkla görsel-işitsel olmayan duyuların bilgileri açısından ifade edildiğini keşfettim. Bölüm 3 ve 4'te sinemada bu duyu bilgilerinin anlamını ve kültürlerarası bir bağlamda taşıdıkları imaları açımlayacağım.

Fosiller

Fosiller, anlamlarını temel bir temas gereği kazanır. Bir fosil, bir vakitte var olan bir nesnenin dizinsel izidir, onun hayvansal veya bitkisel dokusu artık taşlaşmıştır. Bunun fotoğrafik süreçle ne kadar benzediğini düşünün. Fosiller, bir nesne evrenin tanıklık eden maddesi ile temasa geçtiğinde yaratılır. Fotoğraflar, bir nesnenin yansıttığı ışık filmin tanıklık eden maddesiyle temasa geçtiğinde yaratılır. İki durumda da bu temas, maddenin yüzeyini dönüştürür, böylece o, nesnenin yaşamının bir tanığı olur, hatta ikincisi çürümüş bile olsa. Tarihin bir katmanında yaratılmakla fosil tanık, gitgide daha tortusal katmanlarla örtülür. Ancak onu ufalamak yerine onu katılaştırır ve dönüştürülmüş hale getirir. Dolayısıyla, yıllar sonra bir deprem gerçekleştiğinde ya da kıtalar ayrıldığında bu nesneler, unutulmuş tarihlere tanıklıklarıyla birlikte yüzeye çıkar. C. Nadia Seremetakis'in yazmış olduğu gibi, duyuşsal anılarla yüklü nesneler, "kültürel bulunmayış ve imkânla maddi karşılaşmalar haline gelen eşzamansızlık ifadeleridir" (1994, 12). Bu nesneler, önceki bölümde ele alınan anımsama imgelerinin, fosil nesnelerin özel bir türüdür. Kısaca özetlersek, "radyoaktif fosil" metaforu, güçlü; ancak kesin olarak anlaşılmaz sinematik imgelerin, rahatsızlık verici niteliğini tarif eder. Deleuze, imgenin resmettiği şimdi ile kıyaslanamaz bir geçmişini bedenleştirir görünen sinematik imgeyi böyle tarif eder. Dizinsel karakteri gereği, sinema, imgenin mevcut halinde yüzeye çıkmak için çözümlenmemiş geçmişlere olanak tanır. Deleuze'ye göre, fosiller, soğuk ve taştan nesneler değildir, onun yerine, yaşayan, tehlikeli şeylerdir. Fosillerin, onu çevreleyen şeylerle uyumsuzluk içinde olan bir gerçeklikten meydana gelen yabancı ve inatçı imgeler olduğu yerde imgeler, fosil yataklarıdır - "bu anı parçaları, defaatle bilinç yüzeyine çıkar; ancak kendi anlamları içinde gizemlidirler" (Sternburg 1994, 178). Bu imgeler, farklı geçmişleri bedenleştirmek için anımsama imgelerinin gücüne gönderme

yapar. Bir imge, bir bellekten arta kalanlar olduğunda, bir hatırlama edimi olarak “bir mevcuda tahsis edilemediğinde”; ama ortaya çıktığı yerden kolayca yukarıya bakan bu imge, o halde, unutulmuş olanın fosilidir. Deleuze’ün uyarmasına, tehlikeli demesine rağmen, bu imgeleri incelemek ve tanıklık ettikleri tarihleri öğrenmek mümkündür.

Deleuze, “fosil” terimini sinema kitaplarında yalnızca gelişigüzel şekilde kullanıyor; ama ben onu biraz genişleteceğim; çünkü anımsama imgesinin maddesel niteliğine işaret ediyor. Benjamin’de *fosil* daha karmaşıktır. Onun tamamlanmamış *Passagen-Werk*’i bütün bir sanayi sonrası Avrupa tarihini, “içinde soyu tükenmiş hayvan fosilleri olan mağaralar” ile yani erken kapitalizm döneminin tüketicileri ile (Buck-Morss 1989, 64’ten alıntı) kıyasladığı on dokuzuncu yüzyıl Paris’inin çarşılarının bölük pörçük ve unutulmuş nesneleri üzerinden okur. Moskova’da oyuncak ve tatlı dükkânları lehine onun komünist kahramanlık anıtlarını görmezden gelerek gezinirken ufak, unutulmuş ya da önemsiz görünen nesnelerin Benjamin’i büyük ölçüde cezbediği, yazılarının başından sonuna görülür (Benjamin 1986). Yaradılışın da ötesinde, Benjamin’in nesnelere verdiği dikkatin gücü, onun o nesnelerde anlatıların yoksun olduğu bir tarihe tanıklık gücü görmesidir.³ O, endüstriyel kültürün enkazı altında, kültürün kendinde kırılğanlığını okur (Buck-Morss 1989, 170). Bu nedenle, Benjamin’in kullanımında fosiller, kapitalizm tarihini, doğal bir tarih olarak taşıyıp getirir.

Fetişler

Bir kültürlerarası sinema tartışması için fayda sağlayacak bir fetişizm kavramı inşa etmek istiyorum. Hiç şüphesiz, sömürgecilik sonrası ilişkilerde fetişizmin saplantılı bir çeşidi iş başındadır. Fetişizm, yaşayan kültürleri dondurmak ve onları zamanın dışında bırakmak için şiddetli sömürgeci itkileri uygun şekilde tarif eder.

Edward Said (1979), Johannes Fabian (1983), Trinh T. Minh-ha (1989, 1993) ve Homi Bhabha (1994b) gibi eleştirmenler, bu sö-mürgeciliğin fetişistik niteliğini katı surette topa tutmuşlardır. Bu eleştirileri akılda tutarak ben, sömürgecilik sonrası ulusaşırı hareketlerde meydana gelen dönüşümlerin tarifini yapmak için bu fetişizmin diğer manalarını öne sürmek istiyorum.

Fetişizmde iktidar, varlıklara bağlı bulunmaz; fakat onların üzerlerinden akar. Fetiş nesneler, zamansal ya da coğrafik yerinden etme sürecine gömülü hale gelen bilgileri kodlayabilir; ancak bellek tarafından tekrar aktive edildiklerinde uçucudurlar. Fetişler, güçlerini güçlü olanın temsilinden değil, onunla temas -maddesel-liği baskılanmış bir temas- halinde olmaktan alır. Buna bağlı olarak fetişler, tıpkı fosiller gibi, bir fotoğraf gibi orijinal bir sahne ile dizinsel bir ilişkiye sahiptir. Fotoğraflar elbette, kameradan önce, onun tüm diğer görünüşlerini unutarak bir sahnenin anlık görsel bir görünüşünü kabul etmeleri içinde fetişistiktirler.

Benjamin'in *fetiş* terimi şeceresi, terimin tüm diğer neo-Marksist kullanımlarında da paylaşılır. Bu, onun *fosili* kullanımına benzer bir işlev görür; ama diğer yan anlamları da çağırıştır. “*On Some Motifs in Baudelaire*” denemesinde, *Passagen-Werk* boyunca geliştirdiği ‘kolektif yaşamın nesnelerde tecelli edebileceği’ argümanını sürdürür. Buna ek olarak, Freud’u takiben, en güçlü bellek parçalarının, bilinçli bellekte erişilemez olarak kalan (1968a, 160.), fetiş olan bir vakayı kodlayanlar olduğunun altını çizer. Burada Benjamin, fetişin Marksist ve psikanalitik anlayışlar arasındaki buluşmasını gösterir: Fetiş nesnesi, kolektif yaşamın hakikatlerini kodlar ve bu hakikatler ancak bilinçdışı olana erişen bir şok vasıtasıyla keşfedilebilir. Bu buluşma, önemli olmasına rağmen, fetişin psikanalitik anlayışları, benim amacım için neo-Marksist ve antropolojik yaklaşımlar için olduğundan daha az kullanışlı olmaya devam eder.

Fetiş, terimin etkileyici bir arkeolojini yapan William Pietz’in (1987) ileri sürdüğü gibi, kültürlerarası karşılaşmalara özel bir

üründür. Fetiş sözcüğünün etimolojisi, sömürgeciliğin, benimsemenin ve dönüşümün uzun ve karmaşık bir tarihini tarif eder. Kısaca Pietz, Portekizce *feitiço* sözcüğünün onun Hristiyan büyüculük kanunundan, Batı Afrika'nın kâşiflerin ona Guinea dedikleri kısmında kullandıkları *Fetisso* (ayrıca Portekizce, *feitiço*'nun karmaştırılmasından) sözcüğüne dönüşümünün izini sürer. Portekizli tüccarlar, Afrika dilinden bir sözcüğü tercüme etmektense, bir Portekizce terimi Afrika kültürel pratiklerine uygularlar. Daha sonraki yapılarda "fetişizm", nesnelerin kendilerindeki canlı gibi görünen güçleri; fiziksel temas vasıtasıyla erişilen güçleri kuşatan pratiğin çeşidiydi. Sözcük, tapmadan ayrı tutulmuş olmaktan gelir; çünkü ilgilenilen nesneler, tanrıları temsil etmediler; fakat sahip oldukları büyük maddesellikle tanrısal güçleri ellerinde tuttular. Örneğin, kutsal bir tavuğun tüyü, kutsal bir fetiştir; çünkü tavuk kutsaldır; azizlerden kalan hatıra eşyalar; korunmuş parmaklar ya da giysi parçaları, fetiş olarak değerlerini bir azizle temas etmiş olmaktan alırlar. Fetişistik ilişkiler, iki kutsal nesne arasındadır, bir tanrısallık ile bir nesne arasında değil. Bu nedenle fetişler, Avrupalı entelektüellerin düşünce tarzına göre, kesinlikle aşkın olmayan şeylerdir.

Fetiş kavramı, emperyal bir genişleme dönemi boyunca tedavülde kaldı. Pietz, bu kavramın insan bilinci ve maddesel dünyaya dair Avrupalı önyargıların; on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan insan bilimleri disiplininin üzerinde temellendiği önyargıların oluşmasında önemi bir rol oynadığını ileri sürer. Örneğin, onun tarif ettiği gibi, Willem Bosman gibi Alman tacirlerin gezi günlükleri, Afrikalı fetiş tapınmasını; onların "iyi toplumsal düzenin doğal örgütlenme ilkesi" olarak görükleri şeyi, bir çeşit rasyonel kişisel çıkar sapkınlığı olarak portreler (Pietz 1988, 107). Bu yazarların belirli anlatıları, Aydınlanma entelektüellerince ve aynı zamanda Marks tarafından da genel illüstratif amaçlar doğrultusunda benimsenmiştir (Pietz 1993). Marks'ın, kapitalizmi soyutlama sürecini, fetişizmin irras-

yonel pratiği olarak görülen şeyle kıyaslama seçimi, materyalizm ile rasyonaliteyi aynı eksene getirmenin zekice ve ters bir yoluydu. Buna rağmen, Marks'ın kendi kapitalizm eleştirisine destek yapmak için kendine mal ettiği bu taktik, "ilkel" pratiğin kültürlerarası köklerini atladı.

Fetişizm terimi, ilk olarak belirli bir Avrupalı sınıf tarafından Katolik ritüel gibi kimi kırsal batıl itikatları tarif etmek için kullanıldı (Pietz 1987). Kavramın Afrikalıların pratiklerini tanımlamak için kullanılması daha sonradır. O halde *fetişizm*, bir terim olarak, egemen Protestan, önkapitalist grupları, bu kültürün hem içindeki hem de dışındaki diğer gruplardan ayırma amacıyla kullanmak için yaratılmıştır. "*Fetişizm*"'in hem Avrupalı köylülerin hem de Batı Afrikalıların pratiklerini tanımlamak için erken kullanımı, ortaya çıkmakta olan Avrupalı iktidarlarının 'bu grupların, kendilerine benzemez şekilde irrasyonel oldukları, soyutlama yeteneğinden yoksun oldukları ve bedene saplanmış oldukları inancını tekrar doğruladı. Peter Stallybrass ve Allon White (1986), benzer bir çizgide, Avrupa burjuvazisinin yükselişinin hem kültürlerarası hem kültüre ait bir araya mesafe koyma sürecini zorunlu kıldığını ileri sürerler. Yalnızca bedensel olanın "üstünden yükselebilir" bir kimliği pekiştirmek için burjuvazi, kendi başka yerde kabul edilemez ölçüsüzlüklerini, onu köylülerin karnavalesk pratiklerinden ayırarak korudu. Sömürgeci yayılma, bu süreci daha bile ilkel bir başkası, nefret edilen/imrenilen Avrupalı orta sınıfı izdüşümleri için erişilebilir hale geldikçe azdırdı. Bu nedenle, arzunun yasaklı nesnesi, bazı yollardan hâlihazırda, burjuvazinin kendisine yasakladığı, ilkelci fantezilerde bedenleştirilen arzu sebebiyle kültürlerarasıdır.

Kültürlerarası fetişizme, hem fetişçilerce hem fetiş haline getirilen şeyce önyak olunduğunu belirtmek önemli: bu örnekte Portekizli tacirler ve Afrikalı dini pratikleri onlara "açıklayan" Afrikalı simsarlar arasında. Pietz, Batı Afrikalı muhbirlerin, *Fetisso* terimini kendilerinin Portekizlilere muamelelerini tarif etmede kul-

landıklarını, böylece önce davranarak kendi kültürel pratiklerinin bir yönünü Avrupalılara aktardıklarını öne sürer. Bu önce davranan fetişizm, törensel pratikleri incelenmekten koruma etkisine sahipti.⁴ Bu, bu bağlamda, fetişin “her zaman bir kültürün genellikle konuşanın kişisel olarak mesafeli olduğu yanlış nesnel değerler hakkında bir eleştirel söylem olduğu” (1985, 14), her zaman kültürlerarası bir söylem olduğu söylemidir. Fetişizm sürecine böylesi bir yaklaşım, fetişleştirilmiş kişi, nesne ya da kültürü, kültürel kendine mal etmenin kurbanı olarak düşünmekten kaçınır. Bunun yerine fetişizmin, alışverişin tarafları hakkındaki malumatı su yüzüne çıkaran ortak bir edim olduğunu bildirir.

Böyle tarihsel fetiş nesnelerinin manasını keşfetme arkeolojik süreci, onların katiyetle deşifre edilemeyeceğini; ancak belirli bir tarihsel anın anahtarı olarak ele alınmaları gerektiğini teslim eder. Fetişler, maddi mikrokozmozlardır; Adorno’nun yazdığı gibi, onlar, “içlerinde toplumsalın, kendisini temsil ettiği nesnel gruplardır (Mitchell (1986, 204’ten alıntı)” Pietz, fetiş neo-Marksist terimlerle spesifik kültürlerarası bir karşılaşmanın bağlantı noktası olarak, benzer şekilde tarif eder. “Fetişe, sözcüğün kendi tarihinden başka bir tarihsel alana ve ayrı bir toplum ya da kültüre mahsus olmadığı; fakat radikal şekilde farklı toplumsal düzenlerin değer kodlarının süregiden karşılaşması tarafından biçimlendirilen bir karşı-kültürel konuma mahsus olduğu şeklinde bakılması gerekir. Marksist terimlerle söyleyecek olursak, fetişin kültürel devrim alanında konumlandığı söylenebilir.” (1987, 10).

Uluslararası Yaşamın Fetiş ve Fosilleri

Fosiller, fetişler ve anımsama nesneleri bize yine Benjamin’in on dokuzuncu yüzyıl çarşılarında bulduğu diyalektik imgeleri, baskılanmış tarihi okuyabileceğiniz maddi gerçeklikteki çatlakları hatırlatmalı. Susan Buck-Morss, kendi tarih somutlaştırmaları ve etki

yoğunlaştırmaları içinde “fetiş” ve “fosil”in her ikisinin de metayı tarif ettiğini (1989, 211) öne sürer. Böyle nesneler, yakın tarihin harabeleri içindeki enkaz yığınlarıdır. Onlar yalnızca geçmiş tarihlerin istenen imgeleri değil; fakat aynı zamanda “yeni bir düzeninin kurulabileceği yapı malzemeleri”dir (212). Farklı malzemeleri bir araya getirip ortaya yeni bir şey çıkaran kimse - başka bir zaman ya da mekânın enkazlarını alıp onlara yeni bir anlam ve yeni hedefler veren insanlar, yeni bir tarihin olanaklarını yaratırlar. John Akomfrah’ın Siyahi bilimkurgu konusunda filmi *The Last Angel of History*’de (1995), yerinden edilmiş bireyin bunların önde geleni olduğu ileri sürülür. Film, onları bir çeşit endüstriyel bir çölde başıboş dolaşan Siyah bir flaneur figürüyle serpiştirerek rahmetli (ve yası tutulan) jazzci Sun Ra’dan romancı Octavia Butler’e Afrika diasporasından fütürist sanatçılar arasında gözden geçirir. Laf arasında “Afrikalılar her zaman bilimkurgu yapmışlardır; çünkü bizler her zaman gelecekteki boşlukları görebilmişizdir.” der. Farklı malzemeleri bir araya getirip ortaya yeni bir şey çıkaran kimse, bir başka kültürün molozları içindeki yaratıcı potansiyeli bulma yeteneğine sahiptir; çünkü bir kusurlu tercümenin iktidar alanı ile çevrili bu nesneler, kendi yolculuklarında dönüşümsel bir nitelik kazanırlar.

O halde fetişler ve fosiller, örtük tarihleri kendi içlerinde yoğunlaştıran ve kendilerine has gücü kimi kökensel nesnelerle daha önceki bir temastan alan iki tür nesnedir. Fetiş ve fosiller, tarihsel, kültürel ve ruhani güçlerin belirli bir yoğunlukta bir araya toplandığı boğumlar ya da ilmeklerdir. Onlar, kültürlerarası alışverişte üretilen tarihleri kodlayarak deneyimi zaman ve uzam aracılığıyla maddesel bir medyum içinde aktarırlar. Homi Bhabha’nın kolonyal stereotiplerin fetişler olarak karakterizasyonunda, fetişe kültürlerarası karşılaşmada üretilen bir nesne olarak bu bakışın altı güçlü bir biçimde çizilir: Kültürel farklılığın sabitlendiği; fakat karşılaşmanın istikrarsızlığıyla çelişen sabitleme içinde verilen yerleşim yerleri (1994b, 70-75). Fetiş ve fosillerin, içinde üretildiği kültürlerarası

alan, her zaman iktidarla yüklüdür; orada anlamların cezalandırılmaksızın yeniden oluşturulabildiği tarafsız bir zemin değildir.

Eğer fetişleri hakkıyla, tek bir kültürün ürünü olarak değil de iki kültür arasında bir karşılaşma olarak anlarsak, fetişlerin yalnızca inşa edilişleri süresince değil; aynı zamanda uzam vasıtasıyla ayırıcı hareketler içinde nasıl üretildiklerini görürüz. Sömürgeci ilişkiler özellikle, melezleşmiş yerlilere ve ithal anlamlara olan eğilimleriyle bu nesnelerin üretimi için en temel zeminlerdir. İki ya da daha fazla maddesel söylemin çarpıştığı yerler çok sayıda acayip yapay eser biçimlendirir. Kore'ye özgü köylü seramiklerini düşünün, on sekizinci yüzyıl Japon sömürgecileri onlarla estetik nesneler (ve korunan estetize edilmiş kopyalar) olarak ilgilenmişlerdi. On yedinci yüzyıl Hollanda'sında, Flemenk ithalatçıların seçkin ve nadir versiyonlarını, rengârenk ve cırlak taç yaprakları üretmek için virüslere maruz bırakılan yeni renklerde laleler elde etmek üzere defaatle melezleştirdiği lalenin meşhur ani yükseliş ve düşüşü, Pers kökenli bir çiçeğe olan ulusal bir saplantının sonucuydu. *Mulligatawny stew* (İngiltere) ya da *rijstaffel* (Hollanda) gibi ulusal yemekler, sömürge mutfağını yerel damak tadına uygun hale getirir. Bunlar, fetiş benzeri nesnelere birkaç örnektir ki onlar iki (ya da daha fazla) yönlü, iktidarı yumuşatan kendine mal etme ve yeniden tercümenin örnekleridir.

Sömürgecilik sonrası yaşam, insanların yerlerinden edilmesiyle birlikte, özellikle de eski sömürgecilerinin topraklarına göç ettiklerinde akıl almaz bir hızla fetişler üretiyor. Diasporada kültürel dönüşüm, elbette bu iki modelin de ortaya çıkmasına rağmen genellikle ne bir tamamen olgunlaşmış asimilasyon ne de bütünüyle rastlantısal "melez"dir. Çoğunlukla kültürel pratikler, tıpkı uluslararası havaalanlarında bagajların tartılması süreci gibi, neyin yükünden kurtulunmuş ve neyin hâlâ bagajda olduğunu belirleyen bir ayırma sürecinden geçer. En iyi gezen şey, genellikle yüksek sınıf ve dostane bir ataerkilliktir. İlk geçen, köylü pratikleri, kadınların pratikleri ve genellikle de duyuşal pratiklerdir; bekleme

odasının zeminine aşırı doldurulmuş bavullardan dökülen baharatların bulunduğu çantalar. Diaspora entelektüelleri, genellikle hâlihazırda nakit para, Batı tarzı bir eğitimden geçmiş olma, Latin dil ailesinden olan dilleri akıcı kullanım ve kendi yerel elit sınıflarına mensubiyet gibi Batılı akademik ve kültürel kurumlara uyumun gerektirdikleriyle buluşmuşlardır.⁵

Fetişin doku içi yarığı, anlam, pek çok anlam üretir; fakat bu anlamlar idrak eksikliği üzerinde inşa edilir. Örneğin, Shauna Beharry'nin annesinin tıpkı tüm Hintli evli kadınların yaptığı gibi alnının ortasına bir nokta koyması (*bindi*), Batı'da popüler erotika-da egzotik oryantal cazibeye işaret eder. Onun *Seeing is Believing*'de (1991) tarif ettiği gibi, Beharry'nin kendi cildi, üzerinde kontrolü bulunmayan, onun maksadını aşan anlamlar yüklenir. Beyaz insanlar bu koyu tenli Kanadalı kadına nereden geldiğini sorarlar. Eğer "Moosejaw" cevabı onları tatmin etmezse, o halde cevaplamak için Beharry onu ayrı tutan Hintli mirasında bir kazıya girişmek zorundadır. Bedenine, okumayı güç bela öğrenmek zorunda olduğu bir dil kazınmıştır. Bu, şeyleri kendi dillerinde bilme sorumluluğuna dair bir hakkı varsayan insanlara onu geri tercüme etme amacı için öğrenmesi gereken bir dildir. Mesela, büyük babası Çinli -aslında tam olarak Çinli de değil, Hong Konglu- olduğu için cildi ve gözleri farklı olduğundan -ve İrlanda'da büyüdüğünden Urdu ya da Hint dili bilmediğinden-, kendisinin "tipik bir Hintli" olmadığını keşfettiğinde, yapacağı açıklamanın ağırlığı ezici bir boyut alır.

Bu açıklama yükü, kültürler arasında hareket eden insanların bagajlarının giderek ağırlaşmasının nedenidir. Tanıdık nesneleri, fosilleşmektedir. Bir kültürün içinde hafife alınan şey, diğeri içinde anlaşılamaz hale gelir ve imkânsız tercümenin bu katmanlarında kazı yapmak ve onları toparlamak, göçmenin sorumluluğu halini alır.

Sömürgecilik sonrası tarih, zorunlu olarak bir fosil araştırmasıdır. Bizler devamlı olarak kişisel anımsama ve resmi söylem arasına

makas atarak bizi, katmanları boylu boyunca kesmeye ve onları kökenleriyle bağlantılandırmaya davet eden, temsil edilmiş tarihin yüzeyindeki anlaşılmaz uydurmaları keşif halindeyiz. Çoğu kez araştırmacı, kendi tarihinin kısmi hakikatlere dayandığını bularak onların bulaşıcı niteliğini azaltır. Bizim kendi yaşamlarımızı içeren “kaya parçası”, onları hem egemen tarih açısından hem egemen tarihten ayrı şekilde oluşturarak, sabit olmayan, kaynaşan kumlar boyutuna ufalar ve bizlerin de ipuçlarını arayarak derinlemesine incelemekten başka seçeneğimiz yoktur.

Deleuze’ün fosil niteliklerinin evham verici listesi, özellikle de onun yıkıcı potansiyeli, Pietz’in (ve Benjamin’in; Buck-Morss 1989’a bakınız) ‘fetişlerin gerçekleşmeyi bekleyen devrimler olduğu’ üstü kapalı anlatımlarıyla güçlü bir yankı uyandırır. Fetiş ve fosilin her ikisi, tarif ettiğim bağlamda, bir defa kopmuş olan ve şimdiyi savunulamaz yapan tarihleri kendilerinde taşırlar. Bu nesnelerin “radyoaktif” yönü; onların, unutulmuş birlikteliklerin zin-cirlerini kırmak için kendilerine tarihin en güncel katmanında etkisiz bir mevcudiyet sağlayarak diğer bellekleri canlandırabileceğidir. Yine de ben, radyoaktivite imgesinin bulaşıcı ve kanserojen yan anlamlarını yeniden değerlendirmek istiyorum. Şüphesiz ki başka zamanlardan ya da yerlerden gelme bu imge fosiller, uçucudur ve izleyiciler onlara maruz kaldığında kontrolsüz hareket edebilirler, tıpkı radyoaktif maddelerin açığa çıktıklarında çözünmeleri ve enerji yaymaları gibi. Ancak tehlike, kişinin bildiği tarihlerle çelişen tarihlerin, kişinin dünyadaki kültürel konumunu sarsan kültürel bilgilerin var olduklarını realize etmekte yatar. Bu, rahatsızlık verici, ayrıştırıcı bir deneyimdir ve kesinlikle apaçık etnomerkezci görüşlere zararlıdır örneğin. Ancak ben, bu durumu, tıpkı yürürken burnunuza bir parfüm kokusu geldiğinde olan şey (ya da fosil metafordan devam edersek, gömülmüş ve uzun zaman muhfaza edilmiş bir şeye sürülen bir merhemin güzel ve hoş kokusunun dolaysızlığıyla arkeologları şaşırtması gibi bir koku) gibi

“bulaşmanın” yararlı bir biçimi gibi düşünmek istiyorum. Onu koklamadan edemezsiniz, o çevresinize dolaysız yayılır ve fikirlerinizi kaçınılmaz şekilde saptırır, o aynı zamanda zorlayıcı ve ortama aittir. Burada inceleyeceğim sinematik fosiller, aslında rahatsız edici bir etkiye sahiptir; ama onlar yalnızca hücum ettikleri maddenin sertliği kadar yıkıcıdır.

Dizinsel Tanık: Fetiş ve Fosil olarak Sinema

Daha önce belirttiğim gibi, ulusaşırı nesneler yalnızca söylemsel üretimler değildir; onların anlamları, maddeselliklerinden ayrılamaz.⁶ Fetişler, soyutlamaya direnir. Gönderme yaptıkları şeyin orijinal varlığının maddeselliğinde ısrar ederler. Protestanların Katolik “fetişizmi”ni ve Marks’ın meta fetişizmini açığa çıkarması bunun sonucudur. Onların değerleri, devredilebilir değildir. Para için alınıp satılamazlar. Onlar, iktidarı simgesel olarak temsil etmezler; onu, fiziksel olarak bedenleştirirler. Hareketli imgeleri bir fetiş ya da fosil olarak düşünmek, onu yalnızca ona verilen projeksiyonlardan ötürü uçucu bir temsil olarak anlamaya değil; ancak izleyicinin/alıcının onun orijinal görüntüsünün maddeselliğine giriş derecesinden ötürü uçucu bir temsilci vurgu yapar.

Fosil ve fetişin her ikisinin de altında yatan “temas” kavramının ima ettiği şey, temsil ve bilginin, dil düzeyinde münhasıran ifade edilmemiş olduğu; fakat aynı zamanda temsil edilen nesneye temas halinde iştirak ettiğidir. Burada ele alacağım nesneler, söylemsel kırılmalar yanı sıra yerinden etmenin maddi koşullarını kodlar. Temsil ve bilgi, temsil edilen nesneyle temas halinde iştirak eder. Onların alt katmanları, yalnızca bir ‘gönderge’ değildir; fakat aynı zamanda maddi bir mihenктаşdır da. Açık ki o halde, benim fosil ve fetiş mecazlarını kullanımım, oldukça sarsıcı bir düzeyde iş görür. İkisi de basitçe, kimi orijinal, güçlü nesnelerle temas kavramına dayanan bulgusal araçlar olarak kullanılabilir. Yine de ben, bunları

bundan daha fazlası olarak kullanmak istiyorum. Fetiş kavramını, bilhassa, epistemolojik olarak güçlü buluyorum; çünkü o, nesnelerle zihinsel bir temastansa fiziksel bir temastan oluşturuluyor; o, bir metafor değil.

Andre Bazin'ın (1967), fotoğrafıyı, tıpkı ölen birinin yüzünün kalıbının çıkarılması gibi maddi varlığın bir izi, dünyanın bir baskısı olarak tanımlaması ünlüdür. Bu, fetiş benzeri/ fosil benzeri niteliğin sinemada geçerli olanıdır: O, filmi görünürde terk eden (ya da videonun elektronik tanıklığında kodlanan) başka bir maddi nesnenin izidir. Bu olgu, filme temsilsel gücünü veren şeydir, tıpkı gücünü başka bir maddi nesnenin izini taşımaktan elde eden bir fetiş gibi (dini manada). Dizinsellikten mamul kullanım, şüphesiz, profilmik gerçeğin manevi izinin aşikâr kanıtı olarak kalmaktan ayrılmaktadır. Maren Stange'ın (1994) belirttiği gibi, fotografik dizinselliğin temel nitelikleri; onların tarihsel kullanım bağlamları, farklı dönemlerde dizinsellik üzerinde konumlandırılan değerleri içinde anlaşılmalıdır. Hâlihazırda dizinsel kanıta ilişkin çok sayıda şüphe bulunmaktadır, en azından Batılı akademisyenler arasında.⁷ Yine de bir imge veya nesnenin dizinsel kapasitelerinin, kanıtın birkaç kaynağına, hikâyelerinin birkaç tanığına sahip olanlar için oldukça önemli olduğunu öne sürmek istiyorum. Böylece, belgeselin geniş tanımlaması, tıpkı gerçekte olan dizinsel ilişkisi merkezi önemde olan (Nichols 1991, bölüm 5) bir sinema gibi, kültürlerarası sinema için hâlâ elzemdir. Sinemanın herhangi bir çeşidi, profilmik olayla böyle bir ilişkiye sahiptir; ancak yalnızca belgesel, gerçekte olan bu ilişkinin, kendisini tanımlayan niteliklerden biri olduğu iddiasındadır. Sinemanın dizinselliğini, fetiş benzeri ya da fosil benzeri bir nitelik olarak anlamakla, sinemada gerçekliğin bu izinin, nesnenin taşıyabilecek olduğu herhangi bir orijinal anlamı örten ya da en nihayetinde dönüştüren tarihsel kullanım ve yorum katmanları içinde mumyalanmış olduğunu vurgulamayı kast ediyorum.

Elbette ki bu konular, kültürlerarası sinemaya özel değildir. Tüm sinemalar, nesneleriyle fetişistik bir ilişkiye sahiptir. Bütün sinemalar, başka zaman ve yerlerden olan kendi seyircilerinin onun sahip olduğu imgeleri kusursuz olarak deşifre edemeyeceği dâhilinde ulusaşındır. Buna rağmen kültürlerarası sinema, bu konuları belirgin konusu olarak alır ve onun fetiş-imgelerinin ve fosil-imgelerinin nasıl ve kim tarafından aktarılabilip aktarılamadığının dayanakları özellikle önemlidir.

Filmin nesneleri canlandırma kapasitesi, aslında onları antropomorfize etme kapasitesi, sinemanın erken teorisyenlerini cezbetmiştir. Béla Balász, *Theory of the Film* ([1923] 1972) kitabının bir bölümünü yakın plana tahsis etmiştir. Yakın planların durağan nesnelere fizyognomik bir nitelik aktardığı değerlendirmesinde bulunmuştur. Müşfik ve neredeyse duygusal tonu, yakın planın fetiş benzeri, görünmez olana tanıklık etme kapasitesinin altını çizer:

Sessiz film günlerinde film kamerasının keşfettiği ilk yeni dünya, yalnızca kısa mesafelerden görülebilen çok küçük şeylerin dünyası, küçük şeylerin gizli dünyasıydı... Sessiz film günlerinde yakın plan vasıtasıyla film kamerası, çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz bir yaşamın gizli baş etkenlerini ortaya çıkardı...

...Yakın plan, hayatınız boyunca kendisiyle yaşadığınız ve hemen hemen hiç bilmediğiniz gölgenizi duvarda gösterdi; odanızda sizinle birlikte yaşayan ve kaderleri sizinkine bağlı olan suskun nesnelerin sessiz yüzlerini ve akıbetlerini gösterdi ([1923] 1948, 55).

Daha ileride Balázs, “Yakın planlar, genellikle görünenin altında gerçekte olanın dramatik işçalarıdır. (56)” diye yazar. Balázs, imgeyi, iktidarı, görünmez fenomeni maddileştirmeye, onlara bir ifade vermeye bağlar. Cansız bir nesne ya da uzamın bir yakın plan çekimi, der, organik olmayan yaşamın hemen göze çarpmayan dünyasını yakalama kabiliyetine sahiptir. Eğer nesneleri, nesne olma durumları içinde toplumsal olanı bedenleştirdikleri şeklinde ve yalnız-

ca şeylerin içinde katılaşmış söylemler olarak değerlendirirseniz bu, mistik seslere ihtiyaç duymaz (Pels 1995; Seremetakis 1994'e bakınız).

Sinema üzerine semiyotik analizlerin artışı ile birlikte, böyle antropomorfik teoriler gözden düştü: Onlar kesinlikle göstergenin gücünü "aşan" imgenin niteliklerine başvurur görünüyor (Sinemanın bu fetişistik niteliğinin bir eleştirisi için örneğin, Barthes [1957] 1972'e bakınız). Fakat aynı nedenden Balázs'ın teorisi, filmin kendi nesnelerini nasıl fetişleştirdiği değil; fakat filmin nasıl olup da bir fetişistik medyum olabileceği üzerine yenilenmiş bir tartışma için daha faydalıdır. Balázs'ın imgelere afettiği fizyognomik nitelik, Deleuze'ün sinemada yüze ilişkinlik (visagéité) tartışmasına yansımıştır. Yüze ilişkinlik, motor genişlemesi sınırlı olan bir imgede etkinin yoğunlaşmasıdır: "Bu yansıyan, hareketsiz birlik ve etkiyi oluşturan yoğun dışavurumcu hareketlerin bir kombinasyonudur... Bu iki kutbu bir şeyde keşfettiğimiz her defa... bu şeyin bir yüz [visage] gibi iş gördüğünü; onun 'öngörölmüş' ya da 'yüzleştirilmiş' olduğunu ve sırayla bize gözlerini diktiklerini söyleyebiliriz" (Deleuze 1986, 87-88). Bu yüz benzeri imge, başka bir yerden onun içine yerleştirilmiş olan ve analiz edilmeye direnen duyguyla yüklüdür. Patricia Pisters'in (1998, 93) belirttiği gibi; çünkü yüze ilişkin imgenin onun bir alt kümesi olduğu duygu-imgesi, üçüncü boyutun uzamsal koordinatlarını daralttığından o, zamanın dördüncü boyutuna ve ruhun beşinci boyutuna açılır. Yüze ilişkin bir imge, der Deleuze, bakışa geri döner: Bu elbette auratik nesnelerin bir karakteristiğidir, daha sonra ele alacağım gibi.

Armağandan Metaya (ve Ters): Geçiş Nesneleri

Tarihin, nesnelerde nasıl kodlandığını anlamak için Marksist teorisyenlerin fetişizm tartışmalarını ve antropolojik mübadele teorileriyle temsili anlaştırmak yararlı olacaktır. Marcell Mauss'un

([1950] 1990) tohum halindeki eserini izleyen nesiller, mübadele sürecinin kendisine odaklanma eğiliminde oldular. Buna rağmen, daha sonraki antropologlar, mübadele nesnelerinin kendileri meselesine geri döndüler. Arjun Appadurai (1986), Igor Kopytoff (1986), Annette Weiner (1992), Nicholas Thomas (1991) ve C. Nadia Seremetakis (1994); hepsi de nesnelerin kültürler içi ve arası hareketini yalnızca bir pazar mübadelesi olarak değil, aynı zamanda kültürel bir mübadele olarak tarif ettiler; bu dolaşım süreci, Kopytoff'un sözcükleriyle, bir "şeylerin kültürel biyografisi"-dir. Onların yaklaşımı, nesneye olduğu gibi kalmak için mutlak bir inatçılık olanağı tanıyor, böylece biz de yatırımcı ve teorisyenlerin ulusaşırı akışı basitçe sermayenin ya da göstergelerin akışına indirgeme çabalarına rağmen dikkatimizi kendi indirgenemez madde-selliği içinde nesneye verebiliyoruz.

Antropologlar ve diğerleri, meta ile armağan arasındaki (Marks ile Mauss arasındaki) ve bunların uygun oldukları varsayılan toplumsal sistemler arasındaki ayrımı sorunsallaştırmışlardır. Sağduyu, yalnızca biricik nesnelerin -seri üretim metalar değil- belleği kodlayabileceğini öne sürer. Ancak bu ayrımlar, kişisel tarihlerin (istenmeyen?) armağanını gizleyen metalar arasında aslında biraz akışkandır.

Maussyen teori, armağan ve meta arasında birkaç ayırım önerir. Armağanlar, elden çıkarılamazken ve sahiplerinden ayrı bir değere sahip değilken metalar, elden çıkarılabilir ve değerlerinde kayba uğrama tehlikesi olmaksızın dolaşıma girerler; armağanların, kademeleri ya da nitelikleri varken metaların fiyatları ya da nicelikleri vardır; armağanlar, insanlarla ilişkiye girebilme kapasiteleri ölçüsünde öznedirler, metalar ise nesnedirler (Thomas 1991, 14). Genellikle, geleneksel toplumların armağan temelli oldukları ve modern kapitalist toplumlarınsa meta temelli oldukları varsayılmıştır; geleneksel toplumların metalar kullandıkları yerde bunun, sömürgeci etkinin bir sonucu olduğu varsayılmıştır. Doğrusu, bu

sıralama çok da muntazam değildir. Yabancılaşma, metalaşma ve somut mübadele, kapitalist olmayan toplumlarda olur, Nicholas Thomas'ın (1991) dediği gibi. Thomas'ın Malezya'daki mübadeleye ilişkin ayrıntılı tarihsel çalışması, yerel toplumların, sahip oldukları ekonomik düzenlemeler konusunda geniş ölçüde çeşitlendiklerini gösterir; kimileri, mübadeleye sokulmayan geniş nesne kategorilerine sahipken, diğerleri daha geniş ölçüde metalaştırılmıştır. Ek olarak, bu fark bir sömürgeciliğin filtrelenmesi işlevi değildir tek başına, ancak bir toplumun diğer toplumlarla ilişkilerinin derecesinin sonucu olarak ortaya çıkar (Thomas 1991, bölüm 3).

Dünya sistemimizin sermaye ve iktidarın akışı ile birbirine bağlandığına şüphe yok. Benzer şekilde, sömürgecilik sonrası koşulun yalnızca "Üçüncü dünya" durumlarını değil hepimizin içinde yaşadığı, küresel akışlarla birbirimize bağlandığımız gibi bir durumu tarif ettiğine de şüphe yok. Her şeye rağmen, dünya çapında bu birbirine bağlanma süreci, kaçınılmaz bir kapitalist şeyleştirme, sonsuz bir metalaştırma sürecinden daha karmaşıktır. "Birinci dünya" ekonomileri baştan aşağı meta temelliyeğin armağan-tipi ekonomilerin yalnızca "Üçüncü dünya"da yürütüldüğünü anlamak doğru değildir. Hatta görünürde sterilize edilmiş ulusaşırı sermaye akışı içinde hareket eden nesneler, kültürel tercüme ve yanlış tercüme hareketlerini kodlar. Arjun Appadurai, bilgi açısından bir nesnenin toplumsal yaşam içindeki bu tercüme süreçlerine bakar: Üretici ve tüketici arasındaki bilgideki devamlılıklar ve kopukluklara bakar (1986, 42-44). Belki de çeyrek şeftalinin yerel bir hareketinde ya da bir otomobilin ulusaşırı hareketinde bilgi boşluğu yoktur, üretici ve tüketicinin bir meta hakkında bilgi paylaştığı iki durum da yakınlık ya da standardizasyon nedeniyledir. Ancak geniş bilgi boşlukları, kişisel ya da ritüel manayı kodlayan nesnelerin kültürleri arasındaki harekete işaret eder.

Appadurai, Marksist meta kavramını, nesneleri ömürleri süresince meta statüsüne girip çıkar şekilde anlayarak karmaşıklaştırır.

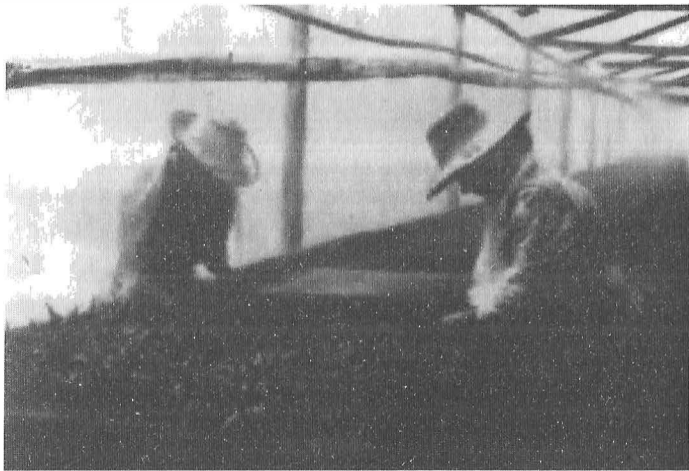
Karşı-kültürel harekette bir nesnenin “meta statüsü” oldukça hareketlidir; örneğin, bir toplumda metalaştırmanın üzerindeki bir şey, belki bir başkasında meta adaydır ve kültürlerarası ilişkiler, bir nesnenin bir başka toplumda meta bağlamına girme olasılığını arttırır (1986, 14-47). Nesneler meta, armağan, ritüel nesnesi ya da çöp gibi kimliklerin içine girer çıkar (Kopytoff 1986, 67). Kültürlerarası harekette bu süreç hızlanır. Yolculukları, sahip olma ve kullanılmaları vasıtasıyla nesneler, bir biyografi kazanarak tekil hale gelirler. Nesneler bir bilgi zenginliği kazanırlar, tabii yalnızca biz onları okuyabilirsek. Nesneler, yolculuklarının, onları üreten ve onlarla temasa geçen insanların, hareket ettikçe değerlerinde meydana gelen değişikliklerin haritalarını sağlarlar.

Ulusası Nesnelerin Sineması

O halde sinema, nesneyle söylemsel olarak yakın bir ilişki kurma çabasıyla bir nesneyi takip edebilir; nesnenin kültürel biyografisini ortaya çıkarma ve onun bedenleştirdiği bilgiyi okuma. Ek olarak, maddi nesnelerin kendileri gibi, film ve video da eşsiz şekilde nesneyi söylemsel manası yanı sıra kendi maddesi ile yüzleştirme kapasitesine sahiptir. Benjamin, diyalektik imgeleri çarşı harabeleri arasında buldu; bizse onları *Home Shopping Channel*'da arayabiliriz. Bizler aynı zamanda anımsama imgelerinin kültürler arasındaki hareketlerinin izini süren film ve videoların, nesnelerin diyalektik bir okumasını yapan eserler olan mikrotürlerine de dönebiliriz. Bu örnekler, emeğin sermayeye görece basit ulusası dönüşümleri ile başlar ve fetişlerin, fosillerin, ulusası nesnelerin daha kendine özgü ve mahrem yolculuklarına doğru gider.

İlki, bir nesnenin hareketinin izini o sanki kökünden koparılma, ulusası meta haline gelmek için yerel kültürün izlerini sarıyormuşçasına sürenlerdir. Amos Gitai'nin *Ananas*'ındaki (1983) ulusası nesne, bir kutu ananastır. Kutunun içindeki Hawai'de

üretilmiştir, etiketi Çin'de basılmıştır, kutu, etiket ve ürün Kuzey Amerika kıtasında bir araya getirilmiştir ve böyle sürer gider. Çeliği eriten, meyvenin hasadını yapan ve baskı makinesini çalıştıran insanların izleri, tıpkı çoğu metada olduğu gibi, ananas kutusunda tamamen kaybolmuştur; ancak onların emeğinin yabancılaştığını tersine çeviren Giati'nin kazı çalışmasında böyle değildir. Benzer şekilde, Marta Rodriguez ve Jorge Silva'nın *Love, Women and Flowers*'ında (1988) ulusaşırı nesne, Kolombiya'da bulunan kimyasal yüklü bir seradan KLM uçağı ile Avrupalı çiçekçilere doğru yolculuk eden çiçeklerdir. Rodriguez ve Silva'nın filmi, sanki çiçekçi dükkânının soğutucusunda büyüyecekmiş gibi görünen -cansız, uzun ömürlü karanfil- son derece işlenmiş bir çiçeği alır ve onu, taşıdığı unutmaya zor kadın emeği tarihi ile birlikte verir. Çiçeklerin Amsterdam ya da New York'taki düşük fiyatı, Bogotá'daki başarılı sendikal engelleme girişimini yansıtır; onların geleneksel uzunlukları, öğreniriz ki ekstra filizleri mekanik şekilde kesen kadın işçilerce belirlenmektedir; onların kusursuz eşbiçimlilikleri, işçileri hasta edip ölümlerine neden olan aynı zehirli mantar ilacı



33. *Love, Women and Flowers*'tan büyütülmüş film karesi. Women Make Movies izniyle.

dumanının marifetidir. Deleuze'ün terimleriyle; karanfil, kadınların iş, acı ve dayanışmalarının bir anımsama imgesidir. Appadurai açısından film, Kolombiyalı kadınların çalışma koşullarına dair bir bilgi boşluğunu doldurur, kuzeyli müştrilerin çiçekleri almasını kolaylaştıran bir boşluk. Çiçeklerle ilgili bir başka çilekeşliğe dair bir başka film ise Jorge Furtado'nun Rio de Janeiro'nun dışında bir çöplük ("*Isla das Flores*") etrafında yaşayan ve rızklarını bu çöplükten çıkaran aşırı yoksul insanlar hakkındaki *Island of Flowers* (1989) adlı sürrealist belgeselidir. Film, beş dakika içinde, zalim ekonomi ile para, meta ve yaşamlar arasında denklemler kurmanın insafsız mantığını gösteriyor. *Love, Women and Flowers* gibi, *Island of Flowers* da insanın acılarının bir değere dönüştürülmesini sağlayan akordeon benzeri hareketi tersine yeniden yaratarak kapitalist soyutlama sürecinin acımasız bir eleştirisini yapar.

Bu filmler, insan emeğini güçlü bir etmen olarak yeniden yapılandıran Marksist projeyi üstlenirler. Buna rağmen, bu nesnelerde insan mevcudiyetinin izlerini, iletişimin herhangi bir çeşidi gibi görmek zordur. Karanfilleri yetiştiren kadınların, verdikleri emeğin alıcı tarafında kimin durduğunu gayet iyi bilmelerine karşın Kuzeyli karanfil alıcıların, muhtemelen aldıkları çiçeklerin nereden geldiğine dair hiçbir fikir taşımadıkları böyle seri üretim meta, yeteri kadar köklerinden koparılmıştır.

Daha karmaşık kültürel hareketler, nesneleri belleğin ve dönüşümün daha büyük güçleriyle buluşturur. Sermaye ve kültürün küresel hareketlerinin, "Birinci" ve "Üçüncü" dünya arasındaki ayırımı giderek bulandırması gibi, meta ile tekillik arasındaki geçişler de ivme kazanır ve mutasyona uğrar. Yeterince sıradan metalar, Jean Pierre Bekolo'nun *Quartier Mozart*'ında (1992) durumun tekil işaretleri halini alır-günlük meta ve ardından çöp olan Fransa'daki *Paris Match* dergisi, *quartier*'in satıldığı dükkân sahibini Denzel Washington ve Prens Di hakkında yerel bir otorite yaparak

Kamerun'da bir mahallede ender ve biricik bir nesne halini alır. Kidlat Tahimik'in *The Perfumed Nightmare*'inde (1978) nesneler, fantezi ya da daha uygun bir ifadeyle uydurmanın yardımıyla düzenli olarak meta statüsüne girip çıkarlar. Kidlat (filmdeki karakter), Paris'in anonim metaları arasında biricik nesneler, armağanlar ve fetişler bulma hünerine sahiptir. Bir sokak satıcısından aldığı yumurtaların içinden, içlerinden birini her kırduğunda, iki devasa yumurta sarısı çıkar. Korkan Kidlat, sokak satıcısı Lola'nın yanına geri gider ve Lola ona tüm yumurtaların çift sarılı olduğu; çünkü atalarının aynı olduğu - "ucuz süpermarket yumurtaları gibi olmadıkları" - açıklamasında bulunur. Filipinli Kidlat, Fransız Lola ve kilisenin soğan biçimli kubbesinin ayrıca ziyaret ettiği Alman zanaatçıları, hepsi de nesneleri kodladıkları insan (ve tavuk) deneyimi içinde kavrayarak uluslararası ticaret akışında marjinal kalırlar. Kidlat aynı zamanda şehrin yeni çöp yakma fırını üzerindeki ileri teknoloji bacaların üç ailenin bir arada yaşamasına yetecek olan büyüklüğüne de hayret eder. Filmin sonunda, Werner von Braun Fan Club'ın re'sen başkanı bu geniş beyaz baca-uzaygemisini çalar ve onun içinde evine uçar. Bu defa da Kidlat, seri üretim nesneyi sihirle temizlemek için kendi "bambu teknolojisini" kullanır. Gerçek bir fetişist olan Kidlat, tıpkı başka bir kültür için faydalı bir nesneyi bir sanat nesnesine (*objects d'art*) çeviren koleksiyoncular gibi, bir nesneyi başka bir kullanıma açar. Onun başarılı uydurma seyahatinin son ayağı, Kidlat'ın baca-uzaygemisi içinde görüldüğü, ondan yadigâr kalan ve olayın "gerçekleştiğini" kanıtlayan, üzerinde Filipince yazan bir puldur.

Metaların -patates- aşağılanması, Alex Rivera'nın "patates-baba" anlamına gelen *Papapapá*'sında (1996) tarihin ve gizli güçlerin yeniden buluşmasıdır. Yumrunun Inka kültüründeki gizli merkeziyetinden başlayarak Rivera, onun Latin Amerika'dan Avrupa'ya (stop-motion canlandırılan ve kahverengi patatesin maalesef kaybettiği bir patates "yarışı"), kıtanın yukarılarına doğru seyreden ve

sonra Kuzey Amerika'ya dönen tarihsel yolculuğunun izini sürer. Yolculuk ederken patates, yeni kültürel değerler kazanır ve eski değerlerini kaybeder. Patates, onun İrlandalı yetiştiricileri için de Inka yetiştiricileri için olduğu gibi kutsalken Kuzey ve Güney Amerika



34. *Papapapá*'dan durağan görüntü. Alex Rivera'nın izniyle.

kıtalarına dönüşte dramatik şekilde statü kaybı yaşar. Patatesin, meta statüsüne nihai düşüşü, Tri-Sum Snacks'ın şirketin patlamış mısır ve domuz derisi yanı sıra patates cipsi için Latin Amerika'da geniş bir pazar potansiyeli gördüğünü açıklayan sözcüsü ile yapılan bir röportaj ile belirtilir. Tri-Sum'da cipslerin renklerinin açık ve tektip olması ve de onlara insan eli değmemiş olması önemlidir. Film üreticisinin ortaya attığı bu politika, fabrika standardizasyonunun bilinçdışı ırkçılığını yansıtır. Bu arada, Rivera'nın tarihsel araştırmasının dayanakları, artık sürgün edilmiş bir TV bağımlısı olan ve Latin Amerika televizyonunu Miami'den izleyen Perulu babası için duyduğu anksiyete ile artar. Rivera'nın uzun süre pişip çatlayan patatesi, bellekleri ve unutulmuş şeyler katmanlarını ortaya çıkararak kendi meta çerçevesini, kapitalist genişlemeyi ve kültürel yeniden kodlamayı açığa çıkarır.

Jean Rouch, insanların ve nesnelerin kültürler arasında geçiş yaparken deneyimledikleri dönüşümden *Jaguar* (1971), *Petit à petit* (1969) ve son olarak da *Madame l'eau* (1993) gibi çoğu filmde yararlanmıştır. Onun, sömürgeciliğin maddesel bedenleştirilişine dair en ünlü deneyimi hiç şüphesiz, Nijer'deki üyeleri sömürge idarecilerinin ruhları tarafından sahip olunmuş olan Hauka hareketinin belgeseli olan *Les Maitres fous* (1953)'tür. Bu önemli film, tüm yanlarıyla tartışılmıştır (örneğin Taussig 1993, 240-243; Stoller 1995). Hemen söyleyebilirim ki filme dair en çarpıcı şeylerden biri, mümkün olduğunca tapınanların ruhsal durumları değil de onların bedenlerinin ilahi güçle ilişkilerine aracılık eden fiziksel durumlarını vererek fetişistik bir tinselliği belgelemesidir. Hauka'nın tinselliği, içkin ve bedenleştirilmiştir. Fakat elbette filmle ilgili en rahatsız edici şey, Hauka'nın bedenleştirdiği şeyin, Songhay halkının sömürgeleştirilmesi tarihi olmasıdır; bu tinsellik yüceltici bir şeye değil de bedeni ve ruhu kötü etkileyen haşin bir sömürgeciliğin şeytan çıkarmasına benzer. Rouch'un sömürgecilik eleştirisi, *Madame l'eau*'da çok daha eğlencelidir. Bu filmde, sözüm ona Rouch'un arkadaşları Damouré, Lam ve Tallou'nun telkini üzere bölgelerindeki kuraklığı gidermek için Hollanda'dan Nijer'e hareket eden şey, yeldeğirmenleridir. (Bu üç meslektaş, ilk olarak *Jaguar*'da, yirmi seneden de öncesinde görünmüşlerdir.) Dünya Bankası tarzı gelişmenin bir minyatür modeli yerine, *Madame l'eau*'da yeldeğirmenlerinin ithalatı, sihir ve kültürlerin ortak bulaşımı ile verilir. Flemenk hükümetin üç yeldeğirmeni bağışlamayı onaylaması ardından üç Nijeryalı, Flemenk sahilinde bir kurban kesme ayini yaparlar. Muhtemelen bu yeldeğirmeni yatırımını yapan, Flemenk olmayan (ve söylemsel olmayan) güçleriyle bu ritüeldir, dolayısıyla bu da geceleyin Nijer topraklarında bir tarla dolusu lalenin bitmesi ile sonuçlanır.⁸

Nesnelerin uluslar arasında -giderken anlam biriktiren ve silen-hareketinin izini süren bir başka çeşit eser de metalaştırılan bir nes-

nenin yolunu yeniden yapılandıran film ya da bantlardır. Dennis O'Rourke'nin *Cannibal Tours* (1988) ve Ilisa Barbash ve Lucien Taylor'un *In and Out of Africa*'sı (1992) örneğin, yerel Afrika nesnelerini elyapımı ihracat nesnelere dönüştüren kültürel tercüme sürecinin izini sürerler. Bu gibi eserler, basitçe yerel kullanım değerlerinin -mübadele sırasındaki değer- metalaştırılması sürecini izlemez; fakat kültürlerarası tercümede fetişlerin kasıtlı yaratılışıdır. Müslüman tacir Gabai Baare'in Batı Afrika ve New York City arasında yaptığı ticareti takip eden *In and Out of Africa*, Batılıların yalnızca metalan değil aynı zamanda onların tarihlerini de ithal etmeyi nasıl da umutsuzca ar-zuladıklarını ve aracılardan bu arzuyu nasıl istismar ettiklerini gösterir. Baare, devasa sayıda geleneksel ritüel nesnesi oydurmak için Afrikalı işçiler kiralar ve ardından onlara kökboyası ve çamurla eskitme işlemi yaptırır. Çakma antikalar, koleksiyoncunun Afrika heykelticiliğinin (belirli bir çeşidinin) evrensel güzelliğine dair yüce kavramlarını boşa çıkartan anımsama nesneleri çıkar. Amerikan koleksiyonerler bu nesneleri satın aldıklarında, bir nesnede kodlanmış insan deneyimini, aurayı da satın alıyor olduklarını düşünürler. Aslında bu anımsama nesneleri bazı otantik Afrika ritüel pratikleriyle değil, sinik bir pazar analizi süreciyle bağlantılı olduklarından biraz farklı bir çeşit deneyim satın alıyor olurlar. *In and Out of Africa*, Avrupa ve Kuzey Amerika galerileri ve koleksiyonlarından Afrika şantiyelerine doğru ilkel bir otantikliğe olan sömürgeci arzuları tıkr tıkr maddileştirmek üzere oluşturulmuş bir ticari rotanın geriye doğru izini sürer. Gerçi bu rotayı izlerken film, yalnızca koleksiyoncunun arzusunu yeniden yapılandırmaz; fakat aynı zamanda Afrika heykelsi nesnelerinin tam olarak kültürlerarası nesneler olduklarını ortaya çıkarır, tıpkı Pietz'in fetiş tanımlaması gibi. Tacir Baare tarafından görevlendirilmekle onlar, kendi Afrikalı üreticilerinin Batılı koleksiyoncuların Afrika'ya dair fantezilerine dair makul sorgulamalarının neticesidirler.

Bantta röportaj gerçekleştirilen Avrupa ve Amerikalı koleksiyoncular, onları gerçek Avrupa-Afrika ilişkileri tarihine dâhil eden Afrika heykellerini küçümserler. *Colón* figürleri, Beyaz sömürgecilerin heykelleri, bir koleksiyoncu tarafından Afrika heykelciliğinin evrensellik ve tinselliğinden yoksun olmaları nedeniyle geri çevrilir. Avrupalı koleksiyonerler, zamansız bir sömürgecilik öncesi Afrika'ya atıf yapan, Avrupa ve Afrika kültürlerinin akranlılığını yadsıyan eserleri tercih ederler (Fabian 1983).⁹ İronik şekilde, kendi Afrikalı üreticileri için esasında tinsel olan bu figürlerdir; onlar, sömürgecilerin güçlerini bedenleştirmek için ritüel pratiklerde kullanılırlar, tıpkı sömürgeci tarihlerine değinerek Avrupalıların ruhlarnı bedenleştiren Hauka gibi. General Douglas MacArthur ve diğer yabancılar (Taussig 1993, 10) biçimindeki Kuna yerlileri heykelcikleri gibi *Colón* figürleri, tinselliği maddesel olarak bedenleştirirler: Onlar, sömürgeciliğin radyoaktif fosilleridir.

Yanıtılmış -ya da tehlikeli şekilde bilgili- koleksiyoncular aynı zamanda Victor Masayesva'nın *Imagining Indians*'ında (1994) yer alır. Masayesva'nın röportaj yaptığı koleksiyoncular, bir hafta sonu festivalindeki açgözlü amatörlerden sahip olduğu güçle rahatsız edici olan *kachina* maskesine dair yeterince bilgi sahibi olan aracıya kadar farklı şekillerde, sahip oldukları yerel nesnelerin bilgisine sahiptirler. İkincisi, Hopi topluluğundan çalıntı maskeyi restore etmeyi beklemektedir, eğer onu yasal yollardan satın aldığı onaylanabilirse. "*Onunla konuştum ve onu iri taneli mısır unuyla besledim.*" der, Hopi âdetine saygılı olma çabasında olduğunu göstererek. Yine de Masayesva, az bilginin tehlikeli bir şey olduğunu öne sürer. Hobiciler için -Baare'nin çakma antikleri gibi- pazar için üretilen yerel sanat eserlerini almak yeterince güvenlidir. Ticari işlem, belki sömürgeci arzu ile gösterilir; ama imalatçılar, sahte nesneleri dışarı gönderip kendi kültürlerini etkili şekilde koruyarak önalımsal bir fetişizmi uygularlar. Bilgili koleksiyoncu, yine de, kültürlerarası tercüme katmanlarını aşmaya ve Hopi ritüel praiklerinin merkezine



35., 36. ve 37. *Imagining Indians*'tan durağan görüntüler.

işleme gayretindedir. Masayesva gibi ben de başka bir kültürün tinsel kimliği hakkında söz söylemenin hiçbirimizin işi olmadığını düşünüyorum ve başka bir kültürün en kutsal nesneleriyle doğru-
dan bir karşılaşmaya kalkışmak, onları fetişize etmekten bile daha yıkıcıdır. Aracı, konuşmasını mağrur ve ciddi bir şekilde sürdürür-
ken Masayesva dijital olarak onu çerçeveden siler, dolayısıyla da geriye yalnızca arkasındaki Navajo battaniyesi kalır.

Tüm bu örnekler, bir nesnenin, hatta özellikle de mübadele va-
sıtasıyla göstergelere indirgenebilir olduğu varsayılan nesnelerin
tekilliği ve maddiliğini vurgular. Karanfil, patates, *Paris Match*, yel-
değirmeni: Onları yerinde bir ifadeyle 'auratik' bir değerle donatan,
bu nesnelerin zaman ve uzamda biricik güzergâhıdır. Pazar temel-
li denklikler, kendi değerlerini ellerinde tutamazlar. Ne de daha
sonra tartışacağım üzere, herhangi bir göstergenin herhangi bir
başkasına denk olabileceği Saussureyen göstergebilim temelli film
teorileri tutabilirler. Bu nesnelerin indirgenebilir maddeselliği, on-
ların aurasına tarihin imbikten geçirilmesi olarak saygı gösteren bir
film teorisi gerektirir. Yukarıda tartıştığım film ve videolar, yalnızca
ulusaşırı nesneler "hakkında", bu nesneleri ana fikirleri olarak alan
filmler gibi görünebilir. Ancak tartışmam daha kendine özgü nes-
nelere doğru ilerledikçe, bu şeylerin bu eserlere rahatsızlık verici
güçlerini veren maddi varlıklarıyla bağlantı kurmanın filmin ve vi-
deonun yeteneği olduğunu gösterebilmeyi umuyorum.

Uluslararası Nesnelerin Belleği

Böyle bir başka uçucu meta; Xie Fei'nin *Woman from the Lake of Scented Souls*'ünde (1994; bir Çin-Hong Kong-Japon ortak yapımı) dolaşıma girer.¹⁰ Bu kurmaca filmde, susam yağı fabrikası işleten Çinli bir köylü kadın olan Xiang, ürünü bir Japon şirketi tarafından kabul edilince övünmeye başlar. Rağbet gören ürün ve bu hikâ-
yedeki fetiş, susam yağıdır. Aromasını yüksek kaliteli yerel susam

tohumlarından ve köyün kıyısına kurulmuş olduğu gölün temiz suyundan aldığı söylenir. Ayrıca gölün de sıradışı bir parfüme sahip olduğu, efsaneye göre bir zamanlar iki kadının aşksız evlilikler yapmaktansa kendilerini göle bırakarak intihara giriştikleri ifade edilir. Xiang da evliliğinde mutsuzdur ve zihinsel engelli oğlunu genç bir kadın olan Huanhuan'la onun isteği dışında evlendirmeye zorlar. Film, fabrikayı işleten kadının gönül yarasının yağın aromasında asli unsur olduğunu öne sürer: Yerel deneyim ve yerel bellek, uluslararası tüketim için şişelenmiştir. Bu son derecede yerel ürün, Japonya'ya seri üretim ve ithal için çok uluslu sermayeyi temsilen seçilmiştir. Filmdeki Japon karakterler, kendi tarihleriyle iç içe yaşayan köylü karakterlerle zıtlık içerisinde kentli ve köksüz olarak temsil edilirler. Evrensel olarak üstün olarak değerlendirilen şey, susam yağının platonik biçimi, yerel belleğin şişelenmiş ürününe çevrildiğinde ne olur?

Film, iki İngilizce adla gösterime girdi: Tam çevirisi *Susam Yağı Üreten Kadın* (*Woman Sesame Oil Maker*) ve daha şiirsel olan *Güzel Kokulu Ruhlar Gölünün Kadınları* (Türkçeye bu şekilde çevrilmiştir -ç.n.) (*The Woman from the Lake of Scanted Souls*). Bu iki ad, ulusaşırı nesnelerin mutasyonunun diğer bir halidir. Çince ad, bayağı bir biçimde ticari ürüne gönderme yapar. Yabancı tüketim için olan adsa antik yan anlamları, tarifsiz Çin kültürünü çağnştırır. Daha ileride ürünler, yolculuklarına başlar, başka bir deyişle, ürünlerin manası daha da seyreltilir ve maddi kaynaklarından uzaklaşır. Diğer taraftan, uzaklık aynı zamanda susam yağının eskiden köyde lanetlenen esansının duygusal kaynağını belirtmeyi mümkün kılar. Yağın imalatçıları, onun esansını gölün temiz suyuna dayandırır. Müşterilerini kaçırmamak için, kendilerini gölün sularında boğan engellenen âşıkların hikâyesini açığa vurmamak için çok çaba sarf ederler. Fakat ürün köyden yeterince uzaklaşınca romantik hikâye kendi değerini ancak yükseltir.

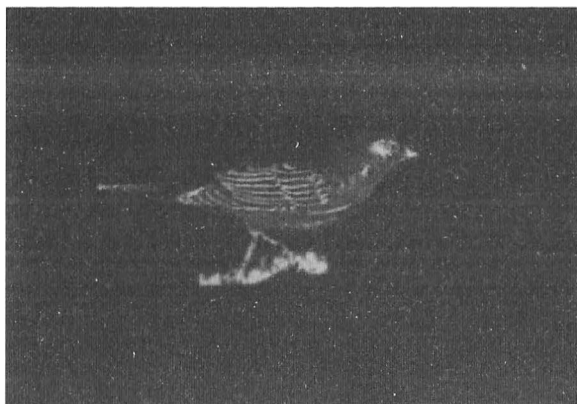
Güzel Kokulu Ruhlar Gölünün Kadınları, ulusaşırı nesnelerin üretiminde dikkate değer bir yoğunlaşma ve yerinden etme süre-

cinin izini sürer: Duygusal hatta tinsel bir fenomen, bir metanın çekiciliğinin altında yatan güç haline gelir. Filmde (tam anlamıyla) şişelenen şeyin ifadesinin kültür tarafından tasdik edilmemiş olan kadının deneyimi olması şaşırtıcı olmamalı. Xiang ve Huanhuan arasındaki ızdırap verici ilişki, çözümsüz bir karşıtlık üzerine kurulur: İlki, aile işinin devamlılığı için tıpkı kendisinin yapmış olduğu gibi, gelini de aşksız bir evliliğe boyun eğsin ister. Bu kadınlar arasındaki gergin sahnelerde, zoraki, kesilmiş diyalog, ev işleriyle sınırlandırılma eğilimindedir. Gelinin kocasının onu maruz bıraktığı morluktan söz ettikleri konuşmalar da aynı şekilde... İkisi arasında örtük bir birbirini anlama hali, genç kadın, kaynanasının evliliği boyunca bir âşığı olduğunu keşfettiğinde gelişir. Bu sahnelerde kadınlar asla birbirlerinin bakışlarını yakalamazlar. Genellikle biri, avluda bulunan diğerini pencereden gözetler. Final alışverişleri, etkili bir biçimde bir örtü vasıtasıyla vuku bulur: Kaynanası onu kısık sesle söylediği birkaç sözcükle azad ederken çatıda kurumaları için asılı çamaşırlar arasında duran gelinin bir çarşaf arkasından silueti görünür. *Woman from the Lake of Scented Souls*'ta kadınların yaşamlarının trajedisi, sözsel olarak ifade edilmez ve yanı sıra görsel olarak da sessizdir. Kadınların nesiller boyu yaşadıkları hasret ve acılar, yalnızca ürettikleri susam yağının amberinde görünür. (Ve film, modernizme verip veristirmez: Japon finansörlerin bir yatırımı olarak fabrikanın ilkel makineleri modern ekipmanlarla değiştirildiğinde, yağın kokusu aleyhte değişmez. Bunun yerine, yağın kalitesini etkileyen, emeğin duygusal karakteristiğidir.)

Bu, sadece yukarıda betimlenen nesnelerin, kişisel nesnelerin metalaştırılmışlıktan metalaştırılmamışlığa önemsiz bir değişikliği. Bu uçucu metalar bireyselden çok toplumsal tarihleri kodlar. Bu, kişisel nesnelerin manaları bireyler için spesifik olan anıları serbest bırakma güçlerine dayanır. Bu süreçler “yalnızca” kişisel değil; fakat bunun yerine kişisel ve kendine has olanın nasıl sadece daha geniş kültürel tarihlerin tek görünür yönü olabileceğini ileri sürer (Seremetakis 1994, 135). Kişisel nesnelerin içerdiği ulusaşırı

hareket türünün anlamı, eksik değerlendirilmiş olamaz. “Yalnızca” kişisel olarak gözüken anıların, diasporik kültürlerin yegâne havuzu olduğunun kantlanması ne sıklıkla gerçekleşmiştir? Neyin izole edilmiş, kendine has ya da görünürde özel bir fenomen olarak belirdiğini ciddiye almak önemlidir; çünkü onlar, geniş çaplı kültürel hareketlerin söz sahibi olabildikleri tek aşama olduklarını kanıtlayabilir.

Daha önce, katranlı kâğıt parçasının Tajiri’nin *History and Memory*’sinde tarihi kodlayan birkaç nesneden biri olduğunu belirtmiştim. Tajiri’nin onun ne “hatırlattığını” öğrenmek için en başarılı şekilde izini sürdüğü nesne, büyükannesinin Poston’da gözaltı kampında oyduğu ahşap bir kuştur. Bu renkli nesne, çekim, Tajiri Ulusal Arşivler’de bir fotoğraf bulduğunda, tıpkı katranlı kâğıt parçası gibi, siyah bir arkafon önünde başka bir tarihsel aşamada yankı bulur. Gözaltı kampından kalma bir kutu dolusu belgeye göz atarken Tajiri bir oda dolusu insanın uzun masalar etrafında çalışıyor olduğu, “Kuş Oyma sınıfı, Ağustos 1941” ibareli bir fotoğrafla karşılaşır ve bu fotoğrafta büyükannesi de vardır. Bu arşivden -bu durumda tam anlamıyla arşiv- büyükanne habersizdir. Tajiri’nin kasıtlı unuttuğu kişisel tarihi... Yalnızca, kuş hatırlar.



38. *History and Memory*’den durağan görüntü.

Esir kampından aile evine yolculuk ederken ahşap kuş, şu an kayıp olan bir anımsamayı bedenleştirir. Artık Tajiri'nin annesinin mücevher kutusunda bulunan oyulmuş figür, annesinin neredeyse bütünüyle unuttuğu bir travmanın maddi delilidir.

Kişisel nesneler, insanların unutmuş oldukları olayları hatırlar ve onlara delalet eder. Tıpkı şeyleri doğrudan negatife yerleştiren kamerasız filmler gibi bazı eserler yalnızca onları açığa çıkararak ve elde tuttukları hikâyeleri “geliştirerek” nesnelerin belleklerinde kazı yapma işini üstlenir. Böyle bir eser, Walid Ra'ad'ın kısa video-su *Missing Lebanese Wars*'tur (1996). Tıpkı Yasmine Khlat (*Leylouna notre nuit*, 1987), Olga Nakkas (*Lebanon: Bits and Pieces*, 1994) ve Jalal Toufic (*Credits Included: A Video in Red and Green*, 1995)'in de aralarında olduğu birkaç sürgün başka Lübnanlı sanatçı gibi, Ra'ad da duvarlardan, fotoğraflardan, nesnelerden “yitik” savaşı nakletmelerini ve ailesi üzerinde bıraktığı izleri açıklamalarını istemek için eski evine geri döner. Bant, fotoğrafın bir olayın hakikatini hem sabitleme hem baltalama kabiliyeti üzerine bir meditasyon ile başlar. “Lübnan iç savaşının büyük tarihçilerinin savaş süresince zorunlu kumarbaz oldukları iyi bilinen bir olgudur.” “Her pazar,” diye açıklar Ra'ad, “Marksistler, İslamcılar ve Maruni ulusalcıları,





39. ve 40. *Missing Lebanonese Wars*'tan durağan görüntüler. Walid Ra'ad'ın izniyle.

atlar üzerine değil, ertesi günkü gazetelerde fotofinişin hangi ânı temsil edilecek diye iddiaya girmeye at yarışına giderlerdi.” Bu sahne, kameranın görünen delilleri yakalama kabiliyetini yadsi- ma amacıyla çekilir. Bir dizi bulanık çözünmeler içinde yarışa dair tüm gördüğümüz, atları takip halindeki seyirci kitlesinin parçalı yakın plan çekimleridir. Bir sonraki sahnede, Marcel Khalifé'nin melankolik obua solosu “*Ghina'iyat Ahmed Al Arabi*” üzerine bir dış ses, Zainab Fakhouri adlı bir kadının, savaş sırasında kocasını nasıl terk ettiğini ve Bir Zeit'ten Beyrut'a, Amman'a, oradan Free Town'a olan yolculuğunda yanına on yedi nesne aldığını nakle- der. Bu yolculuğu resmetmek için Ra'ad, aile meclisi ve sevilen insanların yüzlerinde değil arkalarındaki nes-nelerde belli olan bir rota tayininin durağan fotoğraflarından detayları izole eder. Nesneler, anıları yıllarca kodlayarak savaşın kendisini nasıl evli- lik içinde hissettirdiğine tanıklık ederler. Tam bu sırada, bu kısa bandın üçüncü parçası da açıklar ki kadının eski kocası tarihçi Fadl Fakhouri kendi anı-nesnelerine sahiptir: Günlerini Lübnan İç Savaşı üzerine verdiği eski derslerin kayıtlarını dinleyerek ve sanki doğru kombinasyon ona geçmişin anlamını kavratacakmışcasına

oğlunun mermi koleksiyonunu yeniden düzenleyerek (bizler de mermilerin yatak örtüsü üzerinde sıralandığını görürüz) geçirir.

Ra'ad'ın eğik, tarafsız görünen ve fazlaca kurgusal yaklaşımı, bu fosillerin içerdiği bellekleri yeniden ele geçirmeye çalışmanın çok acı verici olabileceğini ima eder. Bunun yerine, onları üreten coğrafik güçleri inceleyerek ihtiyatlıca onların yüzeylerinde gezinir. Ra'ad'ın bir sonraki bandı *Secrets in the Open Sea* (1997), resmi olarak unutulmuş olanın maddi olarak hatırlama gücünü yalnızca üç dakika içinde daha da belirgin hale getirir. Ra'ad'ın dış sesle açıkladığı birkaç fotoğrafik levha, iç savaş süresince etkin olan muhalif milis kuvvetlerinin istihbarat merkezlerinde bulunmuştur. O konuşurken bizler Akdeniz'in mavi sularını ve Ra'ad ve daha da fazla Jayce Salloum'un *Talaeen a Junuub'ta* (1993) kullandıklarını rastgele Beyrut sokakları görüntülerini görürüz. Devam eder: Beyrut'taki Arap Araştırma Enstitüsü, analiz edilmeleri için bu levhaları grup portrelerini temsil için bulundukları yerden Fransa ve Birleşik Devletler'deki laboratuvarlara gönderir, biz de bu durağan görüntü serisini görürüz ki açıkça yarım ton gazete kâğıtlarıdır. Fotoğraflardaki tüm insanlar, Ra'ad açıklar ki, milis kuvvetlere mensuptur ve hepsi de geçmiş birkaç yıl içinde denizde boğulmuştur. Film, sessizlikle, mavimsi bir dikdörtgenin vurmali sekansıyla kapanır. Deleuze'ün deyişiyle, imgede gizlenmiş bir şey vardır: Bu yassı dikdörtgenler, bir yok oluşun tanığıdır. Araştırma projesinin *Secrets in the Open Sea*'nin kayıt için gösterdiği büyük detaycılığı, tüm bu şeylerin sahte olduğunu ima eder. Ra'ad tarafından basılan destekleyici bir belge, baskıların her bir yıkaması 150.000 \$ olan maliyetlerinin derneklerin ve ayrıca bireylerin ve kurgusal *Fakhouris of Missing Lebanese Wars* katkılarınca ödendiğini ve Arap Araştırma Enstitüsü'nün 4.600 ek "indeksli mikrofişlenmiş" belgeye sahip olduğunu ileri sürer (Ra'ad 1997). Böyle konforlu kaynaklar, her sanatçı için fantezi olmalı; ama özellikle de Lübnan İç Savaşı'na peşine düştüğü nesnel kayıtlar yalnızca karşıtlığa ve yadsımaya dönen bir sanatçı için... Daha fazla isteklilik, sahte açılış

yazısı “BBC ve Canal + sunar” ile gösterilir. Kısacası, fotoğraflık levhaların mavi yüzeyleri içinde gizledikleri hikâyeler, doğru değildir – yani, anlaşılan o ki doğru olabilirler de; ama onlar bunu anlatmıyorlar. Mavi levhaların ekrana veciz bir şekilde sundukları yüzleri radyoaktiftir, nesneler eylemsiz görünür; ancak onları çevreleyen hakikat söylemini kirletirler.

Nesneler ve Duyu Belleği

Bir nesne çürürken genellikle dokusu bozulur ve koku yayar. Bir anımsama-nesnesi bozulurken anıyla olan birbirine geçmişiyle aracılığıyla anı, bedende duyular oluşturur (Bergson [1911] 1998, 179). Böylece bir imge, anıyla zerre kadar birbirine geçebildiği ölçüde duyu belleği ile birbirine geçer. Ve üzerinde duracağım gibi, duyular genellikle kimse bunun için çaba sarf etmediğinde hatırlar. Duyu belleği, ulusaşırı nesnelerin tarihlerini, yolda kaybolmuş olan tarihleri ortaya çıkarır. Bilgi, görseldense diğer duyularla nasıl bedenleştirilebilir? Nasıl olur da duyu bilgisinin biçimini bir başka duyuda bedenleştirebilir? Bu bölümün kalan kısmında, bölüm 3 ve 4’ün konusu olan bu soruların dayanaklarını genişletirken okuyucunun sabrına sığınıyorum.

Birtakım kültürlerarası film ve videolarda, onun üzerinde yetiştiği besin ve bitkiler, anımsama nesneleridir. Tajiri, Poston’u ziyaretinde Japon Amerikalıların yaklaşık elli yıl önce dikmiş oldukları hurma ağaçlarını videoya alır. Uzun ve güçlü ağaçlar, “çöle suyu getiren ve şeylerin yetişmesini sağlayan” insanların mevcudiyetine ve tadacakları meyvenin yoğun tatlılığına delalet eder. Julie Dash’ın *Daughters of the Dust*’ında (1992), Afrika’dan ithal edilen bamya ve diğer sebzeler, Ibo Landing yerlileri için bir bellek fosili işlevi görür. Bamya, Marlon Riggs’in *Black Is, Black Ain’t*’ine (1995) de ilave edilir: O, Riggs’in yalnızca Afrika diaspora insanları arasındaki farklar ve ortaklıkları bir metafor olarak değil; fakat aynı zamanda Afrika diasporik topluluklarını koku ve tat alma duyularına ilişkin

anılar ve yemek pişirme ritüelleri aracılığıyla yeniden yaratım aracı olarak kullandığı bamyalı yahninin önemli bir bileşenidir. Bir Kim Su Theiler filmi olan *Great Girl* (1994), Amerikalı genç bir kadının, doğduğu topraklar olan Kore'ye yolculuğunun geriye dönük izini sürer. Evi ve annesine yönelik arayışı, bir çift dizinsel iz haricinde sonuçsuzdur. Bir tanesi, genç kadının alnındaki yara izidir. Annesi olabilecek bir kadın onu tanımaz; ama küçük kızının başına gelen bir makas kazasını anlatır, bu da yaranın sebebini açıklayacaktır.



41. *Great Girl*'den büyütülmüş fotoğraf karesi. Women make movies izniyle.

Diğeri ise tatlı patatestir. Anlatıcı, köye gittiğinde, büyüdüğü varsayılan yetimhanenin eski bahçevanı Bay Chao ile nasıl tanıştığını anlatır. “*Bana, beni tanımadığını; fakat eğer tatlı patates yemişsem, onları kendisinin yetiştirmiş olduğunu söyledi.*” Tatlı patateslerin maddi anısı, Kim Su ve bahçevanı birbirine bağlar, hatta ikisi de kızın burada yaşamış olduğunu kesin olarak hatırlamıyor olsalar da...

Duyu bellekleri, nakil konusunda en hassas olanlardır; fakat yeniden elde edildikleri zaman da en çağrışımcı olanlardır. Hamid Naficy, sürgünlerin film ve televizyonu deneyimledikleri görsel-ışitsel olmayan yolları değerlendirmenin özellikle önemli olduğunu belirtir: “*Sürgünler, kendi farklarını yalnızca ne görüyor ve ne duyuyorsak onlar üzerinden değil; ama kendi koklama, tat alma ve dokunma duyuları üzerinden üretirler. Aslında, duyu merkezinin bu yönleri, genellikle görme ve duymadan ziyade, vatanından ayrılmanın ve farklılığın kuvvetli anımsatıcılarını sağlar*” (1993, 152-153). İfadenin dışında kalan şey, somatik olarak acı, bulantı içinde, koku ve okşayış anıları kaydeder. Söylenabilir olan ve görülebilir olanın düzeyinde kaydedilmeyen şey, hissedilebilir olanın düzeyinde yankılanabilir.

History and Memory’deki ‘birincil fosil imge -kayıp bellekleri kodlayan imge- bir tulumbayla bir matarayı dolduran bir kadındır. O, annesinin esir kamplarından kalma yegâne anımsama-imgesini yeniden canlandıran Tajiri’dir. Kadının, toplama kampındayken ölmek için daima içinde olmak zorunda olduğu dikkat hali içinde ufak bir keyif arası olan bu şey, diğer mahrumiyet hikâyesi ortadan kalkarken, yıllar sonra geriye kalacak tek imge olabilir. *History and Memory*’deki söylemin ötesindeki uzam, aynı zamanda Amerikan haber filmlerinin dokunamadığı sömürgeci imgelerdir: emaneten bekletilen özel bir duyu belleği.

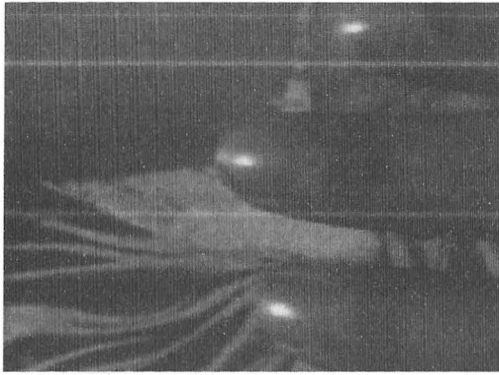
Shauna Beharry’nin ritüel/performans sanatçısı olduğunu belirtmiştim. *Seeing is Believing* (1991), onun mekanik olarak yeniden üretilmiş medyum anlamında ilk eseriydi. Bant, Beharry’nin hayal kırıklığını -paradoksal olarak- imgenin sınırlarını göstermek için video kullanıyor olduğundan bu medyumda onun ifade edememe

hali üzerinden açıklıyor. Bant, Beharry'nin kamerasının tekrar tekrar durağan bir fotoğraf arayışı ile başlıyor. Fotoğraf, Beharry'nin sarı giymiş olarak görüldüğü kendi fotoğrafı. Ses bandındaki sesi, annesinin ölümü ardından onu fotoğraflarda tanıyamaması üzerine duyduğu öfkeyi ve şaşkınlığı tarif ediyor. Beharry, yalnızca üzerine annesinin sarisini giydiği zaman "onun tenini kuşandığını" hissettiğini söylüyor. Kumaş, Beharry'de ailenin Hindistan'dan Avrupa'ya, oradan Kanada'ya hareketinde kaybolmuş bir anılar seli canlandırıyor. *Seeing is Believing*, bir nesnenin yalnızca fiziksel varlığında -ya da sinemanın dizinsel tanığından- bulunabilecek bir çeşit bilgiyi hatırlatıyor. Dokunma, bilgisi nesnenin fiziksel mevcudiyetini gerektiren bir duyudur. Beharry, "fotoğrafın dokunulabilirliğini zorlarken" girişiminde bunu açık hale getirir (Beharry 1996). Annenizin, büyükannenizin-büyükbabanızın ya da herhangi bir insanın önceden dokunmuş olduğu bir şeye dokunmak, onlarla fizik temasta olmaktır.

Benzer şekilde, Mona Hatoum'un *Measures of Distance*'inde (1988), onun bantta duyulan sesinin dizinsel izi eşliğinde, annesinin mevcudiyetini yine onun yokluğunun acı verici kesinliği yanı sıra gitgide aktive eden şey, annesinin tenidir. Bu, Hatoum'un Vancouver'de, Lübnan'da olan annesi hakkında yaptığı bir banttır.



42. *History and Memory*'den durağan görüntü.



43. *Seeing Is Believing*'den durağan görüntü.

Annesi yıkanırken çekilmiş fotoğraflar ve onların kahkahalarla kesintiye uğrayan mahrem sohbetlerinin bandına, annesinin uzakta olan kızına yazdığı mektuplar bindiriliyor. Mektuplar, filmin başlığındaki uzaklığı pekiştirir, dış sesin okuduğu, onların imgeler üzerinde bir perde meydana getiren Arapça harfleri ve gitgide kederli bağlamları, dokunma belleğine başvurarak boşlukları doldurmak ister görünen boğucu bir niteliğe sahiptir. Bu videoların üçü, anneler ve kızları arasında bu sözcüklerin ve görsel-işitsel imgelerin kurmadığı iletişimi yaratmak için haptik anıyı geri çağırır. Üçü de bir nesnede fosilleşmiş tarihi restore etmek için duyu belleği kullanır. Nihayetinde onlar, nesnenin içinde barındırdığı hikâyeyi açıklığa kavuşturarak onu fetişlikten arındırır.

Benzer şekilde, kokunun nasıl dizinsel bir tanık olduğunu düşünün. Doğrudan sinirlerle ilgili uyarımda (koku halüsinasyonu) zayıf olup koku alırız; çünkü koku kaynağının molekülleri, burnumuzun içindeki zara ulaşır. Koku, temas gerektirir, moleküller alıcılarla temasa geçer. Bir koku kaynağı, zerrecikleri dağılırken zamanla kademe kademe azalır. Bir şeyi koklamak, o halde, onun kademeli yok oluşuna katılmaktır. Fakat aynı zamanda o şeyin deneyimini, onu daha önce koklayanlarla paylaşmaktır da. Koku, özü gereği fetişistik olan fetişliğinden arınan duyudur: Nesnenin mev-

cudiyetine bağlıdır; fakat aynı zamanda onu tahrip de eder.

Beharry, dokunma, koku ve tadın gücünün onların geçiciliğinde yattığının gayet farkındadır. O, bunu yalnızca adı bile ters bir fetişizm hareketini, canlı bir şeyin küllerinden doğmasını ifade eden “*Ashes to Flowers: The Breathing*” (Küllerden Çiçeklere: Nefes Almak) performansının bir konusu yapar. Katılımcılar, tütsü ve onun hazırladığı yemeğin kokusunu koklarlar; performanslarının sonunda, imgeyi dokunma duyusu ile algılayarak ve aynı zamanda onları tahrip ederek zemin desenleri üzerinde dağılmış olan çığ pirinç taneleri üzerinde yürürler. Ancak, duyuların bu kısa ömürlülüğü hissini bir kayıt medyumuna nakletmek, bu işin hem yoğunluğu hem yavaş yavaş yok olma hali içinde, görsel-işitsel imgenin fetiş benzeri niteliğinin kabul edilmiş olmasını gerektirir. Film ve video (tıpkı mekanik yeniden üretimin tüm medyumları gibi) kendi nesnelerini genelleştirme ve sabitleme eğilimindedir; fakat film aynı zamanda fetiş karakterize eden aynı uçuculuğa meyillidir. (İşitsel) Görsel imge onun temsil edemeyeceği şeylere cevap verirken film/video, fetişleştirilmiş nesnenin mevcudiyetini yeniden aktive etme becerisindedir ve bu süreçte -açıklayacağım üzere- imge, bir fetiş şeklinde var oluşu sonlandırır.

Duyu Bilgisi ve Kültürel Tercüme

Nesneler, kültürel bağlamlarından koparıldıklarında ilk unutulmuş şey, onların görsel olmayan nitelikleri olur. Görsel olmayan duyu belleğine kodlanmış olan kültürel tarih, kültürler arası hareketin herhangi bir çeşidi içinde ancak özellikle modern Batı’ya doğru ya da kırsal alanlardan metropol merkezlerine doğru olan diasporik harekette kaybolur. Bu, yalnızca Batılı görmemerkezciliği etkisi değildir, aynı zamanda metalaştırma etkisidir de. Görsel sanat küratörleri, faydalı bir nesnenin yüksek sanat metası olarak kaydının, onun görsel olmayan yönlerini soyup çıkarma eğiliminde olduğu-

nu belirtirler. Laura Trippi'nin yazdığı gibi, “Güzel sanatların gözler önüne serdiği gelenekler, nesneleri bağlamlarından koparmak, görmeyi sanki o nesnel olarak kullanılıyormuş, diğer duyulardan bağımsızmış ve hatta tarihin olumsuzluklarının dışında gibi deneyimleme eğilimini tetikler.” (1993).¹¹ Benzer şekilde, Constance Classen (1993), müzelerin yapay eserleri camın ardında saklama uygulamasının bu nesneleri öncelikle görsel şeyler olarak başka bir bağlama yerleştirdiğini ve böylece de onların kendi geleneksel kültürleri içinde bulundukları bilgi çeşidini yanlış yorumladığını belirtir. Kolombiya'daki Desana kabilesine ait bir sepet örneği, bilginin renklerin, kokunun, ısının ve tadın simgeciliğine dayanan karmaşık bir organizasyonu- na sahip olduğunu gösterdiği bir kültürü kullanır. “Bir Desana sepetinin örneğin, apaçık bir çokduyulu nesne olmasına karşın, sıradan Batılı görüşünde asla müzede duran ve anlamı yalnızca işlevi ve biçiminde yatmayan; fakat aynı zamanda dokusunda, tadında ve kokusunda da yatan bir şey olarak orada bulunmaz.” (136).

Kültürlerarası bir ilişki olarak fetişizm, muazzam bir tercüme, çözümleme ve kazı işlemi içerir. Ve nihayetinde, fetiş yalnızca kültürlerarası harekette üretildiğinden, her iki kültür hakkında da bir hakikate sahip olma olasılığı yoktur. Beharry'nin kazı işlemleri, örneğin, yalnızca nesiller boyu Batı'da yaşamanın susturduğu Hintli “sesi”ni bulmaya ilişkin değildir. Onlar aynı zamanda, kültürel tercüme içinde kaybolmuş ve kendi vatanında da bastırılmış olan pek çok tarihin de kazısıdır. *Seeing Is Believing*'de kendi derisinde fosilleşmiş anlamları okumada o, hem karşı-kültürel “açıklama”da hem de kültürüçi nesep konularında önem taşıyan ırksal arılık mitini yıkarak Çinli bir büyükbabayı içeren karışık bir miras ortaya çıkarır. “Ashes to Flowers” performansında Beharry, kimilerine hayli saldırgan gelecek bir yolla bir Hinduizm karnavalı yaparak mütevazı halk ritüellerini Brahma ayini ile birleştirir. Gül suyuyla Chapatiler yaptığında ve onun içine gül yaprakları koyup yoğurduğunda o sadece ritüel ikramlarla bir köylü yemeği karıştırmamaktadır; fakat

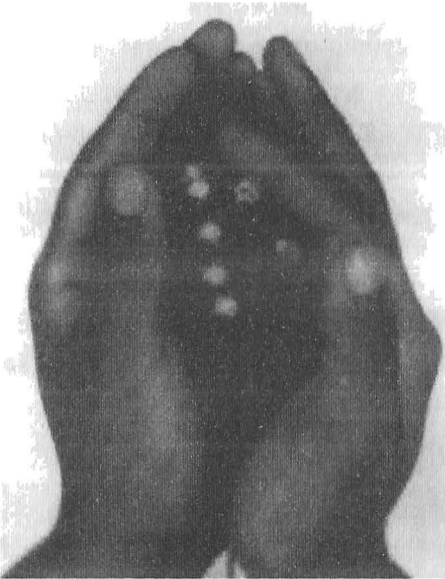
aynı zamanda halk ritüellerine ve yüksek Brahma geleneklerine dönüşmek üzere kadınların çalışmalarına da olanak sağlamaktadır.

Gallery Burning in Montréal'de (Adı, yakışır şekilde böyle.) icra edilen "*Ashes to Flowers*", çözümlenemez anlamla tescil edilmiş, da-ima giderek ağırlaşan bir nesneye tutunmanın ve tercüme yükünü üstlenmenin zorluğuna işaret eder. *Seeing Is Believing*'in tercümesindeki performanstaki ağırbaşlı girişim, tercümenin çok yüksek bir olasılığının işlevsiz kılınması şekline dönüşür. Performansın başlangıcında Beharry Urduca yazdığı bir şiiri ezbere okumaya girişti. Tıpkı ezberlediği ders konusunu unutan bir çocuk gibi tepindi ve başına hüsrarla hafifçe vurdu, doğru dizeleri sıralamayı başardığında gözleri dolmuştu. Ancak şiiri, galeride toplanmış ve hiçbiri de Urduca bilmeyen arkadaş grubuna tercüme etmedi. Bu, kazının acı verici zorluğunu deneyimleme, yalnızca biz Urduca bilmeyenler içindi. (Beharry Hintli kökenli olmayan seyirciler için bu ritüeli sergilediğinde aldığı tepki hiç şüphesiz hayli farklıydı - ke-der, belki de girişimindeki besbelli kültürel körelme.) Böyle bir feragat, sömürgecilik sonrası deneyimin bir parçası olarak, tercüme edilemezliğin kabulünü gösterir.

Beharry'nin, bir sanat eseri bir söyleme katıldığında gerçekleşen şeyleştirmeye karşı bir kuşku üzerine inşa edilmiş çalışma sürecinin kendisi anti-fetişistiktir. (Daha önce ileri sürdüğüm gibi, fetişler süreç ve ilişkilerden, süreçler ve ilişkileri basite indirgeyen şeyleştirmeden vazgeçerek iç içe geçebilen canlı şeyler olsa da.) Kişi, onun eseri üzerine yazmak için Beharry'den müsaade almalıdır. O, videolarından performanslarının imgelerini ya da durağan görüntülerini çevrime sokmaz; fakat birleştirdiği avuçlarında dereden alınma bir nilüfer tuttuğu tek bir fotoğrafı dolaşıma sokar. Bu, Kanadalı sanat topluluğu bağlamı içinde faaliyet gösterse de, birçok kariyer sanatçısından farklı şekilde çalışmaya çok daha fazla itina gösterir. İzlediği bu yol, Beharry'e pratiğini, rezidanslarda ve satışı kolay ürünler ortaya koyma baskısı olmaksızın sürdürmesine olanak sağlayan, hâlâ adil şekilde cömert olan Kanada sanata

kaynak yaratma sistemi sayesinde kısmen olanaklıdır. O, bunun yerine, eseri hakkında malumatın ona tanık olmuş insanların sohbetleriyle yayılmasını tercih ederek performanslarını belgelemeyi reddeder. Kendisini basılı şekilde temsil etmesi gerektiği zaman söylediği verdiği ifade, “Eserim küçüktür, basittir ve dilden dile dolaşır. Ona gü-veniyorum.”dur.

Beharry'nin projeleri, tipik olarak kendi süreçlerini siler; fakat genellikle koklamayla ilgili ya da dokunsal izleri görsel kanıtlar yerine geçirerek meydana gelmiş olan değişikliklerin izlerinden de ayrılır. Gömülü nesneleri, yakıcı nesneleri (bu eleştirinin şaşkınlığına videobantlar dâhil şekilde) zeminde dikkatle izi sürülen bir model serpiştirerek ve aksi halde olayın kaydının yalnızca ona tanık olanların ya da ona ilişkin şeyler duyanların belleklerinde kalmaya devam ettiğini garantiye alarak içerebilir. O, küratör için bir kabustur. Beharry'ye Vancouver Antropoloji Müzesi için müzenin



44. Tanıtım fotoğrafı. Shauna Beharry'nin izniyle.

yerlilere ilişkin yapay eserler koleksiyonu etrafında bir enstalasyon yapması teklif edildiğinde, o da nesneleri cam vitrinleri içinde ve el biçiminde Chapatilerle çevrelemeyi önerdi (Beharry 1996). Müze küratörleri, dehşete düşmüşlerdi çünkü ekmek, haşere çekecekti; fakat Beharry'nin belirttiği gibi, küçük böcekler hâlihazırda müze duvarları ve kilimi içerisinde mevcuttular ve onun Chapatileri olsa olsa onları görünür kılmış olacaktı! Bu yolla Beharry'nin eseri, görmemerkezci bir kültür içinde reddedilmiş ve keşfedilmemiş duran, kötü koku ve tat alma ile ilgili süreçlere olanak tanıyarak -sadece buğdaybiti ve diğer haşerele- rin koku duyusuna başvurarak- Classen'in ve Trippi'nin müze uygulamasına ilişkin eleştirilerini tatbik eder. Beharry'nin eseri, kısaca, temsile direnirken kararlı bir şekilde maddidir ve izlerini mümkün olduğunca silerken yine kararlılıkla da tinseldir.

Ve ilginç şekilde bu izlerin en çok oyalandığı yol, koklama biçimidir. Kâğıt ve çiçekler, Beharry'nin performans sergilediği mekânlardan birinde yakılmış ve kekre ıtırılarını günlerce bırakmışlardır. Çalıştığı yerleşim yerleri, onun duvarlara sindirdiği, hatta yeni bir kat badana altından bile algılanabilir olan tütsü kokusunu taşımaya devam eder. Arkadaşlar gül yağı kokulu mektup şiirler ya da gömleklerine dökülen kül dolu zarflar alırlar.

Seeing is Believing'de sanatçının tasası, görsellik üzerindeki Batılı kültürel vurgu tarafından arttırılır. Annesinin fotoğrafları, Beharry'den onun aktüel anılarını çalar gibi görünür. Bunun gibi, onun işaret etmeye çalıştığı kayıp, yalnızca anne ile kız arasındaki yakınlıkla ilgili meseleler değil; fakat aynı zamanda bir çeşit bilgi ile de ilgilidir. Belleğin, özellikle de duyu bilgisinin kültürler arasındaki farkı içinde, tercümede kaybolabileceğini öne sürer. Beharry'nin videoyu fotoğrafiye bir eleştiri olarak kullanımı, görsel kayıtların bellekleri tam da kendi basite indirgenmiş somutlukları içinde çalma şekline yerinde bir referanstır. Fotoğrafı, onun etnografik kullanımını emperyal egemenliğin teknolojilerinden biri olarak da

içeren spesifik bir kültürel tarihe sahiptir. Her şeye rağmen, Batılı enstantene fotoğrafı, “Üçüncü dünya” kültürlerinin en yüksek kademelerini içerecek şekilde çoğu kültürde üstünlüğü ele geçirmiştir. Beharry’nin de vurguladığı gibi, görsellik aynı zamanda Brahma ritüelinde ya da Hinduizm’de yüksek kastların pratiklerinde ege-men bir bilgi şeklidir. Bir Brahma ritüelini banda almanın bir sorun ya da öyle çok devasa bir sorun olmadığını söyler. Göç hareketi ve kültürel tercüme sürecinde kaybolan ritüeller, Brahman olmayan ritüellerdir, köylü ritüelleridir.¹²

Beharry’nin performans ve videoları, ataerkil kültürlerin kapı dışan etme eğiliminde olduğu bir bilgi biçiminin kazısını yapar yani duyuşsal bilgi, Hintli (diasporan) kadınların günlük yaşamına aittir. Bunlar, herhangi bir kadına şipşak ulaşabilecek deneyimler değildir. Beharry’yle ya da onun eserlerinde yaşamlarına örtük olarak değinilen herhangi bir kadınla kadın olmaya özgü bazı evrensel deneyimleri özdeşleştirme temelinde feminist bir yakınlık kurmak mümkün değildir. Onun bellek kaynağı, teni üzerine geçirdiği bir sarinin kokusu ve duygusu, belirli bir kadın grubu için oldukça spesifik. Yine de seyirci olarak bizler Beharry’nin annesinin sarisini giyerek öğrendiği kısmi bilgiye ortak olmadığımız halde *Seeing Is Believing*, bize diğer samimi, duyuşsal deneyimleri bilgi kaynağı olarak değerlendirmek için yetki verir. Annesinin teni, sarıye değildir ve şimdi de sarı ona değmektedir: Bilgi, görseldense dokun-sal olarak aktarılmıştır. Bu çeşit bilgiyi değerlendirebilmek için, teni ayımsanabilir, bilinebilir ve hatırlanabilir bir şey olarak düşünmek gereklidir. *Seeing Is Believing*’de Beharry’nin bize verdiği şey, Hintli kadınların dokunma duyusuna bir giriş değildir; ama kültürel kökenimiz ne olursa olsun duyu bilgisinin önemine ilişkin bir farkındalıktır. Biz kendi duyu bilgilerimizi aramaya başladığımızda, duyu bilgimizi kendi kültürümüzün nasıl asimile ettiğini ya da elekten geçirdiğini değerlendirebiliriz. İleride bölüm 4’te duyu merkezinin nasıl kültür tarafından organize edildiğini açıklayacağım.

“Duyu terki”, duyuların (belki görme ve muhtemelen işitme hariç) zihnin gücünü körelttiği anlamına gelen bir Aydınlanma özneliliği ibaresidir. Diğer kültürlerle dair duyu deneyimine olan oryantalist arzusun, duyu bilgisi sanki radikal şekilde zihinsel bilginin aleyhindeymişcesine düşünmeyi bir dereceye kadar durdurmaz. Fakat “*Ashes to Flowers*”ta Beharry tütsü yakıp ellerimizi gül suyuyla yıkadığında ve bizi dansa cesaretlendirdiğinde bizi kendi bedenlerimizi “terk etmeye” değil, kendi bedenlerimizin bilgiye dair kapasitesine saygı duymaya teşvik eder. Bu, zihinsel bilgi edinmeyi gerektirecek ölçüde bir çaba gerektiren türden bir bilgidir. Onun bize sunduğu “oryantal” gezi, kokuları içinde bir nefes alma ve hepsini salma -performansı içinde kısaca romantik şalvar kameezi demode bir külota ve ev kıyafetine çevirerek onun alt ettiği bir yorum- fırsatı değildir; fakat bedenlerin ve zihinlerin birlikte çalıştığı bir yerde özel bir çeşit çalışma yapma zamanıdır. Koklama duyusu, dokunma duyusu ve diğer görsel olmayan bedensel bilgilere bu başvuru, modern Batılı bağlamlarda hatta sanat dünyasında bile bu bilgilere ya çok az değer verildiği ya da işlenerek saflıkları bozulduğu için çoğu katılımcıyı rahatsız eder.¹³ Onlara saygı duysak bile, onları nasıl anlamlandıracağımızı bilemeyebiliriz. Kısacası, duyu hiyerarşisini sarsmak, bir anlamazdan gelme fırsatı değildir. Aslında hayli zahmetlidir.

Ulusası Nesnenin Aurası

Pietz’in fetiş arkeolojisi, duyuların hiyerarşik örgütlenmesi açısından birinci derecede önemlidir. Aydınlanma düşünürleri (ve onlardan önceki pek çokları), koklama ve tat almayı en bedensel ve en az zihinsel duyular olarak değerlendirirken, görmenin bedenden en uzak ve zihne en yakın olan duyu olarak değerlendirilmesi vasıtasıyla duyu hiyerarşisini pekiştirerek bilgiyi bedenden ayırdılar (Bu hiyerarşiye dair daha fazlası Bölüm 4’te). Bense, bu düşünürle-

rin fikirlerini “tepe taklak etmeyi” ve fetişistik düşünceyi uygulamaya girişmeyi öneriyorum.

Fetiş, temsil ettiği şeye fiziksel olarak iştirak ederek bilgi için yalnızca uzak duyuların kendilerini kullandıkları fikrine işaret eder. Fetişizm, beden temelli olan ve ona dayalı olan bir inanma biçimidir. Dünyevi felsefeler ve dinlerce aynı miktarda suçlanmıştır. Ancak fetişistik olarak düşünmek, bize bedenleştirilmiş bilgiyi ciddiye alma olanağı tanır. Dahası, bir nesneye dayalı olmak, yalnızca şeyin bedeninin maddeselliğini doğrulamaz; fakat aynı zamanda o şeyin özünün de tamamlanmamışlığıdır: O, anlamın yalnızca zihnin aracılık ettiği bir iletişimdense, öz, nesneler ve diğerleri arasındaki iletişimin özünde olduğunu ileri sürer. Afrika fetişizminin aşkın olmayışı, insanlar arası maddi ilişkileri yeniden değerlendirmenin stratejik bir yolunu temsil eder. Çünkü onlar, ruhsal güç için bedensel temasa dayalı olan bireyseli inşa eder; fetişler, tıpkı diğer auratik nesneler gibi öznenin otonomisini tehdit eder. Bu nedenle Flemenk kâşif De Brosses fetişizmi, tapınan insanların insanlığının içini boşaltmak ile suçlamıştır (Mitchell’e göre 1986, 191): Fetişizmde “insanlık” ya da öznellik, tapınan insanlar ve onların nesneleri arasında mübadelenin bir işleviydi. Fetişler, yol arkadaşları gibidir. Onlar, temelde tıpkı Balázs’ın “suskun nesneleri gibidirler... kaderleri sizin kaderinize bağlı olan nesneler” ([1923] 1972), yakın planın tanıklık ettiği nesneler. Fetişistik öznellik, bireysel ruhlara bağlı bulunmaz; fakat bunun yerine bedenler, nesneler ve yerler arasında dağıtılmıştır.

Bu bölüm boyunca, auratik olarak yolculuk eden nesnelere başvurdum. Yolculuklar ve sahip olunmuş ve kullanılmış olma halleri vasıtasıyla nesneler biricik hale gelirler. Uluşasını nesne, “somut sürecinden tutun da deneyimlemiş olduğu tarihe tanıklık haline kadar başlangıcından itibaren bulaşabilir olan şeylerin esansına tanıklık ediciliği içinde açık olarak auratiktir” (Benjamin 1968c, 221). *Aura* sözcüğünün ödünç alındığı dini pratiklerde o, kutsal

olanın mevcudiyeti anlamına gelir. Bu yolla, auratik bir nesne, bir fetiş olur. İçinde, kutsal olanı, bazı ilk temas ya da kullanımlar vasıtasıyla nesnenin içinde yoğunlaştırılmış olanın mevcudiyetini barındırır. Belirtmiş olduğum gibi, şeylerin auratik karakteri, bir bireyde basit şekilde anılar canlandırmaları değil; ancak toplumsal bir tarihi parçalar halinde içirme kabiliyetleridir. *Woman from the Lake of Scented Souls*'teki yağ şişeleri; *Love, Women and Flowers*'ın karanfilleri; *Great Girl*'deki tatlı patatesler; Walid Ra'ad'ın değerli aile nesneleri; Rea Tajiri'nin *History and Memory*'deki aile yadigârı broşu ve *Seeing Is Believing*'de Shauna Beharry'nin yüzeyini incelediği kumaş, hepsi de tarihlerle -basit hikâyelerle ilişkilendirilmek için hayli uçucu ve yıkıcı olan tarihler- fiziksel temasa geçmiş olmalarıyla auratik nesnelerdir. Tarif ettiğim eserler, nesneleri güçlerini aldıkları kaynaklara doğru geriye dönük takip ederek bu auratik mevcudiyeti keşfeder.

Dolayısıyla aura, yalnızca anlatının nesneden yün yumağı gibi çözüp çıkardığı bir insan mevcudiyeti değildir. Nesneler aynı zamanda, söylemsel ve anlatısal anlamlarının da ötesinde kodladıkları insan ilişkilerinden bağımsız bir yaşama sahiptir. Onların maddeselliğinin kendisi anlamlıdır. Peter Pels'in kışkırtıcı şekilde ileri sürdüğü gibi:

Şeylere, esasında, kendi formları, kullanımları, güzergâhları tarafından maddesellik kaynağından yardıma başvurmadan bellek, yazılmış temsil ya da simgesel aksiyonun diğer biçimleri vasıtasıyla canlılık katılabilir, ancak bu, alışılmış olunan pratik gibi, temsilin ya da "söylemin yardımına başvurmadan" içinde onların biçimlerinin, kullanımlarının, güzergâhlarının tutuklu bulunduğu maddeselliğin kendisinin aracılık etmesi yerine, şeylerin toplumsal yaşamının bir başka realizasyonudur. (1995, 9; Pierre Bourdieu'dan alıntı).

Anlam, nesnelerin içinde mevcut bulunur, tıpkı alışkanlığın beden içinde anı depolaması gibi.

Anlaman, maddeselliğe aracılık etmesine nasıl bir açıklama getirebiliriz? Çoğu güncel Marksist eleştiri, bir yanda kuru bir pozitivizm, diğer yanda bir kendini tekrar etme göstergeleri dünyasında Baudrillardyen bir kamuflaj içinde yozlaşmıştır. Bunun Marks'ın metanın gizemini açığa çıkarmaya yönelik kendi açtığı savaştan kaynaklandığını ileri süreceğim. Paradoksal olarak, bir nesnede kodlanmış toplumsal ilişkileri okunulabilir kılarken, kişi, o nesnenin maddeselliğini gözden kaçırma eğilimindedir. Benjamin'in çalışmasının etkisini sürdüren cazibesi, onun nesnenin aynı zamanda politik olarak da okuduğu tarif olunamaz ve elle tutulmaz özelliklerini bir araya toplamak için kısmen onun hem gizemini çözme hem onu yeniden esrarengiz kılma şeklindeki kışkırtıcı çabasına bağlıdır. Oldukça su götürür biçimde Benjamin, anlamanın şeyler dünyasına nasıl içkin olduğuna -içkin fakat Kabbalistlere göre örtülü ve Marksistlere göre de basite indirgenmiş- ilişkin Kabbalist ve Marksist anlayışları kaynaştırmıştır (Buck-Morss 1989, 235-40). Benjamin, Adorno, Brecht ve daha sonraki Rolf Tiedemann ve Jürgen Habermas gibi eleştirmenler tarafından, mistisizm ve Marksizmi bu kaynaştırma girişimlerinden ötürü açıkça eleştirilmiştir (245-49). Bu fikirlerin çoğu, basılmamış ya da yalnızca Benjamin'in basılmış denemelerindeki atıflarda açıklanmış halde kalmıştır (Hansen 1987, Buck-Morss 1989).

Ancak, Benjamin'in eleştirildiği zamandan beri, bizim dünyayı bütünüyle göstergeler açısından okuma kabiliyetimiz içerisinde entelektüellerin inancı, azalmıştır. Muhtemelen, artık nesnelerin kendi içlerinde nasıl anlamlara geldiklerine gizlemekle suçlanmadan kafa yormak -auralarına kafa yormak için- mümkündür. Eğer bu mistisizm ise, bu, dünyanın metanın uyuşturucu aurasından farklı bir efsunlanışına bir açıklama getirme girişimidir. Bu; bir anlamanın zihinsel anlamlandırma vasıtasıyla nakledilmesinin yanı sıra fiziksel mevcudiyet vasıtasıyla nasıl nakledildiğini anlama girişimidir. İncelemekte olduğum bu film ve videolar, çoğu anımsama

nesnelerinin indirgenemez şekilde maddesel ve auratik olduğunu gösterir. Nesnelerin, kendi maddesellikleri içinde nasıl anlamlandırıldığını anlamak, dokunsal bir epistemolojiye girişmemizi gerektirir ki bir sonraki bölümde bunu yapacağım.

Fetişin Çözülüşü

Daha önce, bir anımsama nesnesinin, diğer tür anımsama-imgesi gibi, bellekle, komünal hikâye anlatıcılığıyla başarıyla sıkı bağlar kurduğunu ve onun “radyoaktif” niteliğinin yansızlaştırıldığını belirtmiştim. Nesne tek başına cinsel bir anlam taşımazken, bir fetiş nesnesinin bunu başarması, fetişin beden üzerinde nasıl libidinal (otoerotik olarak) olarak yerleştirildiği ile ilgilidir. Fetişin çözülüşü, onun yeniden bedenleştirilmesi ile başarılıdır. Duyu belleği bedende yeniden canlandırıldığında -beden hatırladığında- anımsama nesnesi, o şekildeki varlığına son verir.

Michel Leiri’nin Giacometti üzerine sağlam denemesinden ödünç alarak Pietz, fetişlerin -ve başarılı sanat eserlerinin- bedenle ilişkisine kafa yorar:

Fetiş... her şeyden önce, taşıdığı hakikat özün (coşkulu bir beden vasıtasıyla, organsız bir beden vasıtasıyla özetlenmiş olarak öz) “içinden”, “dış” mekânda konumlandırılmış ve kendiyle sınırlı bir maddi nesne morfolojisine bir maddi hareket olarak deneyimlenmiş olan yoğun şekilde kişisel bir şeydir. Sanat eserleri, en azından gözyaşı gibi yoğun şekilde kişisel olan maddi nesneler olduklarında ancak hakiki fetişlerdir (1985, 11-12).

Pietz, içeriden dışarıya hareketin -somutlaştırma sürecinin- bir fetişi fetiş yapan şey olduğunu öne sürer. Gözyaşı buna bir örnektir: O, içsel bir durumun maddi bir ifadesidir. Gözyaşları ile ilgili olan şey, buna rağmen, somut bir nesne olarak kalmalarıdır; onlar, bedende geri çözülürler. Pietz, kışkırtıcı şekilde laf arasında “organsız beden”e fetişler ya da sanat üreten beden olarak işaret eder.

Yalnızca libidinal olarak belirli parçalar şeklinde sabitlenmemiş bir beden, dışarıdaki bir şeye arzu katabilir. Deleuze-Guattariyen “organsız bedenler”i (1983) bir su baloncuğu olarak kafamda canlandırıyorum. Kasıtlı olarak onların yüzeyine şekiller verebilirsiniz, onlarla cazibelerini yitirinceye kadar oynayabilirsiniz ve sonra onları bozup yenilerini yapabilirsiniz. Bu çeşit libidinal yatırım, der şizoanalist, ihtiyaç etrafındansa arzu etrafında inşa edilen tek şeydir. Bu modelin cazibesi, -kesinlikle istemli olsa da- öznelere bağlantıları biçimlendirişinin tuhaf ve rastlantısal yollarına olanak tanımasıdır. Organsız beden, çok sayıda fetiş üretir ancak onlardan hiçbirisi üzerinde sabitlenmez; onlar, onun farklılaşmamış yüzeyi içinde geri çözülürler. Benzer şekilde, kültürler arasındaki harekette üretilen fetişler, yalnızca muhtemelen değişecek olan kısa bir ilişkinin geçici işaretleridir. (Dolayısıyla, sanki onlar statik bir durumun işaretleriymişler gibi, tıpkı *In and Out of Africa* ve *Imagining Indians*’daki koleksiyoncular gibi, “Üçüncü dünya” yapay eserleri biriktirme sapkınlığı. Bu şekildeki bir fetişizm, sömürge öncesi ve sonrası kültürel kanşım ve dönüşüm ilişkilerinin imkânsız bir ânına geri döner.) Organsız beden, yatırım ve eleştirinin ikisine de açık “absorbe edilmiş bir saflığın ve yozlaşmış ya da mesafeli bir kuşkuculuğun çifte bilincine” sahip olmakla arzu nesnesi yönünde eğlencelidir (Pietz 1985, 14).

Kültürlerarası harekette üretilmiş olan fetiş, içeride olan dışarı hareket ettiği zaman, birinin kültüründe kanıksanan şey bir tefekkür halini aldığı anda, arzu etme halinin somut bir ifadesidir. Tıpkı, “coşkulu bir beden” tarafından üretilmiş fetiş gibi, bunlar sadece yeni kültürel bağlam içinde rahatça var olamayacak olan kültürel bir anlamları olduğu müddetçe fetişler olarak var olurlar.

Fetişin, organlar olmaksızın bir bedende nasıl üretildiğini incelemek için Winnicott’ın ([1951] 1958) ulusaşırı nesneler teorisine dönmeme izin verin. Ulusaşırı nesne -rahatlatıcı bir battaniye, uyuması için bir çocuğu yatıştıran bir televizyon, hatta aşına olu-

nan bir yemeğin kokusu- bedeninin bir parçası mıdır, değil midir? Şüphesiz ki organsız bedeninin; dış bir nesne ile ilişkiyle kendisini organize ederek kendini yeniden oluşturan bir bedeninin bir parçasıdır. Öznenin kimliği, öz ve nesne arasında dağılmakla belirlenir. Buna rağmen, geçiş halinde olan nesne değil, özdür. Öznenin bazı yeni çeşit uyrukluklar edinmesi ardından anlam katmanları yüklenmesine rağmen nesne, aynı kalır, çözülür gider.

Fetişlerin, kültürlerarası uzamda nasıl üretildiklerini hatırlayalım. Ulusaşırı nesne, yalnızca bir kültürel gerçeklikten diğerine geçişte olan kişi için değil; fakat aynı zamanda kültürel gerçekliğine giriş yapılmış ve o gerçeklik değiştirilmiş olan kişi için de geleneksel bir nesnedir. Nesne, her iki kültürün de bir diğerine yansımalarının aracı haline gelir. Hareket ettiğinde, hafifleden önce, daha önceki halinden daha ağır bir hale gelmeye zorunludur. O halde, fetişler ile fosiller arasındaki fark da buradadır. Fosiller, daima geçmiş çatışmaların deşifre edilmesini sağlayarak kültürel altüst oluşun onlara verdiği biçiminde kalmayı sürdürürler. İçinde yaratılmış oldukları tarihsel katmanla temaslar kuruldukça "radyo-aktif" niteliklerinde azalma olabilir; fakat uzağa gitmezler. Fetişler, benzer şekilde anlamla yüklü olmalarına rağmen, onlara olan ihtiyacın ortadan kalkması ardından çözülüp gitme eğilimindedir.

Ulusaşırı nesnelerin işlevi, tamamen bir başka kültür içinde asimile olmaya yardımcı olmamalarıdır. Yeni bir yerleşim yerine, menşe yerlerinin bir veçhesini basitçe getirmediüklerinden, aynı zamanda vardıkları yeri yabancılaştırır da. Bu kültürel fosiller radyoaktiftir; çünkü hem kökeni hem varış yerini içeren kayıp tarihleri geri getirirler. İki yerleşim yerinde de hâlihazırda var olan melezliği ortaya çıkarırlar.

Sinematik imgeler, ulusaşırı nesneler gibi, birincil bir olayın bazı dizinsel izlerini sürdürürler. Onlar, onu şeffaf şekilde yansıtmaz; fakat gizlerler. Bu imgeler, yoğun, tortulu ve kristalize edilmiş oldukları ölçüde geçişken nesnelerdir. Bir kez çözüldüklerinde ge-

reksiz hale gelirler. Bu bölümde ele alınan eserler, yer değiştiren nesnenin fetişistik, auratik karakterini onun en üst noktasına çıkarır - ve ardından onu belleğe bağlayarak, fosil imgeleri anımsama imgelerine çevirerek onun gücünün çözülmesini sağlar.

Her ikisi de imgenin fetiş benzeri ve fosil benzeri niteliğini mad-dileştiren ve çözen sinematik nitelikler ve pratiklerin bir bileşimini göstermiş olmayı isterdim. *History and Memory, Seeing Is Believing* ve diğer eserlerde imgenin görsel olmayan niteliklerine yapılan vurgu, bizim dikkatimizi sinemada en yaygın şekilde ele alınmış olan fetişizm çeşidinden, görsel fetişizmden uzaklaştırır. Aynı zamanda imge tarafından ileri taşınmış diğer maddi mevcudiyetlere dikkat çeker, koku ve tat gibi: Bir duyuşal yerinden etme süreci ki bunu ilerideki iki bölümde açıklayacağım.

Fetişin "yaşam döngüsü", aynı zamanda Beharry'nin hareketli imgelerin genellikle yıkım noktasına doğru döngüsünü reddiyle de desteklenmiştir. Onun uygulamaları, imgeyi çevreleyen yoğun aurayı hem doğrular hem de çözülmesine yardım eder.

Şimdi, belgeselin fetişistik niteliği üzerine bazı genellemeler yapmama izin verin. Onun Pietz'in tarif ettiği şekliyle kullanımı içinde fetiş, kıyaslanamaz tarihler bir araya geldiğinde, bu kriz an-larınının değerini sabitlere benzer. Ancak, bu tarihler bir araya ge-tirirken fetiş aynı zamanda her birini değişken hale getirir. Beharry, Tajiri, Ra'ad ve diğerlerinin eserleri, belgeselin sinemanın uçucu, fetişbenzeri niteliğinin nasıl istismar edebileceğinin uç örnekleri-dir; fakat tüm belgeseller bu şekilde eylem potansiyeli taşır. Tüm belgesel imgeleri, belgelenen olayın dizinleri oldukları ölçüde fe-tiştir. Buna rağmen onlar, bunu basitçe yansıtmaz; örtülü şekilde kodlar. Belgesel, temsil ettiği insanları ve olayları fetişleştirmekle suçlandığında -ki genellikle suçlanır- bu, onun fetişi bir değişmezlik durumunda tutmasındandır. Fakat fetiş nesnesi, bu sanatçılar, kodladıkları tarihler için bir fotoğraf, bir yara izi ya da bir parça katranlı kâğıt aradıklarında, belleği ortaya çıkarmak için elde edil-

miş olabilir. Bu nesnelerin bedenleştirdiği fetişistik ilişkiler detaylı biçimde ele alınırken fetiş olmayı sonlandırır. Diğer bir örnek de Shauna Beharry'nin Chappati'den elleridir.

"Ashes to Flowers"ta Beharry, Chappati yapar, onları iki adet sağ iki adet sol olmak üzere el şeklinde keser, alına bir kırmızı *bindi* koymak için kullanılan kırmızı macuna bular ve belli belirsiz kadın şeklinde pirinçten yapılma bir sunağın üzerine yerleştirir. Bu hareketlerde şaşırtıcı olan şey, kırmızı ellerin manasıdır. Hindu düğünlerinde kadınların ellerine kına yakıldığını biliyordum; fakat ölüyle birlikte yakılma geleneksel uygulamasında dul kadının, kocasının yakıldığı odun ateşine atlamadan önce yaptığı en son şeyin ellerini kan kırmızısı kınaya batırmak ve iki elinin izini bir taşa çıkartmak olduğunu daha sonra öğrendim. Yani, Beharry'nin yaptığı iki çift kırmızı el, yalnızca Chappati'nin nasıl yapıldığını anneden ve anneanneden öğrenmenin dokunsal kökeniyle ilgili değildir. Ne de beraberinde getirdiği tüm sorumluluklarla bu basit yemek tarifini, üçüncü nesil olan kızın öğrenmesini (Bize söylediği gibi, "Babam dedi ki: Eğer güzel Chappati yaparsan, koca bulabilirsin.") zorlaştıran kültürel yerinden etmelere basitçe işaret eder. Onlar aynı zamanda onun hikâyesinde geçen ve yakılmaya zorlanmış kadın nesillerine saygı gösterisinde bulunur. Kırmızı eller hakkında bilgi sahibi olanlar için performanstaki bu nokta, fiziksel olarak mide bulandırıcıdır.

Beharry, kadınlara acımasızca boyun eğdirilmesini içeren kendi Hindu kökenini eleştirmeden sahiplenmek istememiştir ve sahiplenemez. Yaptığı kazı çalışmalarında o, ebediyete giden kadınlara dair kayıp bir tarihi keşfedemez. Yalnızca jeolojik katmanları kesebilir ve etkisiz tarihleri onları birbirine bindirerek uçucu yapabilir. Beharry, herhangi bir söylemin ürünü değildir; fakat kendisiyle bir takım uzlaşmaz tarihler taşır. Onun Chappati'den elleri nostaljinin parçalı ekmeği değildir; onlar, kendileriyle temasa geçen her şeyi istikrarsızlaştıran radyoaktif fosillerdir.

3

DOKUNMANIN BELLEĞİ

Eğer sinema bize bedeninin mevcudiyetini vermez ve veremezse, bu muhtemelen onun kendisine farklı bir hedef belirlemesindendir: O, üzerlerimize “bir deneysel gece” ya da bir boşluk gerer; “dans eden tohumlar” ve bir “ışık saçan bir toz” ile çalışır; görüneni, temel bir rahatsız etme ile etkiler ve dünyayı da tüm doğal algılara ters düşen bir kuşku ile... Bu yolla ürettiği şeyse bilinmez bir bedenin yaratılışıdır.

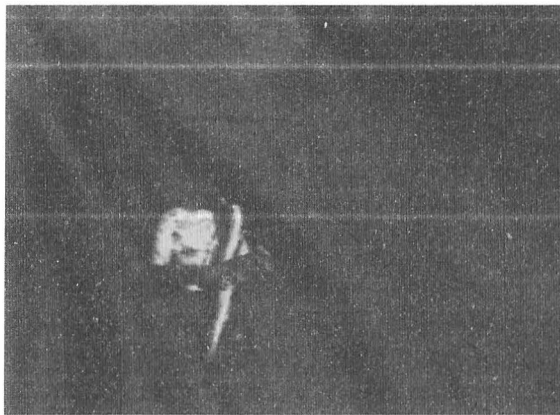
-Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*

Bir önceki bölümde, Shauna Beharry'nin annesinin yasını tutmak için üretilmiş bir bant olan ve annesinin teninin haptik anısını iletmek için görsel-işitsel imge kullanan *Seeing Is Believing*'ini yazmıştım. İzin verin burada da bunu nasıl başardığını tarif edeyim. Bant, sanatçının annesinin sarısını giymiş olduğu tekil bir durağan görüntü imgesi etrafında inşa edilmiştir. Beharry hikâyesini anlatırken kamera, fotoğraftaki detayda sarinin kumaşına ipeğin aşağı doğru çözülen ve tekrar çözülen kıvrımlarını takip ederek her zamankinden çok yakından bakar (“odaklanma”, doğru sözcük

değil). Nihayetinde bant, onu sarinin kıvrımları üstüne bindirerek portrenin daha küçük bir belirgin odağına kilitlenir.

Bu iki görme biçimi arasındaki fark şaşırtıcıdır. Fark ettim ki bant, benim görmemi, o bir dokunma duyusuymuş gibi kullanıyor; kumaşa (kumaşın imgesine) bakmak yerine, ona gözlerimin zarıyla hafifçe dokunuyorum. Beharry, “fotoğrafın dokunulabilirliğini zorlamak” istediğini söyler (1996) ve: O, duyular arsında belli belirsiz çöken farkı yakalamıştır. “Haptik” ve “optik” olarak adlandıracağım geçişler, bir dokunma ilişkisi ile bir görme ilişkisi arasında hareketi tarif eder. Bu bakma deneyimi, Beharry’nin ilgi





45., 46. ve 47 *Imagining Indians*'tan durağan görüntüler.

uyandırıcı sözcükleriyle birlikte bizi, belleğin görmeden çok belki de dokunma, ses, belki kokuda kodlandığını düşünmeye iter. Kameranin araştırmacı hareketleri ile onun ses bandındaki hasret yüklü sesi arasındaki görsel ile işitsel arasındaki uyumsuzluk, kayıp dokunma duyusunun dokunaklı farkındalığını yaratır.

Görsel-işitselin Ötesinde

Bu ve bir sonraki bölümde, sinemanın teknik olarak temsil edilemeyen duyulara başvurma biçimlerine yoğunlaştım: dokunma, koklama ve tat alma duyuları. Bu odak, bir çeşit zihinsel oyun değil; benim sinemanın ifade edilemez olanı nasıl ve niçin ifade etmesi gerektiğine olan ilgimin bu çalışma boyunca genişlemesidir.

Önceki iki bölüm, kültürlerarası sinemada belleğin temsilini açıklamayla başlamıştı. Sinemanın kültürlerarasında hareket eden insanların kısmen temsili zor anılarını, görünüş ve sesin sınırlarının ötesine işaret ederek çağrıştırmaya yetkin olduğunu ileri sürmüştüm. Ele aldığım eserler, sözcükler, sesler ve imgeler özgür oldukları kadar kapana da kısılmıştır: bu, sinemanın münasip mıntıkasında bir şeylere ifade oluşturmanın başka bir şeyin ifade-

sini engellediğinde ortaya çıkan dilemmayı gösterir. Bölüm 1’de, zaman-imge sinemasının karakteristik boşlukların, belleklerin ege- men sinematik temsilden silinen temsiline bir yöntem önerdiğini tartıştım. Deleuze’ü takiben, görsel ve sözsel olan arasındaki ayrı- mın, bazen onlar arasında yatan anlama işaret edebileceğini öne sürmüştüm. Ancak incelediğim filmlerin gös- termeye başladığı gibi, genellikle anlam, görsel-ışitsel alıcılara topyekün sızar. Bölüm 2’de belleğin temas aracılığıyla nesnelerde kodlandığını ileri sür- düm ve bu bellekleri onların nesnelerle bağlarını kurarak yeniden yapılandırmaya girişen filmler ve videoları inceledim. Bu bölümde, sinemanın kendisinin, bellekleri tazelemek için temasa -bedenleş- tirilmiş bilgiye ve kısmen de dokunma duyusuna- başvurduğunu ileri süreceğim. “*Toprak kap nasıl ki çömlekçinin ellerinin izini taşırsa bir hikâye de anlatıcının izlerini taşır.*” (Benjamin 1968b, 92); yani sinema da kendi yöntemlerini görsel-ışitsel ifadede bulamayan duyu belleklerinin izlerini taşır.

İzin verin, *History and Memory*’deki kökensel fosil-benzeri imge- si -bisküvi Proust için ne anlama geliyorsa Rea Tajiri için o anlama gelen imge- matarayı dolduran kadın imgesini bir kez daha ana- yım. İmge ikinci kez görüldüğünde, (Tajiri’nin annesini oynayan) kadın tozun içinde diz çöküp otururken bizler sıçramakta olan su- yun sesini işitiriz: Yüzüne su vurur ve tıpkı sanki tulumcaya yapmış olduğu bu ziyaret, tutukluluk, toz ve bekleyiş günlerinde ona soluk aldırın tek şeymişçesine bir ferahlama ifadesi takınır. Annesinden kalma tek anı, o halde, dokunsal bir anıdır, yükselen ısı ve suyun serinliğinin onun elleri ve yüzündeki anısı. Film, algının bu aşama- sını imge ve özellikle de akmakta olan suyun çağlama sesi vasıta- sıyla anıştırır: Haptik anı, görsel-ışitsel olarak kodlanmıştır.

Belirli deneyimlerin, daha çok yalnızca dokunma, koku ve ta- dın görsel-ışitsel olmayan alıcılarında “kaydedilmiş”e benzemesi rastlantısal değildir. Gündelik deneyimin sözsel ya da görsel ka- yıttan kurtulma eğiliminde olan yapısı, bu duyularda kodlanır. Dokunma duyusu gibi bedene daha yakın olan duyular, görünürde

kaybolmuş güçlü anılan depolamaya yetkindir. İmgeleri kaydedilemez olan duyular (buna rağmen görsel gerçekliğin ilkel deneyleri), kişisel anı havuzudur. Leslie Devereaux, Guatemalalı Zinacanteca kadınlarının, çok erken yaşlardan beri yaptıkları sıkı bir dokuma palaska giyme deneyimini yalnızca bedence kodlanabilir bir deneyim olarak yazar. Bir önceki bölümdeki fosil nesneler/imgeler gibi, palaska da kendi içinde karmaşık anlamlar taşır:

Ayağımın altındaki buz tabakası olmaksızın, orman ve mısır tarlaları arasındaki çimenli toprak parçaları, koyunlar için iyi bir otlak olmayacaktı. Koyunların melemeleri olmaksızın palaskanın yünü olmazdı. Kamyon olmasa, Guatemala'daki Alman şirketlerinin solmaz kırmızı boyası katır kervanıyla gelmek zorunda kalırdı ve bu çok maliyetli ve seyrek olurdu. Yok olmakta olan meşe ormanlarından gelen ahşap kokusu olmasa dokumacı, mısırlarını nasıl tortillaya dönüştürürdü? Yani açık ki bu palaska aslında palaska olmayan sınırsız sayıda unsurların birleşiminden oluşmuştur. O, bu palaska olmayan unsurlar açısından ayrı bir varoluşa sahip değildir (1995, 57-58).

Devereaux, dokuma palaskayı herhangi bir antik ve değişmez hikmete bağlamaz: O, ormanların yok olmasına sebep olan Alman boya alışverişini ve geleneksel biçimi içinde değiştirmekte olan Zinacanteca yaşamının diğer işaretlerini içerir. O, tüm bu tarihlerin bir tanığıdır ve tanığı olmaya devam ettiği sürece de bu tarihler Zinacanteca kadınlarının bedenlerinde nakşedilir (Devereaux, bir keresinde arkadaşının kemerinde yarım inchlik derin delik olduğunu görmüştür). Nesneler, bedenler ve maddi olmayan şeyler, kendileriyle birlikte yalnızca kusurlu biçimde aktarılabilecek tarihler taşır. Sinema, bu deneyimlere yalnızca asimptotik olarak yaklaşır ve süreç içinde münasip varlığını (görsel-işitsel) terk eder gibi görünür.

Ardından, görsellik tartışmasının yönünü genellikle hâkim olan optik terimlerden çevirmek için sinematik görüşün oynadığı görsel-işitsel rol içinde tüm duyuların dahlini, algının çokduyulu nite-

liğini vurguluyorum. (Açıklayacağım üzere, Alois Riegl'den ödünç alarak kullandığım anlamda bir optik imge, Deleuze'ün optik imge teriminden farklıdır; aslında, ses çıkarabilip kafa karıştırarak o, Deleuze'ün optik imge kategorisi kapsamı içerisinde olan haptik imgedir). Bu bölüm ve bir sonrakinde diğer duysal bilgilere getirdiğim açıklama, imgenin çokduyulu deneyimi nasıl çağrıştırdığı için de bir soruşturmadır. O, çokduyulu imgelemi yeniden üretmek için bir yöntem arayışı değildir. Yapacağım şey öncelikle koklama (örneğin, Odorama) ya da dokunma (örneğin, Power Glove) duyusunu yeniden üretme girişiminde olan teknolojilere bakmak olmayacak-aslına bakılırsa, koklama ve dokunmayı çağrıştırmak için hareket-imge stratejileri. Bunun yerine, görsel-işitsel medyanın bu diğer duyuları kendi sınırlamaları içinde ve Deleuze'ün zaman-imge sineması modeliyle uyumlu bir tarzda nasıl çağrıştırdığını incelemek olacak. Kültürlerarası sinemanın, medyayı onun görsel-işitsel sınırları ötesine geçmeye, bununla zıt olduğu halde, zorlamak için özellikle haklı nedenlere sahip olduğunu ileri süreceğim.

Bu tartışmaya kimi uyarılarla başlamama müsaade edin. Şimdiye dek görsellik, diğer kötü şeyler kadar, başka zamanlarda kapitalizm kadar suçlanageldi. Buna rağmen, eleştirinin tüm görsellik biçimlerini kapsayacak kadar genişletilmemesi gerektiğini ileri süreceğim. Bu belki kapitalizmin, tüketimciliğin, gözetlemenin ve etnografinin tipik görselliğine, şeyin bilgi ve kontrol etmek için bir nesne olarak görülerek kullanıldığı araçsal görmenin bir çeşidine başvurabilir. Gerçi görselliğin eleştirisi, bir kırılma anına varmış gibi görünüyor. Birkaç teorisyen, görselliği araçsal olan ve araçsal olmayan; nesneleştiren ve öznelarası olan; üstünlüğe göre hizalanan görme ve nesnesinin gizemli kalmasına izin veren imgelem şeklinde sınıflandırarak yeniden değerlendiriyor (Benzer birkaç başka değerlendirme için Levin 1993'e bakınız). Benzer şekilde, burada benim projem de ne görmenin tamamını üstünlük peşinde koşmakla mahkûm etmek ne de aslında tüm üstünlüğü mahkûm

etmek; fakat görselliği, uzaklık ve bedenleştirme süreçleri ve haptik ve optik süreçler boyunca açmak. Görülen şeyi açığa vuran bir görsellik biçimi; yalnızca bilişsel olmayan; fakat onun bedendeki konumunu kabullenen, üstünlüğün cazibesine sızar görünen bir görme önereceğim.

Ayrıca, belirtmeme izin verin, neredeyse dünyadaki her kültürde görmenin üstünlüğü için haklı sebepler vardır. Bedenden belirli bir derecede ayrılmak, bedenlerimizin işlevi için gereklidir. Algılarımızın fazlasıyla bedenleştirilmiş olduğunu, sindirim sürecimizin her adımını, nöronlarımızın her seğirişini hissedebildiğimizi hayal edin. O zaman evrene fazlasıyla uyum sağladık ve etrafımızdaki dünyaya odaklanmamız imkânsız olurdu. Eğer dalağımızın işleyişinin, burun deliklerimizin içindeki mukoza zarının daimi aktivitesinin, sinaptik damaryollarımızdaki alışverişin farkında olseydik, kesinlikle mesela bir araç süre-mezdik, hayatta kalmak için algıları ayırt etme işini kendi haline bırakmak en önemli şey. Drew Leder, *The Absent Body*'de (1992), bedenlerimizden belirli bir şekilde “yabancılaşma”nın elzem olduğunu ileri sürer. Görme, genellikle bedenden en çok ayrılan ve uzakları bile algılama yeteneği içinde, bu gerekli yabancılaşma için merkez duyudur. Leder’ın “gaip beden” terimi, açıkça Latince *absence*/gıyap kökünden faydalanır ki sözcük boşluk değil “uzakta olma” anlamına gelmektedir; bir kendinden uzakta olma hali. Leder, canlı bedenin, işlevlerini yerine getirmek amacıyla ihtiyaç duyduğu uzaklığı sağlamak için birinci ve üçüncü kişi perspektiflerini birleştirdiğini öne sürer.

Benzer şekilde, ben de bilginin dokunsal biçimlerine olan ilginin arttığı yorumunda bulunurken, içinde dokunsallığın üstün olarak hüküm sürdüğü bir bilgi rejiminin, kendi etik ve epistemolojik sorunlarına sahip olacağını da belirtmeliyim (bir arabayı sürmenin neredeyse imkânsızlığı yanı sıra). Dokunsallık, bir insanın havaya gerçekten dokunabileceği sisli vadilerde ve havası en kirli şehirlerde bile uzaktan hissedilen bir duyu olamaz. Duyuların bedende,

bedenin yüzeyinde ve yakınında, ortasında ve bedene uzak olan mesafelerde algılanan duyu bilgisine değer veren bir düzenlenişi, modern sensoryumun güncel ezip geçiciliğine mesafe lehine ideal bir alternatif olarak görülebilir. Görme, esasında, algılamanın tüm bu çeşitleri konusunda yetkindir. Sonuç olarak, insanlar teleskop-tan manyetik rezonans görüntüleme cihazına kadar dünyayı bizim için optik hale getiren birçok prostetik makine icat ettiğinden beri, görselliğin daha önce sahip olmadığımız başka çeşitlerini keşfetme lüksüne sahip olduğumuz ve belki de bunun bir ihtiyaç olduğu üzerine düşünmeye değer.

Bu uyarılar -şunu da belirtmeliyim ki son yıllarda pek çok med-yumdan sanatçılar, eserlerindeki dokunsal ve diğer kapasitelere yenilenmiş bir ilgi ile yaklaşıyorlar- genellikle onun görsel cazibesini azaltıyor. Felsefe, sanat tarihi, antropoloji ve kognitif bilimlerden akademisyenler, dokunma duyusu temelli bir epistemoloji önermeye başladılar. Çoğu disiplinden teorisyen, -onun duyular içinde en “beyinle ilgili” olan olması yanı sıra- görmenin Kartezyen ayrıcalığı ile yıkıcı bir oto ve toplumsal kontrol arzusu arasında bağlantılar kurmuş bulunmaktalar. Görme ve görsellik tarihçileri, militarizm ve toplumsal kontrolün diğer çeşitlerine imalarda bulunarak endüstriyel ve postendüstriyel toplum yapıları ile duyuların yeniden düzenlenmesi arasında bağlantılara işaret ediyorlar.¹ Görme merkeziliğin eleştirisi, görmeyi bedenden ayırmaya ve nesneleştirme, kendi ve başkalarının kontrolüne bağlayan feminist teorisyenler arasında hatırı sayılır bir mirasa sahiptir. Diğerleri, görselliğin kullanımı konusunda daha tarihsel ve kimi zaman Faucaultyen yaklaşımlar sergilerken; görme ve kontrol üzerine çoğu feminist eleştiri, psikanalitik teori zeminine ayak basmaktadır.² Trinh T. Minh-ha (1989) ve Fatimah Tobing Rony (1996) gibi başka eleştirmenler, görselliğin spesifik olarak Batılı karakterinin, başkalarını nesneleştiren, kendini diğerlerinden izole eden ve dış ve iç dünyalara hükmetmeye kalkışan bir şey olduğunu belirtirler.

Önemli sayıda kültürlerarası film ve video üreticisi, eserlerinin içine bir görsellik eleştirisi yediriyorlar. Genellikle de etnografi eleştirilerinden faydalanıyorlar. Bu bilinen eleştiriler, etnografik fotoğrafı ve filmin, Batılı olmayan kültürleri nesneleştirdiğini ve onları görülecek bir şey haline getirdiğini öne sürüyor: Onlar, kültürleri kendi görsel kalıplarına indirgiyor ve görmeyi, bir iktidar aracı olarak, ötekine dair bilgiye genel bir istek şeklinde kullanıyor.³ Çoğu film ve video, başka bir kültüre görsel üstünlük kurma isteğini eleştirir. Kimi bir kültürün görüntüsünü karartan gerçek ya da metaforik duman perdesi inşa eder. Diğerleri, kültürün ya da hikâyenin en önemli yönlerinin görünmez olduğunu ileri sürer. Her durumda bu eserler, görme ile bilgi arasındaki ilişkiyi sorun-sallaştırır. Görsel bilginin sınırlarına işaret ederek onun yerine izleyiciyi imgeyle daha aktif şekilde ve özeleştirel olarak ilişki kurmaya teşvik ederek malumatın pasif şekilde benimsenişine taş koyarlar.

Görselliğin etnografik eleştirisinin en önemli yenilikçilerinden biri, Trinh T. Minh-ha olmuştur. Trinh'in filmleri, *Re: Assemblage* (1982) ve *Surname Viet Given Name Nam* (1989), tıpkı Chris Marker'ın *Sans soleil* (1982), Claude Lanzmann'ın *Shoah* (1985), Alain Resnais'nin *Hiroshima mon amour* (1959) ve Peter Kubelka'nın *Unsere Afrikareise* (1961-66)'sı gibi, izleyiciyi, onun yalnızca görsel malumat vasıtasıyla başka bir kültür ya da zamana dair sahip olabileceği inancın yıkıcı etkilerini yeniden değerlendirmeye zorlamak için hem şiirsel hem agresif stratejiler kullanır. Onun deneyimlerinin mirası, kimi zaman bir türev eserler jenerasyonunu oluşturmalarının yanı sıra görsel bilgi olanakları üzerinde düşünceli yansımaları besler. *Shoot for the Contents*'ten (1991) beri, Trinh filme adını veren Çin oyununa dayanan bir görme modeli önerir: Gördüğüne inanma; fakat imgesi, içeriğinden anlam çıkarabileceğin bir kutu olarak düşün. Aynı zamanda Victor Masayesva Jr., etnografların Hopi ritüellerini nasıl ilkel insanların çocukça maskaralıkları olarak betimlediğini gösterdiği *Ritual Clowns* (1988) gibi eserlerinde,

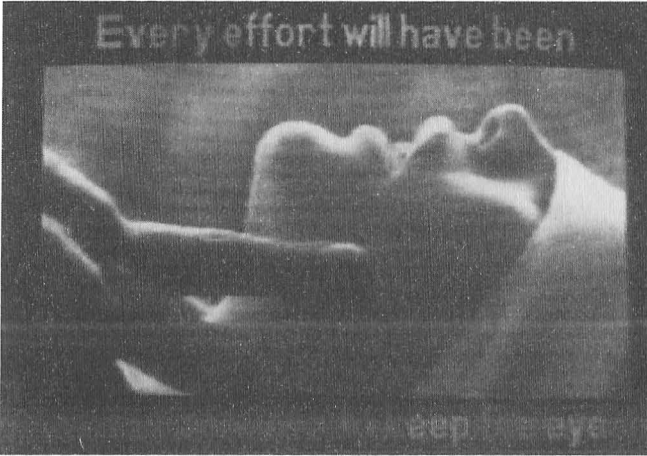
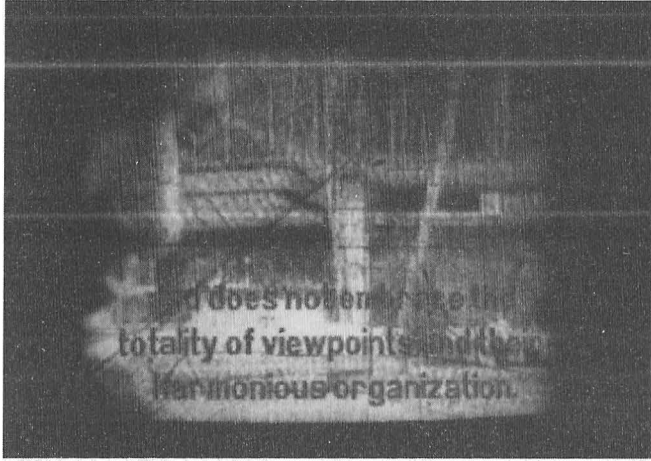
etnografik film yapımının yıkıcı etkilerine meydan okumuştur. *Hopiit* (1982) ve *Itam Hakim Hopiit*'te (1985) Masayesva, Hopi yaşamı imgesine onu kutsal aktiviteleri yabancı gözlerden koruyan ve Hopi yaşamının en önemli yönlerini dolaylı olarak, örneğin; *Itam Hakim Hopiit*'yi ve Hopi halkının sözlü tarihini yapılandırmak için mısırın yaşam döngüsünü, Hopi ekmeğini kullanarak sunan daha munasip bir biçim öne sürmüştür.

Bölüm 1 ve 2'de hâlihazırda görsel olana güvenin kaybının birçok sanatçıyı, anlamlı hikâyeler bulmak üzere kazı yapmak için imgeyi bir mayın (ve bir mayın tarlası) olarak ele almaya nasıl motive ettiğini ele almıştım. Bölüm 1'de belirttiğim üzere, Black British atölyeleri Black Audio and Sankofa, görsel bilgi ve resmi diskurun suç ortaklığı üzerine sofistike eleştiriler geliştirdi. Black Audio'nun *Handsworth Songs* (1986), Reece Auguiste'nin *Twilight City* (1989), John Akomfrah'nın *Testament* (1988) ve *Who Needs a Heart?* (1991), Isaac Julien'in *The Passion of Remembrance* (1986) ve *Looking for Lanston*'u (1989) ve bu atölyelerin diğer eserleri, görsel arşive temkinli yaklaştı ve onun söyleyemeyeceği şeyleri sorguladı. Kendi tarihsel kazılarına, Filistin ve Lübnan "hakkında" videoları kapsayan imgeye dair bir şüphe ile başlayan bazı daha yakın zamanlı eserler: Elia Suleiman ve Jayce Salloum'un *Muqaddimah Li Nihayat Jidal* (Bir Tartışmanın Sonuna Giriş) *Speaking for oneself... speaking for others* (1990), Jayce Salloum ve Walid Ra'ad'ın *Talaeen a Junuub* (Güneye Doğru) (1993), Salloum'un *This Is Not Beirut* (1994) ve Jalal Toufic'in *Credits Included: A Video in Red and Green*'idir (1995). Black Audio and Sankofa film üreticilerinin imgenin Britanya'daki Siyahlar hakkındaki resmi ırkçı diskurla suç ortaklığından şüphe etmesi gibi, bu eserler de Ortadoğu'yu hâlihazırda Filistin mücahdesini ve Lübnan savaşını alaycı bir şekilde görmezden gelen imgelerle dolup taşan Batılı bir bağlam içinde temsil etme kabiliyetinden şüphe ettiler. Bu eserlerde, hareket halindeki araçlardan çekilen bulanık imgeler, hasar görmüş binaların aydınlatıcı olmayan



48. *Hopit*'ten büyütülmüş film kareleri. Victor Masayesva Jr. İzniyle

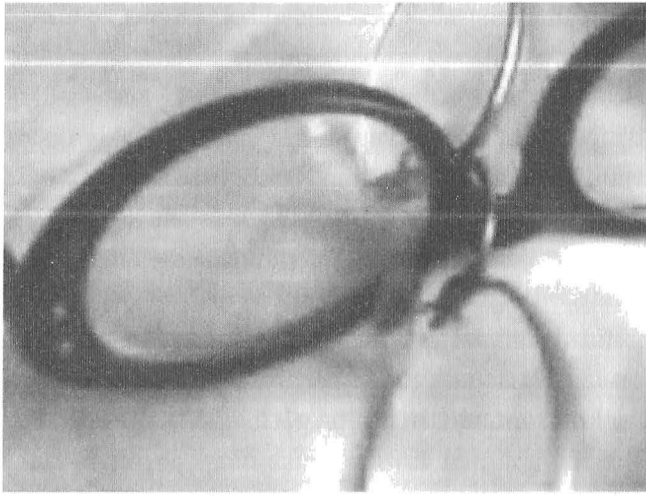
kareleri, görünürde ilgisiz detaylar, izleyicilerin arzusunu Filistin ve Lübnan'ın İsraille (ve Batı'yla) olan çatışmasına dair hakikati okumaya davet eder. Bir diğer sanatçı, eserlerini kendi (Çin) kültürünü hâlihazırda Batı'da içeren imgelere küçümseyici bir şüphe ile *Flow* (1993) ve *Is There Anything Specific You Want Me to Tell You?*'da



49. ve 50. *Alethia*'dan durağan görüntüler. Tran T. Kim-Trang'ın izniyle.

sunan Yau Ching'dir. Bu eserler bütünü, zorunlu olarak bir yeni duyu deneyimleri çokluğu önermez; fakat bunun yerine, görselin deneyimini sönümleyerek görmenin daha az görmemerkezli imkânlarına işaret eder.

Aynı zamanda, özellikle Batılı görsel teknolojiler hakkında da birkaç kültürlerarası eser mevcuttur. Pam Tom'un *Two Lies*'inde



51. *Ekleipsis*'ten durağan görüntü.

(1989) Çinli bir Amerikan kadın, gözlerini büyütmek için bir tıbbi operasyon geçirir ve film, kusurlu görme metaforu üzerinden ilerler. Tran T. Kim-Trang'ın "*Blindness Series*"'i, ona gelene kadar *Aletheia* (1992), *Operculum* (1993), *Kore* (1994), *Ocularis: Eye Surrogates* (1997) ve *Ekleipsis* (1998), görsel teknolojilerin, nesneleştirme ve gözetim içinde kullanıldığını keşfetti. Ancak onların araçsal görme eleştirilerinde bile bantlar, izleyiciye farklı bir tip görsellik sunmaya başladı. Örneğin *Aletheia*, birinin kendini kör etme arzusu "hakkında" bir banttır. Görsel ayrıntılarla dolu olmasına rağmen - ses bandı yanı sıra çok sayıda görsel imge barındırır; bir sayfa kabartma yazısı görüntüsü ile açılır; bir Los Angeles haritası ve arabadan çekilmiş görüntüleri üst üste bindirir. Bu yüzey yoğunluğunun etkisi, onun derinlerine girmektense imgenin yüzeyine yayılan bir görme çeşidine davet etmektir. Trinh ve Fanon'dan bantta görülen uzun alıntılar bile, imgenin yüzeyindeki bir desen içinde çözülmeğe başlar. *Ekleipsis*, Long Beach-California'da yaşayan ve ortaya çıkışı sığınmacı olmalarına neden olan acımasız Khmer Rouge rejimi sırasındaki deneyimleri zamanına kadar uzanan bir histerik körlük

yaşayan bir grup Kamboçyalı kadına değinir. Tran'ın eğik hikâye anlatıcılığında en çok göze çarpan şey, bunu kısa zaman aralıklarıyla dönerek resmeden, görüntünün solup beyazlaşmasıyla ayrılan imgelerdir. Mücevher, (kaçarken vajinalarına sakladıkları) saat ve gözlükler, bir Budist stupa, (Tran'ın Kamboçyalıların her yerde gözü olan Khmer Rouge ile özdeşleştirdiklerini belirttiği [1997]) bir ananas imgeleri, yalnızca bir dakikalığına gösterilme ve sonra tekrar karartılmış olma izlenimi verir. Tran, bu nedenle çok acı çekmiş ve kendisini algılanmaktan koruması gereken ve imgeler kendisine çok kısa flashlar içinde görülen ve ardından estetik olmayan bir unutuşla tekrar sönümlenen birinin görmesini kopya eder.

Dokunsal Bir Epistemoloji: Mimesis

Dokunsal epistemolojiler, bilgiyi görme modeli üzerinden değil, fiziksel temas aracılığıyla kazanılan bir şey olarak tasarlar. Dokunsal epistemoloji kaynaklarının çoğu, özensiz, romantik ya da aleni şekilde tuhaf olarak kabul edilmiş olabilir: Walter Benjamin'in temsil teorilerinin Kabbalist zımnı anlamları (Hansen 1987, Buck-Morss 1989); antropologların diğer kültürlerin bilme biçimlerini egzotize etme arzusu (Jay 1993b ve aralarındaki yaşayan değiş tokuş, Tausig 1994, Stoller 1994 ve Jay 1994); Deleuze ve Guattari'nin (1987) navigasyon ve böcekler üzerine çoğu akademisyence şüpheyle yaklaşılan doğrusal olmayan derin düşünceleri; bedene gömülü bir temsil biçimi tarif eden feministlerin algılanan özcülüğü (Grosz 1994, giriş, yanıtı verilen karşılık). Benim buradaki, sinematik temsilin dokunma du-yusu temelli bir biçimini betimleme çabam, aynı zamanda bu eleştirilerin bazıları için de elverişli olabilir. Bu eleştirileri aklımda tutmak; fakat onları bu bölümde şimdilik sınırlı tutmak istiyorum.

Dokunsal epistemoloji, simgesel temsile nazaran mimesis dünyası ile bir ilişkiyi içerir. Mimesis, Yunanca *mimeisthai*, "benzetmek", birinin bir şeyi, onun gibi yaparak temsil etmesi anlamına

gelir. Mimesis bu nedenle, belirli bir zamanda belirli bir maddi temasa dayanan bir temsil biçimidir; tıpkı, bir çocuk ve oyuncak uçağı (Benjamin 1978a), bir ağaç kabuğı ve güve (Caillois 1984) ya da bir Songay büyücüsü ve bir ruh arasındaki gibi. Birisinin onunla maddesel olarak diğerinin varlığını akla getirdiğı mimesis, benzerliğin ikonik olmaktansa dizinsel bir ilişkisidir. Erich Auerbach'a (1953) göre, mimesis dinleyici/okuyucu ve hikâye/metin arasında, tıpkı bir hikâyenin her yeniden anlatılışında dinleyicinin bedeninde duyusal olarak tekrar yaratılması gibi, canlı ve elastik bir ilişki gerektirir. Auerbach, okuyucu ve yazılmış metin arasındaki ilişkiyi betimliyordu; biz de "izleyici" ile sinemanın daha fiziksel nesnesi arasındaki ilişkinin daha ikna edici şekilde mimetik olduğunu umabiliriz.

Mimesis, Batı düşüncesine iyiden iyiye kökleşmiş (bu, Aristoteles'te görülür) bir kavramdır. Deleuze ve onun sinema torisinin temelini oluşturan filozoflar Bergson ve Peirce'in *mimesis* sözcüğünü kullanmamalarına rağmen, sözcük onların dünya ile gösterge ya da imge arasındaki ilişkiler üzerine tüm diğer kavramlarıyla epey tutarlıdır. Bergson'un teorisindeki bellek gibi mimesise de aracılığı beden yapar. Peirce'in göstergebiliminin daha araçsız göstergeler ve daha simgesel göstergeler arasında bir sürerlik var sayması gibi, mimesis de dünyanın aktüalitesi ile bu dünyaya ilişkin göstergelerin üretilmesi arasında bir sürerlik varsayar.⁴ Temsilin bedensel biçimlerine olan bu giderek artan yolculuk, bu nedenle kendileriyle başladığım temsil teorileri ve bellek ile uyumludur.

Mimetik temsil, o halde, temsilin daha simgesel biçimleri ile bir sürerlik üzerinde var olur. O, çağdaş kent ve postendüstriyel toplumun simgesel temsil karakteristiğinden farklı bir kutupta bulunur. Bugünlerde kendimizi içinde bulduğumuz oldukça simgesel dünya, anlamları kolay tüketilebilir ve çevrilebilir göstergeler haline getiren kapitalist eğilimin; sırasıyla köklerini Aydınlanma idealizminde bulan bir eğilimin kısmi bir fonksiyonudur.

Dolayısıyla kapitalizm eleştirileri, genellikle soyutlama dünyasına olan vurguyu somut “şimdi ve burada”ya kaydırmak için mimetik temsile bir dönüş arayışındadır. Görmenin, simgeleştirmeye en açık duyu olması sebebiyle, Batı biliminde dokunsal bir epistemolojiye olan çağdaş akın etme halleri, genellikle köklerini görselliğin postendüstriyel kapitalist toplumdaki güncel durumuna dair eleştirilerden alır.

Modern bireylerin “yabancılaşma”sının erkeğin ya da kadının yalnızca kendi emeklerinin ürünlerine yabancılaşması değil, kendi beden ve duyularına da yabancılaşmaları ([1844] 1978, 87-89) olduğunu ileri süren Marks’ın, duyuların bir toplumsal bağlam içinde biçimlendiğini söylemesi boşuna değil. Bu gözlem, endüstriyel ve postendüstriyel toplumlarda duyularla ilgili bilginin bu belirgin körelme haline dair kendisinden sonra gelen pek çok eleştiriye biçimlendirdi. William Morris gibi İngiliz eleştirmenler, kapitalizmin, görme duyusunu o bir silah niteliği kazanıncaya kadar bilerken; dokunma ve koklama gibi “yakın” duyuları yabancılaştırdığı eleştirisinde bulunmuştur (Classen, Howes ve Synnott 1994, 87). Benzer şekilde, Frankfurt Okulu eleştirmenleri, Aydınlanma bilimindeki doğaya boyun eğdirmeden kaynaklanan ve geç kapitalizmde doruğa ulaşan, giderek artan bir soyutlama sürecinin ayırımına varmışlardır. Onlar bu hareketi Batı ile sınırlandırmazlar, hem Homeros hem Rig Veda’da temsilde bölgesel egemenlik kurulması ve mağlup halklara boyun eğdirilmesi süreçlerinden kaynaklanan nesne ve özne ayrımı (Horkheimer ve Adorno 1972, 13) boşa değildir. Kapitalizmin doğaya ve diğerlerine emsalsiz bir derecede hükmedilmesini kolaylaştırdığını ileri sürerler. Hem zihne hem bedene dayanan duyusal bilgiler, ya da Benjamin’in “mimetik yeti” dediği şey, Horkheimer ve Adorno’ya göre, endüstriyalizm ve kapitalizmin tarihsel bağlamında körelmiştir. Frankfurt Okulu eleştirmenleri, duyusal bilgiyi bir yabancılaştırılmamış deneyim rezervi olarak değerlendirmişlerdir (Horkheimer ve Adorno 1972,

71 ve yazının çeşitli yerlerinde). Mimesisin, birinin çevresini domine etmektense ona bir yanıt verme biçimi olduğunu ve bu nedenle de görme tarafından çok iyi hizmet edilen çevreden kontrol mesafesine köklü bir alternatif oluşturduğunu öne sürerler.

Benjamin'in aşırı üretken önerisini (1968c) hatırlarsak, *aura bir temas ilişkisini ya da dokunsal bir ilişkiyi zorunlu olarak gerektirir. "Sanat Eseri" denemesi, auranın daha önceki bir temasın maddi izi olduğuna, sanatçının ellerine tanıklık eden fırça darbeleri ya da bir tunç üzerindeki yüzyılların oksitlenmesine şahitlik eden pasa işaret eder. Aura, izleyici ve nesne arasında geçici bir dolaysızlık, bir ortak oluş ister. Auratik bir nesnenin mevcudiyeti içinde olmak, bir temsile karşıdan bakıyor olmaktansa daha çok onunla fiziksel temas halinde olmaya benzer. "Sanat Eseri"nin erken taslaklarında Benjamin, doğa ve algı arasında iletişimsel bir karşılaşmalar bulacak bir "duyusal benzerlik" biçimi önerir (Hansen, 1987). Duyusal benzerlik, kişinin bedeni ve temsilden önce olan dünya arasında karşılaşmalar tarif eder, tıpkı astrolojinin tarif ettiği insan ve gökyüzü ilişkileri gibi (Bu tartışmalı kavram, denemenin son taslağında ortadan kaybolmuştur). Benjamin'in "Mimetik Yeti Üzerine" adlı denemesi (1978) de aynı zamanda bu temayla ilgilenmeyi sürdürür. Bu deneme ve bitmemiş *Passagen Werk*, "Sanat Eseri" denemesinin erken taslakları gibi, her zaman kaçamak şekilde, maddi gerçekliğin mimetik bir izanını göstermeye girişir. Benjamin, çocukların şeyleri mimetik şekilde birbirleriyle ilişkilendirme becerilerini (Buck-Morss 1989, 263-67) değerlendirmiştir ve mimetik ilişkinin, şeyleri yalnızca nesneler olarak birbirine bağlama gibi "yetişkin" bir yöntemince yerine geçilmesine ihtiyacı olmadığından şüphelenmiştir. Aynı zamanda mimetik yetinin kullanımının tarih boyunca değiştiğini de ileri sürmüştür. "Bu, zihinde doğuyor olmalı, ne mimetik güçler ne mimetik nesneler binlerce yıl boyunca aynı kalabilir. Bunun yerine, benzerlikler üretme yeteneğinin -örneğin, en eski fonksiyonu bu olan dans- ve aynı zamanda da onları*

yeniden organize etme yeteneğinin, tarihsel gelişmeyle değiştiğini de varsaymalıyız” (1978a, 333). İleride ele alacağım gibi, Benjamin (ve onu etkileyenler) gibi, erken yirminci yüzyıl sanat tarihçileri; görmenin, nesnesine yaklaşan mimetik bir çeşidine yeni bir değer verdiler.

Mimesis üzerine yazıların bir mantıksal içerim perspektifi vardır: Mimesis kanalıyla yalnızca kendi dünyamızı anlayamayız; fakat onunla dönüştürülmüş bir ilişki yaratabiliriz -ya da unutulmuş bir ilişkiyi restore edebiliriz. Mimesis özne ve nesne arasındaki hiyerarşik ilişkiyi değiştirir, esasında ikisi arasındaki ikiliği sona erdirir, öyle ki eskiden öznelerin, nesnelerin fiziksel, maddi niteliklerini almalan; nesnelerin, öznelerin perspektif ve bilgili olma niteliklerini almaları gibi.⁵ Mimesis, öznenin dünyadan soyutlanma yoluyla vücut bulmaması; ancak ona müşfik dahli vasıtasıyla dünyada olmanın içkin bir biçimidir. Roger Caillois’in (1984) *mimicry* için (mimesis sözcüğünü kullanmaz) “onun doruk noktasına ulaşmış bir efsundur” yazdığı gibi; çünkü temas halindeki şeyler, birbirleri üzerinde geri alınamaz şekilde izler bırakır.⁶

Mimesisin ya da dokunsal epistemolojinin tüm tanımları, temsilden ve dilden önce gelen bir duruma dönüşü anımsatır. Anımsatırlar; ama yine de simgesel temsilin anlamın tek kaynağı olmadığında ısrar ederler. Aslında, onun en soyut biçimlerinde bile, simgesel temsil dünya ile olan daha temel, mimetik bir ilişkiden türer. Mimetik ve simgesel temsiller, bir eldivenin içinin dışıyla bağlantılı olma biçiminde bağlantılıdır. Benjamin (1978a), dilin mimetik yetinin en yüksek biçimi olduğunu ileri sürdü. Bu, dili anlamak zorunda olduğumuz göstergeler sistemi olarak tanımlamak değildir. Bunun yerine, göstergeyi ateşlemek için nesnesine yaklaşan bir dil tarif eder. “Sözcüklerin ya da cümlelerin uyumu, onun vasıtasıyla benzerliğin görünür olduğu taşıyıcıdır, tıpkı bir flaş gibi. İnsan tarafından üretilmesi yüzünden -tıpkı aynı insan tarafından algılanması gibi- çoğu durumda ve özellikle de en önemlisi, çok hızlı

hareketlerle sınırlı olmasıdır. O, geçmişini hızla geçer.” (1978a, 335). Merleau Ponty, “Felsefe ile en çok yüklü olan sözcükler, zorunlu olarak söyledikleri şeyleri içerenler değildir; fakat bunun yerine en enerjik şekilde varoluşa açılanlardır” (1973, 20) yazdığında dilde bedenleştirilmiş anlamın özdeş çok hızlı hareketini tarif eder. Dil, köklerini bedenden alır, onun anlamları, onu dışa doğru esneten sesler ile mimik ve jestlerden ayıramazdır. Benzer şekilde, Derrida da, ağız içindeki mukoza zarca şekillendirilip salya ile birleşerek dışarı atılan konuşmanın dokunsal üretimini tarif ettiği *Glas*’ta (1974, 161) felsefenin duyusal temelini vurgulamıştır. Simgesel temsilin bu anlamları, onun bedenleştirilmiş ve mimetik anlamlarının, konuşmacının bedeninin metne açıldığı yer ve konuşmacı ile dinleyici arasındaki boşluğun daraldığı yerin, onun anlamı için temel olduğunu gösterir. Yazı ya da sinema gibi en sofistike edilmiş temsilsel sistemlerde bile, ikonik ve simgesel olan dizinsel olanla bir arada var olur: Temsil, bedenleştirmeden ayrılmazdır.

Bölüm 1’de Bergson’un *Madde ve Bellek*’inin belleği bedende yer alan bir şey olarak anlamak için bir yol açtığına değinmiştim.

Yine de Bergson, bedenleştirilmiş belleği kısmen hafife alır; çünkü o ihtiyaç duyulduğunda belleğin aktüalize edilmesi üzerindeki bireysel ve toplumsal engellemeleri kabul etmeyerek kolaylıkla geri getirilebileceğini varsayar. Daha temel olarak, onu küçümser; çünkü belleğin bedensel aktüalizasyonunda zihinsel aracılığa ayrıcalık tanır. İki çeşit bellek ayırt eder: Anı imgeleri ve beden modifikasyonları: “İlki tasavvur; diğeri tekrar eder.” ([1911] 1988, 93). Önceki, bellek bilince ancak eylemle getirilebileceğinden sonuçta eylemdir. Sonraki, yalnız alışlagelmiş temsildir (89-91). Çocukların, hayalperestlerin ve “Afrikalı yabanılların” belleklerini aynı kefeye koyarak o, hepsinin spontane belleğe ya da bedende birdenbire ve seçmeksizin aktüalize edilen belleğe büyük erişimi olduğunu belirtir: Bazı Afrikalılara uzun bir vaaz verdikten sonra onlardan birinin “başından sonuna kadar aynı el-kol hareketlerini yaparak” (199)

vaazın tamamını tekrar ettiğini duyan bir misyonerin gözüyle bakmaya gönderme yapar. Bergson, yalnızca faydalı olanı aktüalize eden daha seçici bir belleğe tabi olan böylesine “dürtüsel” bedensel bellekleri umursamaz. Mimetik bilginin değerini savunurken, Bergson’un “tabiat” dediği ve benim onun kabul ettiğinden daha fazla işlenmiş bir beden bilgisi olduğunu savunacağım şeye büyük değer veriyorum. Açık ki Benjamin, çocukların mimetik kapasitelerine olan hayranlığıyla Bergson’un hiyerarşisinin değerini zaten değiştiriyordu.

Benjamin, mimetik yetinin yalnızca tarihsel olarak çeşitlenmediğini; fakat kültürler üstünden farklı şekilde işlendiğini ekleyebilir. Avrupalı sömürgeci ve tacirler Afrikalı pratiklerini fetişizm olarak küçümsediklerinde (Pietz 1987), en son bölümde tartıştığım gibi, Afrikalıların ısrarla üzerinde durup işledikleri mimetik bilgiyi basitçe fark etmekten acizlerdi. Frankfurt Okulu’nun mimesis teorisini yakından takip eden antropolog Michael Taussig (1993), bazı kültürlerin Batı’da küçümsenmiş olan mimetik yetiyi kaybetmediklerini ileri sürer. Taussig, birtakım Batılı olmayan kültürlerin, özellikle de San Blas Adaları ve çevresindeki Kuna yerlilerinin bilgi biçimlerini analiz ederek mimesis kavramını bir bilgi biçimi olarak tarihselleştirir. Bu kültürler, bilginin bedensel mimesise geleneksel Batılı bilimin kabul edebileceğinden çok daha fazla bağlı olduğunu açığa çıkarırlar. Taussig, hâkim görsel epistemolojiden daha az araçsal olabilecek bir dokunma epistemolojisi önerir. Duyu bilgisi, “bilinmeyen içindeki bileni, nesnesi içindeki fikri, açığa vurma ve onlara ayna tutmaya” işaret eder (45). Horkheimer ve Adorno (1972), Freud’u takiben, bilginin ölüm içgüdüsünün mimesisi olan, doğayla yeniden bütünleşme isteğinin açığa vurucu biçimini karşılaştırdılar. Aksine Taussig, faydalı biçimde, mimesisi bir tabiat ile değil, alternatif ve işlenmiş bir epistemoloji ile karşılaştırır.

Benzer şekilde, Frankfurt Okulu’ndan ilham alan teorisyenler, özellikle Benjamin, Susan Buck-Morss (1992), aynı zamanda mi-

mesisi, varlığın farklı bir biçimi, bir çeşit üretken benimseme olarak varsayarlar. Morss, mimesisin olanakları konusunda Taussig'den daha ihtiyatlıdır. Benjamin'in (1968a) Baudelaire üzerine denemesini okumasında Buck-Morss, mimesisin bireyi dünyanın dehşetinden bir sakınma biçimi, öyle ki modern kültürde beden üzerinden atfedilen bir yabancılaşma biçimi olduğunu belirtir. Benjamin'in hatırlama eleştirisini tekrarlayarak, Buck-Morss, modern, kapitalist zamanlarda, duyu deneyiminin bedene akmasına izin vermektense; algının, bedeni deneyimden koruduğunu belirtir. Hareketlerini makinelerle göre koordine etmeyi öğrenen fabrika işçileri, Horkheimer ve Adorno'nun "ölüme doğru mimesis" (1972, 57) dedikleri, mimesisin bu öldürücü biçimini uyguluyorlardı (1992, 17). Her şeye rağmen, Buck-Morss mimesisin bir yeniden keşfinin yabancılaşmamış bir bilinci biçimlendireceğini umar. Taussig gibi, daha az iyimser de olsa, modernitenin tipik öz-uzaklaştırma ve bedeni duyularına göre restore etmesine karşı gelecek bir mimetik yeti önerir.

Taussig'in karşı-kültürel karşılaştırmasının ve Buck-Morss'un daha duyusal bir zamana dönüş çağrısının, Benjamin'in çocuklara olan hayranlığı ve Horkheimer ve Adorno'nun kapitalizmden önceki henüz duyuların yabancılaştırılmadığı zaman nostaljisinin, cennetten kovulmazdan önceki döneme bir çeşit hasreti çağrıştırdığını ileri sürülebilir (bakınız Jay 1993b). Yine de inanıyorum ki bu teorisyenler, "düşünülebilir olanın eşiğinde düşünmek" amacıyla çağdaş Batı'da yeni oluşmaya başlayan örtük bir biçim içinde var olan mimetik bir bilgi için yeni bir dil yaratmak üzere başka kültürlerden ve çağlardan alıntı yapıyorlar. Bu âlimlerin argümanlarının dayandığı tam bir kültürel yabancılaşma üzerine vahim tanımları adapte etmeksizin dokunsal epistemoloji teorileri üretmek mümkündür. Bilginin duyusal biçimleri, veba eliyle alınıp götürülür gibi silinip yok olmaz. Merleau-Ponty'nin ([1969] 1973) ileri sürdüğü gibi, biz insanlar, mimetik bilgileri işlemeye asla son verme-

dik. Mesele şu ki bunlar belirli bir kültürde zorunlu olarak değerlendirilmezler. Kùltürler yeterince çeşitli olduğundan ve “gelişme” yeterince “eşitsiz” olduğundan, duyuşal bilginin farklı biçimleri, her zaman bir şekilde var olacaktır. Esasında, âlimler, sanatçılar ve tüketiciler arasında belirgin olan duyuşal bilgilerin yeniden keşfine olan güncel Batılı kültürel arzu, böyle bir yaşamın göstergesidir. Dokunsal epistemolojinin bu tarifleri, geç yirminci yüzyıl Batı’sında yeni yeni yayılan duyuşal olarak biçimlendirilmiş bilgiye olan arzuyu mücbir şekilde formüle eder.

Ardından, mimesisin pek çok anlamını harekete geçiren duyuşsal bilgiyi cennetten kovulmacı ve ilkelci bir özlem içinde vermektense çoğu kültürün, mimesisi ve duyuşsal bilginin diğer biçimlerini işliyor olduğunu kabul etmeyi ileri süreceğim. Bir mimetik görsellik konusunda eleştirmenler arasında fark edilen bahsettiğim ihtiyaç, görmenin tek başına mükemmel ontolojik duyu olduğu birkaç yüzyıllık Avrupa görmemerkezciliğine bir tepki gibi göründü (Jay, 1993a). Kültürel gelenekler, görmeyi bedenden çok kökten şekilde ayırmadıkları için, görselliğin yapışökümüne ve yeniden tasavvur edilmesine daha az ihtiyaç duyar. Bu kitapta ele aldığım eserlerin çoğu, böylesi kültürel geleneklerden yararlanır ve eleştirel olarak onları hâkim Batılı görsel rejim ile karşılaştırır.

Duyulara bir geri dönüş isteyen teorisyenler, genellikle duyu deneyimi konusunu ilksöylemsel ve bu nedenle de doğal olarak işlerler. İşte bu, benim ihtilafa düştüğüm bir konum. Marksizm ve fenomenoloji geleneğinden gelen teorisyenler, korunma, beslenme, güvenlik ve toplumsallık ihtiyaçlarına bakarken, duyuların basitçe biyolojik işlevlerine başvururlar. Buna rağmen duyu bilgisinin işlenmiş olduğunu kabul etme eğilimi göstermezler. Bu durum, inanıyorum ki, düşünmenin Avrupamerkezci bir hatasının sonucu; çünkü yakınlık gerektiren dokunma, koklama ve tat alma duyuları, Batı kültürlerinde fazla önem arz etmiyor, edenler genelde Batı dışı kültürler. Örneğin, Buck-Morss, duyuların “uygarlaş-

mamış ve uygarlaştırılmaz bir izi, bir kültürel evcilleştirme direnci çekirdeğini yaşatmayı sürdürdüklerini” savunur (1992, 6). Benzer şekilde, Steven Shavero, algılamının ham bir haline atıf yapar: “Ben, hiçbir referans çerçevesine ve aşkın düşünce biçimine ya da herhangi bir Simgesel düzene başvurmaksızın bu imge ve bu ses tarafından hızlıca, duygusal olarak etki altına alındım” (1993, 32). Merleau Ponty’nin “dolaylı dil” dediği şey, muhtemelen dinleyicileri içinde dünya ile beden arasında bir mimetik ilişki gerektiren “gaddar ve vahşi varlık” ile temasa geçirir:⁷ Aynısı, izleyiciyi imge ile mimetik bir ilişkiye sokan sinema için de söylenebilir. Peki, bu varlık ne kadar “vahşi”? Ben, duyu deneyimlerinin çoğu simgesel-öncesiyle bile onun yine de işlenmiş olduğunu, bunun beden düzeyinde öğrenilmiş olduğunu savunuyorum. Bu duyular, söz konusu eleştirmenlerin kabul ettiğinden daha geniş bir kapsamda eğitilir.

Böylece, benim duyu deneyimine odaklanmakla asıl ilgilendiğim şey (özellikle de sinema alanında); “vahşi” bir yapmacık dış kültür tanımlamaktan çok, kültürü bedende bulmaktır. Bedensel ve duygusal deneyimi önemseyerek onun kültür tarafından büyük ölçüde biçimlendirildiğini keşfederiz. Algı, hâlihazırda kültür tarafından biçimlendirilmiştir ve böyle olsa bile okunaksız imgeler (kültürel) algılardır, ham duyular değil. Bir defa duyuların bu ilkelci izanını bir kenara bırakırsak, sonrasında duyumsal bilginin hangi kısmının kültür-öncesi olduğunu ve böylece de, eğer sinematik algının -eğer varsa- hangi kısmının kendi içgüdüsel dolaysızlığı içinde evrensel olduğunu keşfedebiliriz.

Bedenleştirilmiş Algı ve Bedenleştirilmiş Seyircilik

Film, yalnızca zihinsel bir eylemle kavranılamaz; fakat bir bütün olarak bedenin karmaşık algılar toplamı ile kavranabilir. Algıya bu şekilde bakış, nesneye karşı bir tutumu işaret eder, bir film bu anlamda kendi anlamını ortaya koymak amacıyla analiz ve deşifre

edilmiş olması gereken bir şey değil, kendi içinde bir anlam barındıran bir şeydir. Aşağıda, bizim dünyayla olan mimetik ilişkimizi yeniden değerlendiren bir bedenleştirilmiş görsellik teorisi ileri süreceğim.

Genellikle yeniden dirilen bir fenomenoloji tarafından biçimlendirilen bedenleştirme teorileri, bedenlerimizin anlamla “tescil edilmiş” pasif nesneler olmadığı; kendi kendilerinin anlam kaynakları olduğu öncülü ile başlar (Csordas 1994, 7). Bu, ne sinemanın analizini yapmada göstergebilimin gücünü ne de sinematik kodların varlığını yadsımaktır.⁸ Yine de çoğu göstergebilimsel yaklaşım, sinematik görme deneyiminin bedenleştirilmiş tabiatını göz önüne almaya yetmez.⁹

Bir bedenleştirilmiş görme tartışması, erken on dokuzuncu yüzyıl Avrupalı fizyolog ve filozofların algının öznel tabiatı üzerine yaptıkları deneyler ile başlamalıdır (Crary 1990). Onlar, görmenin kolay anlaşılır nesneler dış dünyasına şahitlik eden olmaktansa fizyolojik bir etki olduğunu buldular -renk izleniminin göz sinirinin elektriksel dürtüsü tarafından üretilmesi, örneğin. Goethe, Purkinje ve diğerleri, onların retinal ardıl görüntüleri ve bir neşe ve umutsuzluk karışımı ile diğer “öznel” imgeler üzerine deneylerini yeniden hesaba kattılar (Crary 190, bölüm 3). Onların görmenin bedenleştirilme düzeyi üzerine keşifleri, “Kartezyen” bağımsız, nesnel bir gözlemci idealine son bir darbe indirdi.

Algı üzerine on dokuzuncu yüzyıl deneyleri, Bergson’un bedeninin algıya ve belleğe nasıl aracılık ettiğine dair teorilerini esinledi. *Madde ve Bellek*’i, başka kültürlerde olduğu gibi, duyuların farklı düzenlenmelerinin belleğe nasıl olanak sağlayabileceğine dair bir anlayışı destekler. Bergson’un modelinde algı yalnızca tabiatı gereği toplumsal değil; aynı zamanda kökten biçimde şekillendirilen, plastik ve araçsal ve kültüre ve yerel ihtiyaca göre değişken bir şeydir. Bellek, yazar Bergson, bedensel duyumlarda aktüalize edilir ([1911] 1988, 130) ve buna bağlı olarak yalnızca basit bir zi-

hinsel süreç değil; fakat bir bedenleştirilmiş süreçtir. Algı, “bedenin anlağına” başvurur (112). Önemli noktaları özetleyecek olursak, Bergson için bir imge görsel değil; ancak bir kişinin duyularının bir nesneye ilişkin algıladığı tüm malumatları içererek çokduyuludur. Nesnel bir gerçeklik ile algılanan bir imge arasındaki fark, ilkinin tüm kendi nitelikleri içinde sunarken; ikincisinin, kişinin ilgilendiği şey içinde izole etmesidir. Bir nesneyi algıladığım zaman, onu bir bütün olarak algılamam; kendim için boşlukları “benim ihtiyaçlarım içindeki boşlukları... ölçen” bir imge yaratarak onu farklı duyularıyla kavrarım (49). Bu nedenle, imge tanımı, bir kişinin (ilgili) algısınca bağlamından izole edilen, bellek tarafından bedenleştirilen ve bedende aktüalize edilendir. Algının taraflılığı, yararlı bilgi sayılan şeyin belleğine bağlıdır: Örneğin, verili bir kültürde yararlı sayılan şey, birinin bir nesneyi görsel mi, dokunsal mı, koklama duyusuyla mı ya da (genellikle) bu ve başka yöntemlerin kombinasyonu içinde mi algılayacağını biçimlendirir.

Bergson, uzak duyulara, bellekle bağlantıya geçmeye daha yetkin olanlar olarak ayrıcalık tanır. O, duyumun bir uyaran tarafından beden üzerinde doğrudan aksiyonu içermesi; fakat algının ise potansiyel aksiyonun bir ölçüsü olması sebebiyle duyumu algıdan ayırdı. “Tepki, ne kadar dolaysız zorunlu kılınırsa; algı, o kadar saf bir temas daha fazla benzer ([1911] 1988, 32; benim vurgum).” Bazı algılar daha dolaysızdır: Koklama, tat alma ve dokunma genellikle bu kategoriye girer. Diğer algılar, manevra için daha fazla alan, içinde belleğin araya karışabileceği “bir belirlenmemişlik bölgesi” (32) sağlar. Duyum ve algı ancak bedenin yüzeyinde kesişir: Algı, tepkinin doğrudan olduğu düzeye temas etmeye benzer. Buna rağmen, bu ayrımlar, niceliksel, niteliksel değil. Tüm duyumlar, belleğin aracılığı için olanak tanır ve aslında buna da gerek duyar. Sonuç olarak, “saf temas” duyumları bile bedenleştirilmiş bellek ile sıkı bağlar kurar. Bellek, bize daima etrafımızı saran bir kokuya aldırmamayı öğretir örneğin. Kültür bize hangi kokulardan kaçın-

mamız gerektiğini öğretir (Örneğin, infantlar arasında bir araştırma, ebeveyn gözlemleri yanı sıra bize onların, başlangıçta bir şeyin kokusunun örneğin hiç de hoş olmayan dışkı kokusu olduğunu anlamadıklarını; ama onun o olduğunu öğrenmeleri gerektiğini gösterir: Bu da bizi diğer türlerden ayıran bir şeydir [Engen 1991, 44]). Bu, görme, en az dolaysız hissimizmiş (bedenle temas içermediğinden) ve bu nedenle de bellekte en uzun sürme eğiliminde olanmış gibi görünür. Buna rağmen, Proust külliyyatı gibi, *Madde ve Bellek* okuması da, herhangi bir duyumun belleğin görünürde sonsuz ve genişleyen çarklarını hatırlatabileceğini gösterir, tıpkı bir göletteki iç içe su halkaları gibi...

Bölüm 1'de belirttiğim gibi, Bergsonvari bir film seyirciliği biçimi, bir izleyicinin ekrandaki imgelerin “dikkatli bir farkına varışını” içerir. Algı, basitçe bir fenomenolojik şimdide değil; ama kişisel ve kültürel bellekle sıkı bir ilişki içinde cereyan eder. Dikkatli farkına varışın, seyirciliğin katılımcı bir kavramı olduğunu bu nedenle savundum. Bizler, nesneyi görmek, onun aklımıza getirdiği görsel imgeleri hatırlamak ve böylece bizden önce yaratılmış zımni nesneyi karşılaştırmak arasında hareket ederiz. Bu görme süreci, bir izleyicinin anı-imgeleri bloğunu yeniden aktive ederken aynı zamanda nesneyi algı için yaratır da. Bu nedenle, imgenin çokduyulu olduğu, Deleuze'un de dayandığı Bergson'un tüm duyumlarla ilgili algı modeli teorisiyle uyumludur. Deleuze, *Cinema 2*'nin sonuna doğru, sinema bize bir beden veremez; ama tıpkı düşünülenin içindeki düşünülme gibi, beynimizin gerisinde sahip olduğumuz bir “‘bilinmeyen beden’in’ menşei” verebilir (1989, 201) yazdığında, sinemanın esasında bizi duyularımıza döndürmeye yetkin olabileceğini ileri sürmektedir. Belleğin tanrı vergisi tabiatı gereği, görsel-işitsel imge zorunlu olarak diğer duyu belleklerini çağırıştırır, muhtemelen bu “bilinmeyen” bedene ait bellekleri bile. Örneğin, ben Shani Mootoo'nun *Her Sweetness, Lingers*'inde (1994) bahçede çekilmiş bir sahneyi izliyorken, manolya çiçeklerine yapılan yakın planlar, bana onların nasıl koktuklarını ve onlara dokunduğumda

nasıl hissettiğimi ve böceklerin vızıltısı da bana yazın sıcaklığını hatırlattı. Bant bana, atalarımın yaşamış olduğu Alabama'dan daha önce bildiğim bahçelerin çağrışımını, muhtemelen sanatçının ve diğer seyircilerin çağrışımlarından az çok farklı olan çağrışımları hatırlattı.

Bellek, beyinle ve duygularla ilgili ani bir süreçtir ve bu özellikle koku konusunda barizdir. Araştırmalar ileri sürüyor ki bizler bir kokuyu, koku tekrar burnumuza ulaşmaksızın hatırlayamayız (Engen 1991, 80). Bunu tartışabilmeyi isterdim; çünkü bu şuna benziyor; ben, onun benim diğer duyu belleklerimin tek uyandırıcısı olabilecek olmasına ve bir manolyanın hoş kokusunun boş merkezi etrafında teşekkülüne karşın yalnızca bir manolyanın kokusunun neye benzediğini hatırlayabilirim. Herhâlükarda, görsel-işitsel bir imge, bedensel çağrışımlara yol açar, bu nedenle cırcır böceklerini duyduğumda ve bir manolya gördüğümde tenimdeki ter damlasını ve (ve saniyenin milyonda biri sonra) bir manolyanın kokusunu ifade eden ve manolyaları kokladığımda onlarla biçimlendirdiğim duygusal çağrışımlardan ortaya çıkan sözcüğü hatırlarım - keskin, özsu benzeri, daima çürümek (!) üzere.

Merleau Ponty ([1945] 1992), algı, beden ve bellek arasındaki ondan önce konuyu ele alanlarda hâlâ oldukça katı olan ilişkiyi açarak Bergson'un yaydığı zemini önemli ölçüde geliştirmiştir. Merleau Ponty'nin gözünde, zaman ve uzam, neredeyse akmayacak kadar deneyimle doludur. "Bellek, bir andan diğerine ilerlemeci ve sürekli geçiş dışında ve her birini bütün kendi çevreni ile, ve onun yerine geçen yoğunluğuna kenetleyerek inşa edilir" Algılarımız, onunla bizim aramıza bir sınır çekmenin yanı sıra bizi bu yoğun dünyanın içine sıkıştırır ([1945] 1992, 215). Merleau-Ponty'e göre dünyayla olan ilişkimiz özünde mimetiktir.

Eğer sinema, bedenin bütünü tarafından algılansaydı, görme diğer duyulardan ayrılamaz olurdu. Merleau-Ponty'nin ileri sürdüğü gibi, görme uzaktan da algılanabilen bir duyu olması gere-

ğince, bize “kendimizi, dünyayı bizim oluşturduğumuz şeklinde pohpohlama” olanağı sağlar; dokunsal deneyimin “bedenlerimizin yüzeyine bağlı olmasına” rağmen; biz onu kendimizden önce çözemeyiz ve o asla bir nesne *haline gelmez*. “O, bedenime dokunan kendim değildir” ([1945] 1992, 316; benim vurgum). Aynı zamanda Bergson’u tekrarlayarak, dokunmanın yalnızca “efektif” olduğunu, yani, yalnızca bellek ile bağlandığı ölçüde bir algı olduğunu savunmaya devam eder (317). Luce Irigaray, Merleau-Ponty’yi görmeye tüm diğer algıların modeli olarak ayrıcalık tanımakla eleştirir (Grosz 1994, 104-6; Vasseleu 1998). O, dokunmanın tıpkı fetüs ve infant tarafından deneyimlenen ilk duyu gibi, öz ile dünya ilişkisinin karşılıklı bir içirme modeli olması gerektiğini savunur. Şüphesiz, dokunma, müteakip duyumsal deneyimin üzerine inşa edildiği dayanağa benzer (Montagu 1971, 270). Dokunma duyusunun kaybı, diğer herhangi bir duyusal mahrumiyetten çok, koca dünyada bir öksüz olma hissi yaratır. Irigaray’ın “Okşama anısı nasıl saklanır?” sorusu, temel bir duyu kaybına dayanır: Fetüs ve infant tarafından dil ve görme onun algı merkezini organize etmeden önce deneyimlenen dokunulurluk dünyasının kaybı.

Irigaray’ın eleştirisine rağmen, Merleau-Ponty’nin öz ile dünya arasında simbiyotik ve özünde mimetik bir ilişki tanımlama konusundaki kendi etik ısrarını paylaştığını keşfettim. İkisi de bedenleştirilmiş algıda algılayanın, algıladığı şey üzerindeki gücünden el çektiğini vurgular. Yakınlık gerektiren duyular, böyle bir mimetik ilişkiye görmenin yatkın olduğundan daha fazla yatkındır, bakış tek yönlü olma eğilimindeyken, kimse dokunulmadan dokunamaz. Aynı zamanda görme de bedenleştirildiği ölçüde algılayanın güçlerinin bazılarında el çekmeye yeteneklidir.

Merleau-Ponty’nin üzerinde durduğu gibi, dil onun yerini tutmaz; ama bir varlık eklentisidir, bu nedenle Vivian Sobchack (1992) sinemanın bir illüzyon değil; ancak izleyicinin bedenleştirilmiş varoluşuna bir eklenti olduğunu savunur. Bedenleştirilmiş

seyircilik teorilerinde, tıpkı Sobchack'ınki gibi, film ve seyirci arasındaki ilişki, özünde mimetiktir, bu onun yalnızca göstergelerle iletişime geçmediği; bedende deneyimlendiği anlamına gelir. Öznelliğin fenomenolojik modeli, öz ve öteki arasında bir karşılıklı geçirgenlik ve müşterek bir yaratım varsayar. Sinema seyirciliği, bu öz ve dünya sarmalamasının özel bir örneği ve algılarımızın dünyaya açılış biçiminin yoğunlaştırılmış bir ânıdır. Sobchack'ın sinematik deneyim fenomenolojisi, film izlemenin interaktif karakterinin altını çizer. Eğer film izlemeyi, iki beden arasında bir değiş tokuş -izleyici ile film arasında- olarak anlarsak o halde film izleyicisinin pasif, dolaylı ya da izdüşümsel karakterizasyonu, sinematik deneyimin üretimine iştirak eden bir izleyici modeli ile yer değiştirilmelidir. Sinemaya bir çerçeve, bir pencere ya da bir ayna vasıtasıyla tanıklık etmek yerine izleyici, sinematik uzamı diyalojik olarak icra eder ve paylaşır (10-15). Bu çalışma, Bergson'dan yararlanarak, Deleuze'ün izleyici ile film arasındaki geçici ilişki teorisinin önemli bir tamamlayıcısıdır: Sobchack, Merleau-Ponty'den yararlanarak, onlar arasındaki uzamsal ilişkiyi vurgular.

Deleuze'ün sinema teorisi ile fenomeoloji arasındaki bariz uyumsuzluğa da değinmeliyim. Deleuze, fenomenoloji bir doğal algı kavramı üzerinde modellenirken, Merleau-Ponty'nin sinemanın doğal bir algının sınırlarını aşan bir dünya yarattığı itirazını da not ederek, fenomenolojiyi sinema anlayışında kısmen yetersiz buluyordu (1986, 57). Dahası Deleuze, basitçe belirtmek gerekirse, fenomenolojinin dünya üzerinde bilince ayrıcalık tanıdığını ("şeyleri kendi doğuştan karanlıklarından çekip çıkaran bir ışın demeti") savunarak algının kavranışında fenomenolojinin kullanışlılığından da şüphe etmiştir, hâlbuki Bergson'a (ve Deleuze'e) göre, bilinç ve dünya, yani imge, ayrımsanamaz (1986, 60-61). Aynı zamanda ileri sürdüğüm gibi, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, aslında Bergson'un bedende algılama çıkarımını miras olarak almış ve onu genişletmiştir. Daha merkezi olarak fenomenoloji, bir izleyicinin

imgeleri nasıl deneyimlediğini açıklamak için bir köprü inşa eder görünür. Deleuzeyen sinematik felsefe, bir seyircilik teorisi değildir. Sinemayı deneyimleyen bireylerin, içinde bulundukları koşulları, sahip oldukları tarihleri ve durumları hakkında konuşmak için bir bireysel deneyim fenomenolojisine ihtiyacımız var. Deleuze, “Bana bir beden verin, o halde” der; fakat onun ilgilendiği, sinemanın bize halihâzırda verili olan bedenle nasıl ilişkilendiğini açıklamaz.

Ve onların tamamen birbirleriyle barışık olamayacak olmalarına rağmen, hem Merleau-Ponty’nin “dünya bilinci” hem Bergson’un “dünya bilinçtir”i, “bilinç, dünyayı yanlış tanır” psikanalitik anlayışına aleyhte işlev görür. Bedenleştirilmiş seyircilik teorileri, kökenlerinde bulunan, dayanağını sinema eserlerinde oldukça etkili olan görselliğin bedene yabancılaşmasından ve kısmen Lacan’ın ayna tabirinden alan temsil teorilerine karşı gelir. Öznelğin ayna tabiri teorisi, infant dışarıdan görüldüğünün farkındalığına ulaştığında, görsel olarak yapılandırılmış olan esasen yabancılaşmış bir kendiliğe dayanır.¹⁰ Aksine, Merleau-Ponty, ilkel (başlangıçta var olan) bir öznellik, bedenin tabiatında bulunan ve yansıtıcı yabancılaşmayı “ayrıntılıyla anlatan” bir bilgi önerir. İki eksiklik (Lacanyen psikanalizin esasen kayıp öznesi ile filmin esasen kayıp nesnesi) arasında bir karşılaşma yerine, fenomenolojik karşılaşma, bir oluştan benlik (izleyici) ile onun bedenleştirilmiş aracı (sinema) arasında bir değiş tokuştur. Bedenleştirilmiş görsellik teorileri, aynı zamanda özün (yanıltıcı) birliğinden el çekerken görme halinde bedenin mevcudiyetini kabul eder. Bedenleştirilmiş seyircilikte, duyular ve zihin ayrı değildir. Sobchack, “Canlı bedenin duyuları (deneyimin önsel bir ayırma ve kodlanmasını gerektiren) yoktur. Bunun yerine, duyarlıdır (77)” diye yazar. Hatta içinde imgelerin genellikle tümüyle nesneleştirildiği düşünülen bir sinema biçimi, pornografi, Linda Williams’ın (1995) gösterdiği gibi, bedenleştirilmiş ve öznelararası seyirciliğin alanı olabilir.

Bir başka güncel bedenleştirilmiş seyircilik teorisi, Steven Shaviro'nun (1993), Sobchack'tan daha az titiz; fakat daha fazla polemiksel teorisi. O, filmin seyircilerin egosunu tatmin ederek, onları (kadın/erkek) üstün bir konuma sabitleyerek, haz sağladığını; fakat ayrıca "merkezsizleştirilmiş esneklik vasıtasıyla, düzenleyici ve özel efeklerin olanaklı kıldığı öznenin kısıtlamalarından özgürleşme" sağladığını savunur (42). Gerçi örneklerini *Blue Steel* (Kathryn Bigelow, 1999) ve *Un chien andalou* (Luis Bunuel ve Salvador Dali, 1928)'daki ünlü göz kesme imgesinden aldığı bilinen Shaviro'nun sarsıcı haptik imge formülasyonu, daha isabetli şekilde tahrik edici ya da itici olarak nitelenebilir.¹¹ Shaviro'nun saldırgan ve mazoşistik seyircilik modeli, film ve öz arasında yalnızca kimin kime ne yaptığı kutuplarını değiştirerek radikal bir başkalaşıma sürdürür. Shaviro'dan farklı olarak, ben, yalnızca görmeyi üstünlük ile eş tutarsak "[Deleuzeyen] boşluğun görmenin bağrında bir yara olduğunu" (50) ileri süreceğim. Sinemanın yok etme tehdidi-ne endişe ile karşılık vermemeliyiz ya da hatta tekleşmiş öznenin kime ne yaptığı kutuplarını değiştirerek radikal bir başkalaşıma sürdürür. Shaviro'dan farklı olarak, ben, yalnızca görmeyi üstünlük ile eş tutarsak "[Deleuzeyen] boşluğun görmenin bağrında bir yara olduğunu" (50) ileri süreceğim. Sinemanın yok etme tehdidi-ne endişe ile karşılık vermemeliyiz ya da hatta tekleşmiş öznenin kime ne yaptığı kutuplarını değiştirerek radikal bir başkalaşıma sürdürür. Shaviro'dan farklı olarak, ben, yalnızca görmeyi üstünlük ile eş tutarsak "[Deleuzeyen] boşluğun görmenin bağrında bir yara olduğunu" (50) ileri süreceğim. Sinemanın yok etme tehdidi-ne endişe ile karşılık vermemeliyiz ya da hatta tekleşmiş öznenin kime ne yaptığı kutuplarını değiştirerek radikal bir başkalaşıma sürdürür.

Aşağıda, sinemanın ilk önce değiştirilemez şekilde kalıba dökmemiş olan bir öznenin yıkılmak istememesi nasıl yeniden düzenleyeceğine inceleyeceğim. Haptik görsellik, özne ile nesne ya da seyirci ile bir filmin dünyası arasına bir uçurum yerleştirmeyen mimetik bilgidir. Geliştirdiğim haptik görsellik teorisi, ben ve öteki arasındaki ilişkinin, yıkıcı olmaktan ziyade (fakat yanı sıra) nasıl açığa vurucu bir bilme olabileceğini yeniden değerlendirmemize olanak verecek. Kültürlerarası sinemada, haptik imgeler genellikle imgeyi bedene ve diğer duyulara yakınlaştırma yöntemleri arayışı içinde görsel üstünlüğün bariz bir eleştirisi içinde kullanılır.

Sinemada duyu deneyimini duyusal bir saflığın ilkel bir durumunu aramak için değil; fakat kültürü bedende keşfetmek için incelediğimi tekrarlamama izin verin. Fenomenolojinin sağlam

bir eleştirisi, onun hatalı şekilde tüm deneyimlerin bilince ulaşabilir olmasına; bunun yalnızca bir şimdide olma ve algılama meselesi olduğuna inanmasıdır. Merleau-Ponty'nin *Phenomenology of Perception*'daki bedenleştirilmiş algının nazik örnekleri -onun küll tablasının katılığıının ışıyan algısı, kâsenin yuvarlaklığı, kilimin maviliği- onun aslında, birinin çalışmasının konforundan dünyaya bedenen iştirak eden biri için basit olduğunu öne sürer.

Merleau-Ponty'de örtük şekilde belirtilen, bedenin deneyiminin kültürce biçimlendirilmiş olduğu gerçeği, fenomenolojiye olan çeşitli şekillerde feminizm, Foucault ve kültürel antropoloji tarafından biçimlendirilmiş son dönem geri dönüşlerce açıklık getirilmiştir. Bu eserler, bedenimizin tarihi kodladığını ve böylece de bizim dünyayı nasıl algıladığımızı biçimlendirdiğini gösterir. Biçimlendirilmiş algıdan söz ettiğimizde, dünyaya tam bir iştirak ve onu algılama için bedenleştirilmiş blokları da işin içine katmamız gerekiyor: Kısıtlanma (Young 1990), tecavüz travması (Winkler, 1996) gibi kadına özgü bedenleştirmeler ya da bastırılmış politik direncin Çin-çigong dövüş sanatları içinde yeniden yönlendirilişi gibi (Ots 1994). Bedenleştirme, fenomenolojik olarak Bergsonyen terimlerle ifade edilebilecek (Bergson'un benzer bir kör noktası olduğunu görmüş olmamıza rağmen) bir travma düzeyi içerir. Merleau Ponty, muhtemelen algının eksiltici olduğu gerçeğine duyarsızdır. Bergson'a göre, algının eksiltici tabiatı acil ihtiyaçla örtüşmeyen her şeyi eleyen hayvansal tepkidir. Ancak algı, aynı zamanda öğrenilmiş tepki (baharat kokuları arasında ayırım yapma eğiliminde değildir) ya da travmanın etkili tepkileri (çocukken fazlasıyla duyduğum silahlı kavga seslerini dışarda tutuyorum) sonucu eksiltici de olabilir. Böylece eğer algıyı, eksiltici olarak değerlendirirsek, algının yaşanmış deneyimlerin açık büfesine mutlak bir dönüş olmadığı; ancak bedenleştirilmiş belleğin mayın tarlasında bir yürüyüş olduğu gerçeğine itibar edebiliriz. Sonuçta, fenomenoloji, bedenin iktidar ilişkilerini nasıl somatik olarak kod-

ladığına açıklama getirir. O, bedenleştirmenin kültürel farklılığın yanı sıra bir bireysel yaşam haritası meselesi olduğunu kabul edebilir. Bu meseleler, travmaların ve daha sıradan tarihlerin bedende kodlanır hale geldiği kültürlerarası deneyimi anlamak için önemlidir. Kültürlerarası film ve videolar, bakma ve dokunmanın içine karışan farklı iktidar ilişkilerine başvurduklarında, bize bu iktidar ilişkilerinin algının kültürel organizasyonu içinde inşa edilmiş olduklarını hatırlatır. Bir sonraki bölümde daha geniş bir yer vererek savunacağım gibi, sinemaya verilen bedenleştirilmiş tepkiler, yalnızca bireysel olarak değil kolektif olarak da çeşitlenir.

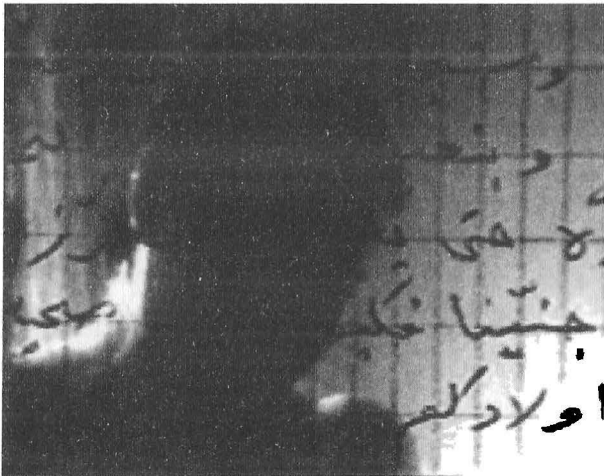
Bu sinematik karşılaşma, benim bedenim ve filmin bedeni arasında değil; fakat benim algı merkezim ve filmin algı merkezi arasında yer alır. Bizler, algılarımızın tüm kendi bireysel ve kültürel organizasyonlarını sinemaya taşırız ve sinema da bize duyuların belirli bir organizasyonunu, film üreticisinin sinematik aparatlar vasıtasıyla kırılmış kendi algı merkezini taşır. Kültürlerarası seyirciliğin, vücudun kesişen veya kesişmeyen iki farklı algı aparatının buluşması olduğu söylenebilir. Seyircilik bu nedenle, kültürel bilginin duyusal bir aktarımı eylemidir. Örneğin, bir eser hangi zaman içinde üretildiğinden farklı bir kültürel bağlamda gösterilse, seyirciler kimi çokduyulu imgeleri özleyebilirler: Çoğu seyirci, Julie Dash'ın *Daughters of the Dust*'ında (1992) Afrikalı bir diaspora seyircisi için daha açık olacak yemek pişirmeye, dans etmeye, saç stiline yapılan referans imalarını özleyebilir. Paul Stoller, iyimser şekilde *"Daha duyumsal bir nazar, etnografik ötekinin ne gördüğünü görmeye olanak vermez; ancak deneyime ve etnografik ötekinin algısına daha yakından tekabül eden metinler üretebilir."* diye yazar (Stoller 1989, 68). Benzer şekilde, kültürlerarası sinemanın daha çok bedenleştirilmiş bir algısı, bu duyumsal deneyimleri seyirci için ulaşılabilir hale getirmeyebilir; ancak en azından bize ne kaçırdığımıza dair bir his verir. Ve sonra yeniden, kültürlerarası karşılaşmada seyirciler, orijinal bağlamı içinde açık olmayan duyuyu bilgisini keşfedebilirler.

Dokunma Belleği

Birtakım kültürlerarası eserler, görsel imgenin görece zayıflığından görülecek şeylerin yokluğundan istifade ederek duyu bellekleri ve özellikle dokunma bellekleriyle ilgilenir. Bölüm 1'de temsil edilemez bellekler arayışında kumlanmalı, soluk arşiv görüntüleri içinde ya da tüketici formatı videosu içinde “boşluğa dikkat eden” birkaç eseri ele aldım: *Handsworth Songs*, *Bontoc Eulogy* ve *Calendar* gibi filmler. *Seeing Is Believing*, daha önce “gördüğümüz” gibi, görmek yetmediğinde imgeye dokunmanın bir yolunu bulur. Mona Hatoum'un *Measures of Distance* (1988) videobandı, kişisel ve kültürel bir dokunma belleğine başvurmak için görsel ilişkiyi bozar.

Measures of Distance, Arapça metin süslemesi ile kaplı fark edilmeyecek kadar yakın, durağan görüntüler ile başlar. Sıcak kırmızılar ve morlar, kıvrık biçimler, onun bir bedenın kısımlarına bir yakın plan olduğu hissi verir; ancak imgelerin iri taneleri ve (Arap olmayan okuyucular için) dekoratif harfler, herhangi bir figür-zemin ilişkisini etkili şekilde kırar. Bant akarken, imgeler devasa bir uzaklıktan gösterilir ve geniş ve şehvetli bedeni hâlâ imgelerin kumlanmalılığı ve metin katmanları ile örtülü olan çıplak bir kadın olarak ortaya çıkarılır. Bu sırada, Haotum'un annesinin mektupları, dış sesçe tercüme edilir ve okunur: “Benim sevgili Mona'm, gözümün nuru” onun yoğun sevgisi ve özlemini iletir; çocukları tüm dünyaya yayılırken Filistin kökenli olan o ve kocasının iç savaş boyunca Lübnan'da yaşadıklarını çıkarsamamıza olanak sağlar. Tarihsiz ancak muhtemelen 1980'lerin ortalarında yazılmış bu mektuplar, Güney Lübnan bombalanırken iletişim kurmanın artan güçlüğüne kanıt oluşturur -telefon yok, ardından posta da yok. Aynı zamanda, mektuplar bu imgelerin, kızının onu son ziyaretinde çekmiş olduğu fotoğraflar olduğunu fark etmemizi sağlar; daha da öte, Haotum'un babasının annesinin bedeni ve bir başkasının, hatta özellikle kızının ona yakınlığı düşüncesi konusunda oldukça kıskanç olduğunu anlatırlar.

Evdeki en mahrem yerlerin imgeleri; çıplak bir kadın figürü, imgenin yüzeyindeki işaretlerce neredeyse tamamen silinmiş olan; bir kız evladın savaş, iletişimi daha bile riskli hale getirmişken ebeveynleri ile temas kurma konusunda umutsuz arzusu... Bu unsurlar, Hatoum tarafından daha önceki bir videosu olan *Changing Parts*'ta (1985) tüyler ürpertici bir şekilde önceden canlandırılmıştır. Ebeveynlerinin Beyrut'taki evlerinin banyosunun temiz iç bölgesinin sessiz çekimleri arasına sanatçının Londra'da sergilediği bir performansın çekimleri girer. Çıplak Hatoum, polietilen duvarlı ve eğik kenarları ile zemini onu ayağa kalkmaktan alıkoyan bir konteynerin içine kapatılır. Konteynerin altı, çamurla kaplanmış görünür. Hatoum, oradan çıkma mücadelesi verirken, bacakları konteynerin kenarlarını, onlar -ve böylece konteyner kamera ekranına paralel olduğundan imgenin yüzeyi- çamurdan izlerin yeniden yazılmış parşömeni haline gelene kadar çizer. Ara sıra anlamsız bir yazı şeklinde plastik duvarları tırmalar. Bu performans giderek coşkusunu arttırınca bant, evin mütevazı şeylerle temsil edilen sakinliği ile kesilir: Lavaboda duran bir diş fırçası, temiz beyaz fayanslar, banyo



52. *Measures of Distance*'tan durağan görüntü. Video Out izniyle.



53. *Changing Parts*'tan durağan görüntü. Video Out izniyle.

duvarları boyunca uzanan borular. Ses bandında bir Mozart konçertosu, Beyrut'tan bir radyo yayınına yavaş yavaş yol verir. Yayında kullanılan sözcükler zar zor anlaşılır; ama BBC aksanlı muhabir, onun ebeveynlerinin yaşadığı şehre yapılan başka bir bombardmanı anlatır gibi görünür. Haotum'un tüm bu eserlerinde, eviyle temasa geçmeye yönelik talihsiz arzusu, bir kadının çıplak bedeni imgesini örten imgenin yüzeyini dokunsal çizmelerle ifade edilir. Burada haptik imge, üzüntü ve çaresizlikle, dokunmanın bir diğerrinin yerine geçen bir çeşidinin eksikliği ile kaplanır. (Hatoum aynı zamanda sıhhi tesisatçılığa uzatmalı bir ilgiye de sahipmişe benzer: *Changing Parts*'ta belgelenen banyo boruları, *Corps étranger*'daki daha sonra değineceğim boru çeşitleri.)

Hatoum'un bu eserleri gibi Sami Al-Kassim'in *Far From You* (1996) filmi, imgenin sürgünün acı verici bilgisi üzerine derin düşünme için çözülüşünü kullanır: daha çok seyreltilmiş, eve dair sevilen şeylerden daha ileri bir bilgi... Alkassim'in *Far From You*'sunda tasvir edilen anne, onun kendi annesi değildir; ama milli bir anne figürüdür, şarkıcı Umm Kholdoum. Kholdoum tüm Arap ülkelerinde ve Arap diasporasında sevilir, onun değerli imgesi ve güçlü sesi,

onun kuşağı için bir pan-Arap milliyetçiliğine işaret eder. Fakat Al-kassim'in dış seste ifade ettiği gibi, Arap ulusunun bir temsili olarak Kholdout, güçlü sesinin Mısır'ın İsrail'e 1967'deki mağlubiyeti, Nasır'la olan işbirliği ve "kitleleri uyuşturmak" için öne çıkarıldığı suçlanmasının bir hatırlatıcısı olmasıyla fazlasıyla ironiktir. Onun güçlü sesi hiç dokunulmadan ses bandında şarkısını sürdürürken imgesi, neredeyse TV'deki onuncu kuşak imgeleri ile soyut bir kalıba indirgenene kadar silikleştirilir. Birlikte, acı-tatlı ve çekişmeli anıları hatra getirirler: sürgün edilmiş Mısırlıların onun temsil ettiği geçmiş bir zamana duydukları özlem, yine de onun aynı zamanda temsil ettiği politik kıyamet. İlk olarak, Al-kassim'in filmi işlemesi, bir televizyonun yabancı bir yayını ya da muhacirlerce çok değer verilen kaçak videoları zayıf alımlamasını öne sürer. Sonra, çok aşamalı, renk işlemi görmüş imge, Kholdout'un imgelerini grotesk hale getirir, pembe ve mor lekeler, şarkıcının güçlü yüz hatları ve asil hareketlerini belirtir. Bu biçimsiz imgeler, Hamid Naficy'nin (1993) sürgünlerin eğer vatanlarını imleyen şeyleri fetişleştirirlerse diaspora içinde kendilerine yeni bir hayat yaratma şanslarına yazık edecekleri uyarısını hatırlatır. Aynı zamanda silikleşmekte olan imge, seyirciyi buruşuk bir görsel nesne ile meşgul etmektense algının ne kadarının bellek ve özlem tarafından oluşturulduğuna kafa yormaya sevk eder.

Sinemanın, bedenleştirilmiş bilgiyi nasıl ifade ettiğine dair bir başka kışkırtıcı örnek, Roula Haj-İsmail'in kısa videosu *I Wet My Hands Etched and Surveyed Vessels Approaching Marks Eyed Inside*'dir (1992). Lübnan'da bir felsefe öğrencisi, Haj-İsmail, bu bandı Beyrut'ta Walid Ra'ad tarafından verilen bir atölyede çeker. Video, hem sanatçının hem Hayfali bir Filistinli olan büyükannesinin "manevi yaralarına" insanlar ve binalar üzerinde görünür yaralar bularak bir biçim verme girişiminde bulunur. Kamera, acı çeken bedenlere yavaşça pan yaparken "Ölüm, görünür hale getirilemez ya da mevcudiyetinin gölgesi kalıba dökülemez," der: Gustav Klimt'in



54. *Far From You*'dan büyütülmüş film karesi.

incecik kadınları, bir Gilles Peress'in çekmiş olduğu yüzü sineklerle kaplı bir çocuk fotoğrafı. Böyle imgeler, onun ya da komşularının deneyimleri olan yaralarla yaşama hissini veremez: Bu, yalnızca dokunulabilir olan bir deneyimdir. Bombardmandan hasar görmüş duvarlar çekimleri, Lübnan film ve videolarında ortaktır; fakat Haj-İsmail'in kamerası, duvarları okşayarak ve tıpkı tenin kıvrımları gibi taş kafesli pencereler ile panjur kenarlarında gezinerek onlara bedenlermiş gibi yaklaşır. Çekim böylece -bu dışsal yaralar eşleştirildikleri imgeleri giderek andırır hale gelirler- bir kadının tekrar tekrar sezaryen yaralarına bastıran parmaklarına, kırmızı ojelerine yakın plan yapar.

"Etrafımdaki her şey kusurlu, kırık dökük, parçalanmış ve tahrip edilmiş. Kutsal savaşlar, kırık camlar, sivri eşikler. Benim dünyam ve ben, birbirimizi yansıtıyoruz. Birbirimizi düşünüyoruz: Başka bir kırık tarafın iki kırık parçası." Kendi yaraları, yaralı binalarla karşılaştırıldığında, diğer çekimler kadının onun evine çok yakın bir karşı noktadaki pencerelerle değiştirilen gözleriyle eşleştirilir. "Bizler, başkalarının hayatlarına girmeye zorlandık." der Haj-İsmail artan bir hayal kırıklığı ile. "Onların kavgalarını, şarkılarını, duşta çıkardıkları

sesleri duyduk; onları yemek pişirirken, yerken ve temizlik yaparken gördüm. Hiçbiri asla yalnız değildi, ben de değilim asla.” Beyrut’un harap edilişi, her bir insanın, ailenin ve evin yıkılmışlığı ve tamamlanmamışlığı, onlar arasında daha büyük bir nüfuz edilebilirliğe mecbur etti. Yaraları konuşturmak için Haj-İsmail, bütünlükten yoksun olduğunuzu kabul etmeniz gerektiğini öne sürer. Haj-İsmail, bu belleklerin bedenleştirildiği yollara başvurarak bireysel ve komünal bellekleri ortaya çıkarır.



55. ve 56. *I Wet My Hands Etched and Surveyed Vessels Approaching Marks Eyed Inside*’dan durağan görüntüler.

Haj-İsmail'in yoğunlaştırılmış, şiirsel bir biçimde hatırlattığı şey, Yasemin Khlat'ın Beyrut'ta bir apartman dairesinde yaşayan kadınların İsrail'in Lübnan'ı bombalamasının en ağır yılları sırasındaki gündelik hayatlarına dair bir belgesel videosu *Leylouna notre nuit*'te (1987) anlatı biçimi içinde belirgindir. Burada da bizler kadınların hayatlarının iç içe geçtiği, dünyanın pek çok açık pencereden içeri girdiği komşuluğun nüfuz edilebilirliğine tanık ederiz. Hatta pencereler kapalıyken bile bombaların patladığı duyulabilir. Televizyon da kadınların yaşamlarını diğer Lübnanlılara bağlayan başka bir pencere gibidir. Televizyon, yeni ölüm haberleri verir, bu da onların konuşmalarında ve ağlamalarında belli edilir. Anlatısal *Leylouna notre nuit* ve deneysel *I Wet My Hands...* arasındaki fark, bir düzey farkıdır. İlki, duyumsal deneyimlere başvurular aracılığıyla olmaktan çok, anlatı aracılığıyla Beyrutlu kadınların İsrail bombardımanı yılları sırasında acısını çektikleri şeyin hissini (hem süregelen acı hem deneyim yaşama hissini birlikte) verir. İkincisi, bu acı çekişi anlatı aracılığından çok onu imgede bedenleştirerek hatırlatır. *I Wet My Hands...* ve diğer eserler, görmeyi imgeye mümkün olduğunca yakınlaştırarak; görmeyi dokunmaya çevirerek bedenleştirilmiş belleğe başvurur. Onlar aynı zamanda görmeyi bedene ve diğer duyu algılarına yakınlaştırarak; görmeyi çokduyulu hale getirerek işlev görürler. Onlar bunu, imgelerini görmeye erişilir kılmayı reddederek kısmen yaparlar, dolayısıyla seyirci de imgeyi algılamak için dokunma gibi diğer duyulara başvurmak zorunda kalır.

Duyusal Farklar Üzerine Bir Not

Okuyucu, bu bölümde ele aldığım haptik film ve videoların çoğunun Arap ya da Arap diasporasından kadınlarca üretilmiş olduğunu fark edecektir. Bu da önemli bir başlık olmasına rağmen ben bunu bir sonraki bölümde uzunca ele alacağım. Bu sanatçıların haptik ya da bedenleştirilmiş bilgiye karşı spesifik bir kültürel ilgileri olup ol-

madığını düşünmeye değer. Bunu, dokunma ve koklamanın görece önemli roller oynadığı Arap duyuşal coğrafyalarında ve kısmen Kuzey Amerika kültürlerinde derinlemesine düşüneneceğiz. Diğer pek çok kültürde dokunma ve koklama, özel duyular olarak değerlendirilirken Arap toplumlarında bu duyular kamu iletişim aracıdır (Rodaway 1994, 79). Arap kültürlerinde dokunmanın sosyal bir duyusu olduğu yaygın şekilde dile getirilmiştir: Örneğin, adamlar, halka açık yerlerde kucaklaşır ve kol kola girerler. Bir başka insana dokunmak, diğer kültürlerde özellikle de Kuzeyli kültürlerde özel bir aktivite olarak değerlendirildiğinden bu sıklıkla toplumsal samimiyet ve duygu olarak yorumlanmıştır; ancak, bunu güven inşa etmenin müzakere edilmiş titiz bir sistemi olarak anlamak daha yerindedir (Hall 1969; Griffin 1990; 110; Rodaway 1994, 56-59). Ayrıca, ıtır da Arap kültürlerinde uzun ömürlü bir öneme sahiptir, hatta markalı parfümler gibi koklama duyusu ile ilgili son dönem bilinen tüketici kültürü istilasında bile. Çin'den gelen misk kokusunun İran'da 12. yy.da inşa edilen Kara Amed ve Tebriz camilerinin harcına katılmış olması çarpıcı gerçeği gibi, kokunun toplumsal önemi konusunda aktarılabilecek çok sayıda anekdotal kanıt vardır (Stoddart 1990, 155). En geleneksel ve zengin Arap toplumlarından biri olan çağdaş Birleşik Arap Emirlikleri'nde esansların, onları misafirlere yemeğin sonunda ikram etmek dâhil sosyal ortamlarda ayrıntılı bir kullanım alanı vardır (Classen, Howes ve Synnot 1994, 125-29). Avrupa ya da Çin şehirlerinin kentsel coğrafyaları ile karşılaştırarak, örneğin uzamla kurulan daha az görsel ve daha dokunsal ve koklama duyusu ile ilgili ilişki, Arap şehirlerinin manzara yerine kamusal/özel uzamlar etrafında organize edilen yoğun, hücreşel coğrafyasını biçimlendirir (Rodaway 1994, 59). *I Wet My Hands...*'te yoğun şekilde birbirine bağlı şehir, beden bir uzanıdır. *Far From You, Measures of Distance* ve diğer eserlerde haptik imge, dokunmayı görmenin yerine geçirme noktasında dokunma vasıtasıyla kazanılan bilgiye dair daha büyük bir kültürel farkındalığı yansıtır görünür.

Yine de bağlantı aşıkâr olmadığı için sanatın, kültürel yatkınlıkları zorunlu olarak ifade ettiğini savunurken dikkatli olunmasını diliyorum. Onun da *I Wet My Hands...*'de belirttiği gibi, Haj-İsmail “daima kendisini yabancı hissedən” Batı eğitilmiş bir sanatçıdır. “Benim siyah saçlarım ve onun türlü kimlikleri, benim sivilcem ve onun iç savaşı, benim aksanım ve onun Fransızca konuşan kimşeleri, Anglo-Sakson bağları, benim adım ve onun dini inançları...” Üretmiş olduğu bant, dünyayla Arap kültürlerinde geleneksel olan haptik bir ilişkiyi temsil eder; ancak o bunu hatta bir biçimde ironik bir yolla, özfarkındalıkla yapar. Kültürlerarası sanatçıların çoğu, Batılı ya da melez kültürler içinde büyümüştür. Kendi geleneksel kültürlerinin tipik duyu organizasyonunu öğrenmemiş olabilmektedirler. Onların keşifleri görmemerkezciliğin Batılı eleştirisine kesin olarak uzanabilmektedir, tıpkı diğer Batılı sanatçılarda olduğu gibi: Tran (1997), kendi eserini herhangi bir Vietnamlı duyu pratiğinden ziyade görmemerkezciliğin feminist bir ilişkisi temelli olarak tarif eder. Seoungho Cho’nun kendi kültürel geleneğinde görmenin üstünlükten ziyade saygıya göre hizalanabileceğini ileri sürerek, “Kore’de insanlar kalplerini, gözlerini açmak aracılığıyla açarlar” (1994) diye yazmasına rağmen, kendi eserini kendi Koreli mirası tabirince tanımlamak yerine tanımladığı şekilde onlar videoart geleneği içinde algısal deneyimler olabilmektedirler. Ya da bu keşifler, bir Batılı görsellik eleştirisi ile diğer kültürel geleneklerin bir kendinde keşfinin seçmeli bir kombinasyonu da olabilir.

Beharry (1996), örneğin, onun dokunmaya olan ilgisinin, daha kişisel nedenler yanı sıra kendi Hintli mirasını güçlü bir yeniden keşfetme ve yeniden icat etme arzusundan ileri geldiğini söyler. *Seeing Is Believing*, geleneksel bir Hintli duyumsal bilgiyi yeniden keşfetmeye girişir; ancak eleştirel ve kendinde bir şekilde. Görmenin geleneksel Hintli kavranışlarına baktığımızda, onun kendi başına değerlendirilmekten ziyade duyma ve dokunmaya benzer bir bilgi aracı olarak değerlendirildiğini görürüz (Pinard

1990). Söylenen söz, kutsal bilginin elçisi olan yüksek kast Brahma rahibi tarafından bedenleştirilen Hintli ibadetin tam temelindedir. Yazılı dil ve görsel temsiller ilahilerin içerdiği imgelerce belirlenmiştir (Pinard 1990, 78). Stella Kramrisch'in tarif ettiği gibi, görmenin geleneksel Hintli kavranışı, Sokrates öncesi felsefecilerin tasavvur ettiği haptik görseelliğe şaşırtıcı bir şekilde paraleldir. Onun içinde, görme, "görme yeteneğinin nesneye doğru olan ileri bir istikameti gerektirir. Görme yeteneği ona dokunur ve onun biçimini ortaya çıkarır. Dokunma, görünür olanın onun aracılığıyla kavranmasının sağlandığı nihai temastır. Göz, nesneye temas ettiğinde onun içinde çarpan canlılık, iletilmiştir (Stella Kramrisch, Pinard'dan alıntı, 1990, 84)." Böylece, haptik imge algının geleneksel Hintli bir organizasyonunu yansıtır görünür.

Elbette böyle tanımlar bir tutam tuz ya da bir kaşık masala gibi düşünülmelidir, yüksek kültür tanımları, yüksek kastın dini pratikleri olarak daha gündelik Hintli algı merkezini tarif edemezler. Dini pratikler, gündelik ifadelerini yeme ve banyo yapma ritüelleri etrafında bulur örneğin ve kavramsal evrenin gündelik hayatın içinde bedenleştirilir gibi görüldüğü yer burasıdır. Hintli geleneğinde sıcaklık, çeşni ve renk arasındaki -Ayurveda tıbbına yansıtılmış olan- karmaşık ilişkiler (örneğin Daniel 1987'ye bakınız), aynı zamanda bir kadının, teorisi açık edilmektense bedenleştirilmiş aktivitesi olan yemek pişirmede de bulunur. Kendi Hintli algı merkezi taslağını sonuçlandırarak Sylvain Pinard, aslında tat almanın tüm diğerlerini yapılandıran duyu modalitesi olduğunu beyan eder. Yemek, der, tüm diğer modaliteleri asimile eder: belirli bir sesin orallığı, görmenin(vision) dokunsallığı, dokunmanın ayırmaması (1990, 93). Hintli algı merkezinin bu yönleri, Beharry'nin bandında yansıtılmıştır; fakat duyuların kültürel kullanımlarının yalnızca kültürel olarak melez olanın olabileceği gibi, farkında olan bir sanatçı tarafından eleştirel olarak birleştirilmişlerdir. Kısacası, ben sinemanın duyuların farklı kültürel organizasyonlarına nasıl

karşılık verebileceğini -örneğin, dokunma duyusuna başvurarak- bunu her zaman yaptığında ısrar etmeden göstermenin önemli olduğunu düşünüyorum.

Haptik Görsellik

Sinemanın haptik görselliğe başvurarak dokunma hissini nasıl çağrıştırdığını incelememe izin verin. Haptik algı, psikologlarca genellikle haptik, kinestetik ve propriyoseptif işlevlerin bir kombinasyonu şeklinde, dokunmayı hem bedenlerimizin yüzeyinde hem de iç tarafında deneyimleme yolumuz olarak tanımlanır (Bakınız, örneğin Heller ve Schiff 1991). Haptik görsellikte, gözlerin kendileri dokunma uzuvları gibi işlev görür. Ben, terimi on dokuzuncu yüzyıl sanatı tarihçisi Alois Riegl'in haptik ve optik imgeler arasında yaptığı ayırmadan türettim. Riegl, *dokunsal* terimi fazlasıyla harfi harfine "dokunuş" olarak alınabileceği için "haptik" terimini, fizyolojiden (*haptēin*'den *fasten*'e) ödünç almıştır (Iversen 1993, 170). Onun psikolojik bir terimi kullanımı, öznel ve görme fizyolojisi içindeki -aynı zamanda Bergson'un düşüncesini de biçimlendiren- deneyimlerin farkında olduğuna işaret eder. Bergson gibi, o da öznel algıya içkin olduğunu savunur: Algı, "düşünme süreçlerinin tamamlayıcı müdahalesini" gerektirir (Riegl 1927, 28; Iversen, 77'den alıntı). Haptik görsellik, şeyleri derin mesafelerde belirgin biçimler olarak algılamak için onları yeterli uzaklıktan gören optik görsellikten ayırt edilmiştir: Diğer bir deyişle, görmeyi genellikle nasıl anladığımızdır. Optik görsellik, izleyen özne ile nesne arasında bir ayrılığa dayanır. Haptik bakış, illüzyonistik derinlik içine dalmak yerine, nesnesinin yüzeyi üzerinden, biçimi dokuyu fark edecek kadar bile ayırt etmeden hareket etme eğilimindedir. Hareket etmeye odaklanmaktan, sürekli bakmaktansa bakıp geçmeye daha eğilimlidir.¹² Ben, Riegl'in tanımlamasını bir biçimde değiştiriyorum. O, optik imge izleyiciyi derindekini algılamaya çağırırken, ör-

neğin ışık-gölge bulandırması vasıtasıyla; haptik imgesi “dokunma duyusunu kışkırtan bir keskinlikle” bağlantılandırır ([1902] 1995, 30-31). Riegl’in ayırımında en önemlisi, imgelerin farklı türlerinin izleyici ile ilişkisidir. Bir haptik kompozisyon, imgenin yüzey düzlemi üzerinde dokunsal temaslara başvurduğundan “nesnel” bir karakteri sürdürür; ancak, optik bir kompozisyon, izleyiciye kendisini (kadın/erkek) her şeyi algılayan özne olarak organize etme olanağı veren uzak bir görünümü çağırarak amacıyla fiziksel bir nesne olarak onun tabiatını ele verir (31). Bir film ya da video (resim ve yahut fotoğraf), haptik görsellik terimi izleyicinin onları algılamaya olan yatkınlığına vurgu yaparken daha fazla terim ayırt etmek için haptik imgeler öne sürebilir. Haptik olarak adlandırmayı önerdiğim eserler, izleyici (kadın/erkek) ne seyretmekte olduğunun tam olarak farkına varmadan önce bir süre ekran yüzeyi düzleminde hareket eden bir bakışa davet eder. Böyle imgeler, hiç değilse, figürasyon içinde gitgide çözülür. Aksine haptik bir eser, kimi zaman minyatürizm aracılığıyla, izleyiciyi yakına çekmektense mesafeli bir görüşten sakınan böyle bir detayın imgesini yaratabilir. Böyle imgeler, figürlerin izleyicilerin dokuyu nesnelerin tasvir ettiği kadar algıladığı böylesine bir yaygınlaşmasını önerir. Optik algı, imgenin temsil edici gücüne ayrıcalık tanırken; haptik algı, imgenin maddi mevcudiyetine ayrıcalık tanır. Duyu deneyiminin başka biçimlerinden özellikle de dokunma ve kinestetikten yararlanarak haptik görsellik, bedeni optik görsellikte olduğundan fazla içerir. Dokunma, bedenin yüzeyi üzerinde konumlanan bir duyudur: Sinemayı haptik olarak düşünmek, yalnızca sinemanın bir bütün olarak bedene başvurma yollarını değerlendirme yönünde bir adımdır. Haptik ve optik görsellikler arasındaki fark, bir düzey meselesidir. Görme süreçlerinin çoğunda, uzaktan yakına diyalektik bir hareket içinde ikisi de içkindir. Ve açık ki iki görsellik türüne de ihtiyacımız var: Bir sevgilinin tenine optik görme ile yakından bakmak zordur; bir arabayı haptik görme ile sürmek zordur.

Haptik imgeler, esasen Deleuze'ün optik imgeler şeklinde gönderme yaptığı şeyin bir altkümesidir. Oldukça “güçsüz” ve kalıplaşmamış olan bu imgeleri tamamlamak için kendi bellek ve tasavvur kaynaklarını ortaya çıkarmalıdır. Haptik imge, izleyiciyi anlatının içine dalmaktansa imgenin kendisini dikkatle seyretmeye zorlar. Bu nedenle, onun Deleuze'ün zaman-imge sinemasında da yeri vardır. Optik görsellik, aksine, izleyicinin ihtiyaç duyduğu tüm kaynakların, imgede erişilebilir olduğunu varsayar. Dolayısıyla, Riegl'in açısından optik imge olan şey, kendisini anlatıya ödünç veren tamamlanmışlık yanılışmasını sağladığı müddetçe Deleuze'ün hareket-imgesine karşılık gelir.

Haptik imge, diğer duyumsal imgeler gibi, kendisini zaman-imge sinemasına ödünç veren duygu-imgesinin belirli bir türü olarak da anlaşılabilir. Duygu-imgesini o genellikle aksiyona uzanırken geri çağırarak, aksiyondan ayrılmış herhangi bir uzamda içgüdüsel ve duygusal bir derin düşünmeye de zorlayabilir. Dolayısıyla haptik imge, duyu-motor şemasını es geçerek doğrudan duyumlara temas eder. Bir dokunsal ya da örneğin koklama duyusu ile ilgili imgeyle duyumsal bir bağlantı, olan harekette herhangi bir uzanımdan önce saf bir duygudur. Böyle bir imge, o halde duyu-motor şemasına mahkûmdur; ancak mahkûm olması da gerekmez. Duygu-imesi, o halde, doğrudan zaman deneyimini beden aracılığıyla bize getirebilir.

Haptik sinema, izleyici ve imge arasında bedensel bir ilişkiyi teşvik etse bile bir figürle özdeşleşmeye -bir duyu-motor tepkisiyle- davet etmez. Sonuç olarak, bu, mimetik ilişkide olduğu gibi, ona bakan ile imge arasında dinamik bir öznellikten söz eder gibi haptik bakışın nesnesine mahsus değildir. Çünkü haptik görsellik, onlarla basitçe ortak bulunmaktansa, nesneleri izole etme ve nesnelere odaklanmaya daha az eğilimlidir, bu Trinh T. Minh-ha'nın onun filme aldığı nesne “hakkında konuşmak değil; ama etrafında konuşmak” örneğine yalnızca biçimce karşılık gelire benzer.

Ben haptik görselliği yeniden değerlendirirken, duyumsal bir karşılığın soyutlama olmaksızın, algılayan ile duyumsal bir nesne arasındaki mimetik ilişki aracılığıyla sağlanabileceğini öne sürüyorum. Bu ilişki, algılayan ile nesne arasında temsilin aracılık ettiği önsel bir ayrılığı gerektirmez.

Haptik Görsellik ve Kültürel Ayrım

Riegl, duyumsal organizasyon ile kültürel ifade arasındaki bağlantıyı göstermekle (evrensel sanat ideali aksine) ilgilenmesine rağmen, Rönesans perspektifinin kazanımlarının farkına varmak amacıyla içinde haptiğin zorunlu olarak optiğe dönüşmesi gereken teleolojik bir gelişme varsaydı. Bu teleolojik bakış, Riegl'in, erken Roma resminde optik illüzyonizmi görmezden gelmesini ve sanat tarihini yeniden başka türlü yazmasını gerektirdi. Bu nedenle, onun optiğe haptiği aşan bir değer vermesine neden olan kültürel önyargıları incelemek çok ilginç olacaktır.

Uzamın temsiline kültürel ayrım, Riegl'in ve onun çağdaşlarından bazılarının ilgisini müthiş çekiyordu. Onların hem bu ayrımları dikkate almaları gerekiyor hem de Avrupa sanatının diğer kültürel geleneklere üstün olduğunu savunmaları gerekiyordu. Riegl'in öğrencisi Wilhelm Wörringer, tarihçilerin "ithal kültürler"-ce (1928, 81; Lant 1995, 49'dan alıntı) -muhtemelen Avrupa pazarlarına sömürgeci maceralar yoluyla giren Yakındoğulu, Asyalı, Afrikalı ve Okyanuslular sanat tarafından- yüzleştirildiklerinde kendi varsayımlarını revize etmekte olduklarını belirtti.

Riegl, sinemanın yeni medyumunun izleyicilerini hareketli imgenin bariz fiziksel yakınlığı ile etkilediği görsel sanatın uzamsal niteliklerini zaman etrafında yeniden değerlendiren birkaç sanat tarihçisinden biriydi. Riegl ve Adolf Hildebrand -ikisi de 1893'te yazdıkları kitaplarda- sanatta mekânsallığı, uzamın temsili içindeki kültürel varyasyonları göz önünde tutarak teorize eden ilk sa-

nat tarihçileriydiler. Hemen sonra, Bernard Berenson (1896) ve Wörringer'in ([1908] 1948) de içinde olduğu diğer sanat tarihçileri, görmenin dokunsal niteliğine dikkat çekmeye başladılar. *Florentine Painters of the Renaissance*'da (1896), Berenson resim için en temel niteliğin "dokunsal bilinci kamçılama gücü" olduğunu (5) savundu. Bergson gibi o da algısal psikoloji alanındaki yeni araştırmalardan etkilenmişti ve dokunmanın bir infantın deneyimlediği ilk duyu olduğunu (4) savundu. Bir resim, retinal izlenimler aracılığıyla hayal gücünde, hatta izleyicinin bedeninde hacim ve hareket algılarını kışkırtabilir. Berenson'a göre, sesin ayna evresinin hacimsel bir versiyonu olması yönünden dokunsal değerler hayatı basitçe daha güzel hale getirirler. "Dokunsal tasavvurumuzun kışkırtılması, dokunma duyusunun bizim fiziksel ve zihinsel işleyişimizdeki önemine dair bilincimizi uyandırır ve böylece tekrar, bizim varoluşun farkında olmamızdan çok, bunun yaşam tarafından sağlandığı ve böylece bizi daha iyi hissettirerek daha yüksek bir kapasite hissi verir(11)."¹³

Görsel sanatta dokunulurluğun bu erken teorisyenleri, onu genellikle izleyicinin kinestetik hissine başvurma ve böylece de alımlama, tarif edilen nesnenin üç-boyutluluğu hissi vasıtasıyla yeniden yaratma şeklinde değerlendirilmiştir. Ancak ek olarak Riegl, "Arttırılmış bir uzam ve üç boyutluluk ile bir sanat eserindeki figür de aynı zamanda giderek maddilikten uzaklaştırılır" ([1927] 1985, 74) derken haptik temsilin maddeselliği ile optik temsilin soyutlaşması arasında önemli bir ayrım yapar. Somut ve soyut arasındaki bu ayrım, aynı zamanda bir kültürel ayrımı da tarif eder. Riegl'in sanat tarihi, sanatta fiziksel bir dokunulurluğun kademeli bir feragatini getirdi. O, bu gelişmeyi, "bir düzleme bitişik, birleştirilmiş, izole edilmiş bir nesne görünüşünü, içinde nesnelerin düzleme dokunsal bir temastan el çektiği Roma sanatının optik stilinde mümkün olduğunca devam ettiren" Antik Mısır sanatının haptik stilinde gözlemledi (Iversen 1993, 78-79; Riegl'den alıntı [1927] 1985).

Onun teorisi, geç Roma sanatında olan figür ve zeminin iyiden iyiye üst üste bindiği âna oturur (Riegl [1927] 1985).

Riegl'e göre, geç Roma dönemi sanat eserlerinde (heykel, resim ve özellikle metal eserler) soyutlamanın yükselişi, ona bakan kişi için figürleri, bir yüzeyin üzerindeki somut unsurlar olarak değil; ama uzamdaki figürler olarak tanımlamayı olanaklı hale getirmiştir. Optik imgeler, figürün zeminden ayırımından ortaya çıkar ve zeminin soyutlanması, illüzyonistik figürasyonu olanaklı kılar. Örneğin Riegl'in geç Roma ve Bizans mozaikleri arasındaki farkı tarif edişine kulak veriniz.

Roma mozaiklerinin havai arka düzlemi her zaman bireysel nesnelerin ondan renklendirme ve [rölyefle] ayrıldığı bir düzlem olmayı sürdürür... Buna rağmen, Bizans mozaığının genellikle arka planı dışlayan ve görünürde bir gerileme olan altın zemini [illüzyonistik uzamın tasviri sürecine dönük], artık bir zemin düzlemi değil; Batılı insanların akabinde gerçek nesneler yerleştirmeye ve sonsuz derinliğe doğru genişlemeye yatkın olduğu ideal bir uzamsal zemindir ([1927] 1985, 13).

Bizans sanatında soyut uzamın yaratılmasının, bir seyirci için figürleri yüzey üzerindeki somut unsurlar olarak değil; uzamda yer alan figürler olarak tanımlamayı mümkün kıldığını da belirtmek önemli. Aksine, haptik uzam somuttur, onun içinde o, tekliği ancak bir yüzey üzerinde arar. Optik temsilin yükselişi, anlamlı neticelerle birlikte bir soyutlama kültürel ideali yönünde genel bir değişimi imledi. Soyutlama, figürlerin 'artık/şimdi "tanımlama"yı kullanıyoruz' hissi içinde' tanımlanması (veya figürlerle tanımlanması) için gerekli olabilecek bir illüzyonistik resim düzleminin yaratılmasını kolaylaştırdı. Başka bir deyişle, optik temsil, izleyici ile nesne arasında, izleyicinin hayali olarak kendisini (kadın/erkek) o nesnenin içine ya da üzerine yansıtmasına izin veren daha büyük bir mesafeyi olanaklı kılar. Antonia Lant, "Riegl'in seyircinin sanat eseriyle bağlantısı anlayışı, onun (kadın/erkek) temsil edilmiş bir

insan figürüyle tanımlamasından kaynaklanmaz; bunun yerine anlatı ve hikâye yanında film figürasyonunu tartışmak için bir ilave yol önererek bir tasarım aşamasında işlev görür” yazdığında aynı zamanda bu çıkarımı belirtir (1995, 64).

Görsel stillerde Riegl’in gözlemlediği devrim, dini düşüncede de bir devrimle kesişir. Roma İmparatorluğu’nun istilası, bedenün güzelliğün vasıtası olabileceğün inancı ile tinselliğün fiziksel bedeni aşmayı gerektirdiğün inancı arasında bir çarpışmaya zemin hazırladı.¹⁴ Ruhun bedene aşkın geldiğün şeklindeki barbar düşünceler, dayanağün maddiliğün aşan figüratif bir resim düzlemi gelişiminde yansıtılmış gibi görünür. Dolayısıyla, modern illüzyonistik temsili kökeni, haptik ve optiğün geç Roma mücadelesince temsil edilen aşkın ve içkin tinsellik inançları arasındaki kültürel çarpışmaya bağlanabilir.

Riegl de Auerbach da Batılı figüratif temsili tabiatı içinde bir değişimin tarihsel izini sürmüşlerdir. Auerbach’a göre (1953), figürsel gelenek içinde (örneğin, Hristiyan Eski Ahit’te) simgesel karakterler, sadece dünyevi tarihin yatay düzleminde var olarak değil; fakat ilahi teolojinin dikey ekseninde var olan aşkın olayların figürleridir.¹⁵ İkisi de izleyicide/dinleyicide duyumsal bir karşılık uyandırmak amacıyla temsil aracının nasıl daha şeffaf hale geldiğiley ilgilenmiştir. Batılı sanatın, nesnesiley temas yerine temsil aracılığiley duyumsal benzerliğün nasıl elde ettiğün ikisinde de tarif edilmiştir. Riegl, özellikle yükselişe geçen soyutlamanın ya da yükselişe geçen simgesel üyeliğün, Batı sanatı tarihini karakterize ettiğün savunmuştur. Margaret Iversen’in (1993, 125-26) belirttiğün gibi, Riegl’in özne ve nesne arasındaki ilişkinin dayanağün Hegel’in *Estetik*’inden aldığı teorisi, yalnızca (optik) görme tarafından temsil edilen, bedeninden kurtulmuş bir özneye karşılık gelir ki bu teori dâhilinde, resmin yükselen bedenden kurtuluşunun onun varlığının saf bir görünüm olduğun savunur. *Dutch Group Portrait* üzerine 1902 denemesinde Riegl “İnsanlık tarihi, bugüne dek bu

bağlamda iki uç açısından anlaşılabilir: Başlangıçta, her öznenin aynı zamanda bir nesne olduğu kavrayışı, yalnızca nesnelerin var olduğu; bugün tam tersi yalnızca bir öznenin olduğu ve neredeyse hiç nesne olmadığı”, diye yazar (Iversen, 125; Iversen’in çevirisinden alıntı).

Açıktır ki, benim buradaki projem Riegl’in teleolojik varsayımlarıyla kesin bir zıtlık içindedir. Batı sanatı ve edebiyatının bu tarihçilerinin gerekli bir gelişme olarak gördükleri şey, aslında belirli bir temsilsel pratik tarihinin (Batılı bir tarih olduğu iddia edilen) belirli bir döneminin (uzun olmasına karşın) karakteristiği idi. Onlar, kendi teleolojilerine; evvela Batılı kültürel üstünlük varsayımları üzerine kurulmuş olan bir teleolojiye uymayan bilgi türlerinin doğruluğunu kabul edemezlerdi. Riegl’in önyargısı, örneğin, onu Goya, Géricault ve Delacroix gibi sanatçıların 1825 öncesi eserlerdeki görünür fırça darbeleri gibi dokunulurluğun erken modernist yeniden değerlendirilmelerini görmezden gelmeye götürdü.

Hem Riegl hem Auerbach, modernizmin zirvesindeki, sanat ve edebiyat medyumlarında maddeselliğe dönüş olarak karakterize edilebilecek kendi şahsi alanlarına dair yazıyorlardı. Resim, yenden ışık geçirmez hale geldi, sözcükler ağırlaştı ve anlam, eser ile izleyici ya da okuyucu arasındaki bedenleştirilmiş ve öznelarası ilişkiye bağlı oldu. Modernizmden sonra, bu temasın bir özne ile bir nesne (ya da iki özne) arasındaki duyumsal benzerliğin kaynağı olduğunu anlamak daha kolay ve yalnızca temsil de değil. Anlam, önce iki özne arası fiziksel, duyumsal temas ile ortaya çıkar ve yanı sıra temsilde de ortaya çıkar. Bedenleştirmenin güncel zihinsel kavranışı ve haptik ve duyumsal eserde sanatçıların ona olan artan ilgisi, Riegl’in cisminden kurtulmuş ve tekil nesnellik teleolojisini reddeder (ya da eğer Riegl daha cömertçe yorumlanırsa, onun önerilen diyalektiğinde bir değişiklik gösterirler). Bu son dönem değişiklikler, Batılı olmayanın bir yeniden değerlendirilişini ve maddi ve duyumsal sanatın Riegl’in bayağı şeyler olarak gösterdiği “minör” Batılı kültürel geleneklerini yansıtır.

Deleuze ve Guattari, Riegl'in uzam algısı rastlantısal, yakın plan, kısa vadeli ve referansın durağan bir dış noktasından yoksun olan bir "göçebe sanat"ı tarife dair bulgularını kendilerine mâl ettiler (geç Roma dönemi ve onların fatihlerinin küçük, portatif metal eserleri fikrini mâl ettiler) (Deleuze and Guattari 1987, 493). Riegl, *Late Roman Art Industry*'de (1927) yer verdiği evham verici detayda figür-zemin tersine çevirmenin etkilerini tarif etti. Ancak, onun soyut çizginin bu viral kendi kendini kopyalamasını yüzey yöneltimli temsilsel sistemin illüzyonistik uzamın yükselişinden önceki son kavranışı olarak gördüğü yeri, o soyut çizgiyi Deleuze ve Guattari figüratif olmayan temsilin yaratıcı gücünün bir simgesi olarak alır. Soyut çizginin yaşamın kendisi olmasına karşın "Organizma, yaşamın bir varyantıdır" yazarlar (49). Riegl, haptik imgesi modern temsile giden yolda bir adım olarak meşrulaştırırken; Deleuze ve Guattari, alternatif bir temsilsel gelenek olarak gördü. Ben on-lara, genel olarak minör geleneklere havale edilmesine rağmen haptik temsil Batılı sanatta uygulanabilir bir strateji olmaya devam ettiği ölçüde razıyım.

İlginç şekilde, Riegl başlangıçta bir tekstil küratörüydü. Bir kilim dokumasından metrelerce uzakta saatler harcamanın, sanat tarihçisinin bir yakın plan ve bakışın dokunsal bir yolu üzerine fikirlerini nasıl kamçılادığı hayal edilebilir. Onun tanımlamaları, figüratif olmayan ya da çok az figüratif olan dokulara göz atma oyununu çağırıştırır. Videonun yüzeyinin kendisi (genellikle filmde daha çok), gevşek dokunmuş bir kumaşa benzer. Belleğe başvurmak, görmenin daha dokunsal bir türünü davet etmek ve spesifik kumaşlarla ilişkilendirilmiş spesifik kültürel bilgileri hatırlatmak için kumaş imgesi kullanan avuç dolusu eser ile karşılaştım. Shauna Beharry'nin ipek sarısı, şimdiden sonra biraz daha tanıdık gelmelidir. Bir diğer anı-kumaşı ise sanatçının üç kadının sıla hasreti hikâyelerini birlikte dokuyarak elektronik bir kilim haline gelmesini elektronik olarak işlediği Leila Sujir'in *India Hearts Beat*'indeki

(1988) bir top ipektir. Ve Filistin doğumlu akademisyen ve video üreticisi Alia Arasoughly tarafından yapılmakta olan bir eserde sanatçı, sürgün belleğine yolculuğun zemini olarak bir Doğu kiliminin yakın plan imgesini kullanır. O, bir kişinin kilime nasıl uzanıp onun desenlerine dikkatle bakabileceğini, düş kurabileceğini ya da Freud'un kanepesinde uzanırken hastaların kanepenin örtüsünün desenleri üzerinde nasıl göz gezdirdiklerini çağırıştırır.

Riegl, Batı sanat tarihi dizgesinde genellikle ikincil addolunan gelenekler içinde dokunsal temsil yöntemlerini gözlemledi: Mısır ve İslam resmi, geç Roma madeni eşya, dokuma ve süs eşyası sanatı. Ortaçağ tezhipleri, on beşinci yüzyıldan on yedinci yüzyıla kadar Flaman yağlı boya resmi ve yüzey-yönelimli on sekizinci yüzyıl Fransız dekoratif rokoko sanatı gibi Batılı yüksek sanat gelenekleri de eklenebilir. Ben ayrıca haptik imgelemenin mevcudiyeti açısından, muhteşem eserlerin alt taraflarında uzun süre var olmuş dokuma, nakış, dekorasyon ve diğer domestik sanatlar ve kadın sanatları gibi “düşük” geleneklere de yer vereceğim.

Tüm bu gelenekler, küçük bir okşama bakışını davet eden samimi, detaylı imgeleri içerir. Sanat tarihi, genellikle onları büyük kompozisyonlara, önemli konulara göre ve seyircinin yüksek konumuna uygun şekilde ikincil olarak kabul eder. Buna rağmen, birkaç sanat tarihçisi, bakmanın haptik imgelere daha uygun ve tesadüfi olmayacak şekilde daha bedenleştirilmiş alternatif ekonomilerini ileri sürdüler. Örneğin, Svetlana Alpers (1983) ve Naomi Schor (1987), gözün merkezleştirilmiş yapılar yerine sayısız yüzey efektleri üzerinde oyalandığı on yedinci yüzyıl Flemenk natürmort görme biçimlerini tarif ettiler. Mieke Bal (1991), resimleri Barthesyen fallik nokta etrafında değil; fakat cinsiyet ayrımı gözetmeyen bir merkez etrafında okumanın bir yolunu öne sürer. Jennifer Fisher (1997), haptik görselliği, sanat nesnesinin fizikalitesinin dokunsal, kinestetik ve propriyoseptif farkındalığı kadar dokunsal görsellik

içermeyen bir haptik estetik öne sürer. Benim burada yaptığım gibi, Fisher sanat deneyiminin maddi ve ona içkin olan tabiatına vurgu yaparak estetiği aşkın içermelerinden kurtarmakla ilgilenir.

Sonuç olarak, haptik görselliği anlamak için, görselliğin kadına özgü bir türü gibi bazı cezbedici şeyler vardır; Irigaray'ın "kadının dokunarak, bakmaktan aldığından daha çok haz aldığı" savınının peşinden gitmek örneğin (1985, 26). Yine de "dokunulurluk" kavramını algının kadına özgü bir biçimi gibi kabul etmek yerine haptiği, alternatif görsel gelenekleri tarif etmede kadına özgü belirli bir niteliği değil, kadınların pratiklerini ve feminist pratikleri de içerecek şekilde, kullanılabilir bir görsel strateji olarak görmeyi tercih ediyorum. Bal, Buck-Morss ve Schor gibi tarihçilerin argümanları, daha ortama ait ve samimi bir görme ile görmenin fallosentrik modellerini gölgede bırakır. Onların argümanları, görmenin bu biçimlerinin erişilebilir oldukları ve farklı dönemlerde farklı şekillerde kullanılmış olduklarını ileri sürseler bile görmenin kadına özgü radikal bir tarzını henüz çağrıştırmıyor. Dokunsal bakışın tarihinin izini sürmek, bizim optik kaynaklarımız görmekte başarısız olduğunda hatırlanabilecek bir strateji önerir.

Haptik Sinema

Sinemanın haptik olarak algılanıp algılanmadığı, sanat eserinin kendisinin bir etkisi olabilir ya da seyircinin yatkınlığının bir işlevi de olabilir. Kısmen bozulmuş bir görme ile sinemaya gittiğimizde gözlüklerimizi çıkarmakla hiçbirimiz bir haptik seyir deneyimi elde edemeyiz. Daha ciddi şekilde, bir seyirci, bireysel ya da kültürel öğrenme sebebiyle haptik biçimde görmeye meyilli olabilir. Burada tarif edeceğim eserler, bir seyircinin tepki verebileceği ya da veremeyeceği esastan haptik niteliklere sahipler. Benzer şekilde, belki de sinemanın az çok optik ya da haptik biçimde algılandığı tarihsel dönemler vardır.

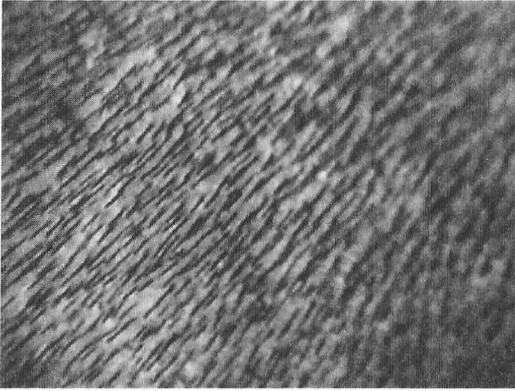
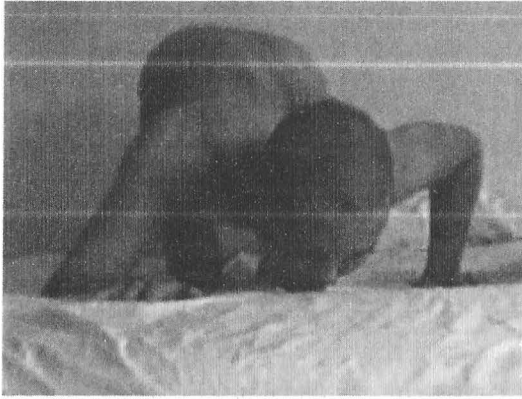
Erken yıllarında sinema, görmenin istikrarsızlığına dair ortaya çıkmakta olan düşkünlüğe, bedenleştirilmiş görmeye ve seyircinin psikolojik tepkilerine başvurdu (Gunning 190, Lastra 1997). Haptik ve optiğin Romalı savaşı gibi, nesnenin maddi anlamı ile imgenin temsilsel gücü arasında bir savaş, sinemanın ilk günlerinde yaşandı (en azından tarihçilerin retrospektifinde). “Eğlence sineması” şeklindeki erken sinema fenomeni (Gunning 1990), içinde ekrandaki aksiyon ile bağımsız bir özdeşleşmeye izin veren illüzyonun ekrana karşı ani bedensel tepkiye yol verdiği bedenleştirilmiş bir tepkiyi tarif eder. Noel Burch (1986), ayrıca erken sinemanın seyirciye derin alanın analog temsili vasıtasıyla değil; daha ani olarak başvurduğunu ileri sürerek bu temanın üzerinde durur. Sinemanın dilinin standartlaştırılmış hale gelmesiyle sinema, anlattısal özdeşleşmeye bedensel özdeşleşmeden daha fazla başvurdu. Bedenleştirilmiş seyircilik teorilerinde, Benjamin, Béla Balász ve Dziga Vertov gibi modern sinema teorisyenlerinin, sinema teorisine dilsel mana teorilerince hükmedilen on yıllarla köprü kurarak izleyicinin bedeni ile sinematik imge arasındaki sempatik ilişkide alakadar oldukları şeylere geri döneriz. “Haptik sinema” teriminin kısa bir geçmişi var. Sinemaya yapılan ilk haptik nitelik atfı, onu erken ve deneysel sinemada “derin uzamın düz, stilize edilmiş temsilini” tarif etmek için kullanan Noel Burch tarafından yapılmış gibi görünüyor (1986, 497). Antonia Lant (1995), “haptik sinema” terimini benzer şekilde görsel düzlük ile derinlik arasındaki zıtlıktan faydalanan erken filmleri tarif etmek için kullandı. O, böyle filmlerde Mısır motiflerinin baskınlığını belirtir ve -tıpkı Riegl gibi- erken film üreticilerinin Mısır mekânsallığına büyülenmiş olduklarını varsayar. Deleuze, terimi, dokunma duyusunun kullanımını, onun anlatı işlevinden izole edilerek Robert Bresson’un *Pickpocket*’ında (1959) bir sinematik uzam yaratmak için tarif etmek amacıyla kullanır. “El, (uzamın) bağlantısal bir işleviyle (bir nesne olarak) tutma yeteneğini ikiye katlar: Fakat o andan itibaren o, Riegl’in bakış

için belirli olan bir dokunma için formülünü takip edersek, belirli bir biçimde 'dikkat çeken' optik işlevini ikiye katlayan bütün göz-dür." diye yazar (1989, 12). Bana göre, Deleuze'un ellerin filmik imgelerine odaklanması, bir haptik hissi çağnştırmak açısından bir parça gereksiz benzer. Ellere bakmak, hem ellerin sahibi olan kişiyle hem de ellerin kendileri ile özdeşleşme yoluyla dokunma hissini uyarabilir. Haptik, böyle özdeşleşmeleri ve imgenin gerektirdiği kendinden uzaklığı pas geçer. "Haptik sinema"yı kullanımı, benim kendi kullanımıma en çok benzeyen, Atom Egoyan'ın eserinde haptik ve optik görsellik arasındaki ilişkileri ele alan yazar Jacinto Lejeira'dır (1996). Egoyan'ın filmde video çekim kaydını hızlandırmak, kumlanmayı genişletme ve filmin içinde bir video *misses-en-abîme* yaratmak gibi farklı süreçler kullandığını belirtir. "Bu teknikler, genel bir imgelem gibi işlev görür... seyircinin sahip olduğu optikalite ya da dokunulurluğu daha çok ya da daha az bir yoğunluğun sarsak bir sahasına getirme yeteneği olan bir araca sadakat gösterire benzer" (1996, 44). Bu görsel varyasyonların yalnızca biçimsel meseleler olmadığı; ancak seyircinin imgeyle nasıl bedensel olarak ilişkilendiğine dair imalara sahip olduğu (46) konusunda Lejeira'ya katılıyorum.¹⁶

Sinema, haptik bir karaktere nasıl sahip olur? Örneğin odadaki değişimler, (her bir medyumda farklı şekilde elde edilmiş) kumlanmalılık ve az - aşın pozlama etkileri gibi çoğu prohaptik özellik, video ve filme özgüdür. Tüm bunlar, seyirciyi nesneleri ayırt etmekten vazgeçirir ve bir bütün olarak ekranla kurulan bir ilişkiye teşvik eder. Haptik imgeler, fotografik temsil hakikati hakkında ontolojik sorulan arttırabilir: Bu, *Blow-Up* (1996, Michelangelo Antonioni), *Sans soleil* (1982, Chris Marker) ve Atom Egoyan'ın film içinde video kullanan eserleri gibi (örneğin, *Family Viewing*, 1987 ve *Calendar*, 1993) filmlerdeki yeniden üretilen imge etkisidir. Haptik imgeler, aynı zamanda *The Piano* (1993, Jane Campion) ve

Like Water for Chocolate (1993, Alfonso Arau) gibi haptik imgelemi duyumsal etkiler elde etmek için ses, kamera hareketleri ve montaj kombinasyonu kullanan filmlerdeki imgelerle daha bedenleştirilmiş ve çokduyulu bir ilişkiye teşvik edebilir.

Hem film hem video, öldüklerinde daha haptik hale gelir. Her film izlediğimizde, filmin kademeli çürüyüşüne tanık oluruz: bir başka çizik, ışığa maruz kalmış gibi daha bir solma ve kimyasal bozulma, özellikle de renkli filmde... Video, filminden daha hızlı çürür, arta kalan birkaç görsel gönderge ile çabucak bir iz, kalıcı bir aroma haline gelir. Bant, demagnetize oldukça, çizgiler yiter ve analog videoda renk bozulur. Video çürümesi, özellikle “memleketten” eski, elde etmesi zor ya da kaçak yoldan elde edilen bantlara büyük değer veren göçmen ve sürgünler için önemlidir. Çünkü onları bulmak çok zordur, bu videolar mekanik olarak yeniden medya ürettikçe statülerini çabucak kaybederler ve ender, biricik ve değerli nesneler olurlar.¹⁷ Video çürümesiyle etkili bir biçimde ilgilenen bir bant da *Aura* (1991) ve *Slanted Vision* (1995) gibi çeşitli eserlerinde haptik imgelemi kullanan Ming-Yuen S. Ma’nın *Sniff*idir (1996). Bu kısa bantta video imgenin çürümesi, belleğin zayıflamasını çağırıştırır. Ma’nın canlandığı bir adam, yatağının üstünde çarşafa eğilip kokuların izlerini sürmek için çıplak vaziyette sürünür. Tekrarlamalı bir şekilde, Ma’nın dış sesi tek gecelik ilişkilerini tarif eder: “Ma’ya dün gece bir haller oldu. İki top dondurma ve biraz çikolata aldı.” Anlatım çekingen olsa da arayışının artan umutsuzluğu, onu yalnızca aşkın geçiciliğine değil; aynı zamanda AIDS zamanlarında bir kayba dair de bir eser haline getirir. Ma’nın yatakta sürünürkenki optik imgeleri, dokunsal yakın planlara yol verir; örneğin onun kırılmış saç derisi üzerinde parlayan tek tek saçlarına. Sonuç olarak, analog seslendirme aracılığıyla imge bozulmaya başlar: Koku partiküllerinin dağılma, belleği onlardan uzaklaştırma yolu ahengini kaybeder.



57. ve 58. *Sniff*'ten durağan görüntüler.

Diğer haptik etkiler, medyuma özgüdür. Filmde optik baskı, solarizasyon, emülsiyonu çizme gibi teknikler, medyumun fiziksel yüzeyi ile işlev görür. Bu sebepten, filmin haptik bir med-yum olduğu ve videonun ise optik bir medyum olduğu yaygın şekilde tartışılmıştır; çünkü film esasında ellerle işler. Benim görsel dokunulur-luk tarifimin yine de fiziksel dokuyla çok az ilgisi vardır ve esasen gözün bir nesneye “dokunmaya” tarif ettiğim yoldan zorlanma yöntemiyle ilgilidir. Yukarıda belirttiğim teknikler, bir filmi zorun-lu olarak dokunsal göstermez. Buna karşın optik baskı, az çok oku-nur bir imge topluluğu üreterek film üzerinde birçok imge katmanı

inşa edebilir. Çoğu deneysel film üreticisi, optik baskıyı kullandı ve haptik olarak nitelenebilecek etkiler elde etmek için emülsiyonu fiziksel olarak işledi. Geleneğin nispi bir yeni geleni olan Kanadalı



59. *Girl from Moush*'tan büyütülmüş film karesi. Canadian Filmmakers Distribution Centre izniyle.

film üreticisi Gariné Torossian'ın eserleri *Visions* (1991), *Girl from Moush* (1993) ve *Drowning in Flames* (1994), yararlandığı imgelerin hâlihazırda bir kere yeniden üretilmiş olduğundan postmodernizme selam çakar: fotoğraflar, sanat eserlerinin reproduksiyonları, bir video monitöründen çekilen imgeler. Yine de Torossian fiziksel olarak bu imgeleri, onların auralarını etraflica restore eden ya da onlara başka bir aura sağlayan bir yoldan yeniden işler. Her çerçeve iki ya da daha fazla optik olarak basılmış imge ve Torossian'ın keşip filme yapıştırdığı daha da fazla imge içerir. Çoğu çerçeve, ilave doku için çizilmiş ya da kullandığı yapışkan sebebiyle balonlu hale gelmiş ve rengi bozulmuştur. Ses kayıtları benzer şekilde katmanlaşmış ve yoğundur. Bu eserlere bakmak, filmlerin karmaşık dokularını algılamak amacıyla bir kişi *Alice Harikalar Diyarında*'ki gibi minyatürleşmişcesine ölçeğin tamamen farklı olduğu bir dünyaya sürüklenmektir. Bu zengin dokulu minyatür sahneler, seyirciyi

yaklaşmaya mecbur eder; ama aynı zamanda görsel temas noktalarını bütün ekranda çoğaltır. Aynı zamanda resmedilen nesnelerle özdeşleşmeyi engeller, bu nedenle *Gril from Moush*'ta sanatçının atalarının memleketi Ermenistan'ın da Egoyan'ın *Calendar*'ında da görülen gibi kiliseler içeren ikonları, *Calendar*'daki fotoğrafçının yaptığı gibi fetişleştirmek şöyle dursun, hatta ayırt edilmesi en zor olanlardır. Torossian, yüzeyi üzerinde yoğun çalışılmış filmle-
rinin, Ermeni teyze ve büyükannelerinin örgü ve tığ işi yapma uğraşlarına bir saygı gösterisinde bulunma niteliği taşıdığını söyler (Hoolboom 1997, 149, 151; Torossian 1998). Onların ürettikleri süveter ve dantel masa örtüleri gibi, onun filmleri de kendi dokularının karmaşıklığı içinde kadınların emek harcadıkları saatleri bedenleştirir.

16 mm ve 35 mm film için, kontrast oranlar (imgenin aydınlıktan karanlık bölgelerine kadar oranları), insan görmesine ya da aşağı yukarı 300:1'e yaklaşır (Belton 1996, 71). Kumlanmaları, normal şartlar altında görünmezdir (ekrana fazla yakın oturmadığınız sürece). Yine de 8 mm filmin kumlanması, yüksek kalibreli film yüksek hız ya da düşük ışıktaki çekildiğinde kolayca görülebilir. Kumlanmaları, göz figürlere yoğunlaşma ile onları oluşturan noktaları atlama ya da figürleri paranteze alma ile noktalar arasında çözünme arasında seçim yaparken kesinlikle dokunsal bir nitelik üretir. İlginç şekilde, filme dokunsal bir nitelik veren şey, aynı zamanda yüksek çözünürlük de olabilir. Torossian'ınki gibi filmler, gözün kavrayabileceğinden daha fazla görsel doku içerir görünür, baskın bir görme ve diğer duymalara yayılma etkisine sahiptir.

Videoda haptik görselliğin temel kaynakları daha çeşitlidir: Bir uyarımdan, videonun düşük kontrast oranlarından, elektronik ve dijital tasavvurun olanaklarından ve video çürümesinden oluşan bileşimi içerirler. Video imgesi, kaynak ve ekran arasında bir aktarım içinde oluşur. Ron Burnett (1995) ve diğerlerinin belirttiği gibi, video imgesinin dizin olarak statüsü, maddi bir nesneden (selüloit

ya da asetat) çıkmadığından film imgesinden daha az güvenlidir. Bu nedenle, imge niteliğindeki varyasyonlar renk, tonal varyasyon ve benzeri, kaynak ile seyirci arasındaki (harfi harfine) alımlama yanı sıra yayın ya da sergileme şartlarından etkilenen uzam içinde meydana gelir. Filmde imge nitelikleri, film işlendikten sonra önemli ölçüde değiştirilemez olan kimyasal efektlerken; imgenin kontrolü, müzakereye videoda daha açıktır.¹⁸

Videonun dokunsal ya da en azından yetersiz görsel niteliklerinin bir diğer kaynağı, onun piksel yoğunluğu ve kontrast oranıdır. VHS, her çerçevede yaklaşık 350.000 piksele sahipken; 35 mm film, bunun yirmi katına sahiptir (Bordwell ve Thompson 1997, 31). Videonun kontrast oranı ya da imgede karanlıktan aydınlığa olan alanların oranı, 30:1 ya da 16 mm veya 35 mm filmin yaklaşık olarak onda biridir (Belton 1996, 71). Bu nedenle, film, insan görmesinin detay derecesine yaklaşırken, video daha az detay sağlar. Görme, videonun azaltılan kapasitesini sağladığında, kimi üstünlük derecelerini terk etmelidir; bizim görmemiz, videonun tatmin edici olmayan ya da beklentiyi karşılamayan alanında çözülür. Aynı etkiler, çok aşamalı ya da kötü kaydedilmiş video imgeleri için de meydana gelebilir - fakat onların içermeleri, bu eserlerde seyirci imgenin bulanıklığında yalnızca bir engelleme bulmaya ve onu farklı bir yoldan algılamaya davet olarak görmemeye daha yakın olduğundan hayli farklıdır.

Video medyumunun üçüncü bir içkin niteliği ve video dokunurluğunun önemli bir kaynağı, onun elektronik işlenebilirliğidir (Bakınız Herzogenrath 1977). Video imgesinin dokunsal niteliği, analog ve dijital efektler sayesinde imgenin gözden yitişi ve dönüşümü, deneyi yapan video üreticilerinin eserlerinde en görünür olandır. Pikselasyon gibi elektronik efektler, dikkati dokuların algılanmasına çekerken nesneyi belli belirsiz bir duruma getirebilir. Pikselvizyon, teyp kaseti bantları kullanmış olan artık üretilmeyen Fisher-Price oyuncak kamera formatı, ideal bir haptik medyum-

dur.¹⁹ Nesnelere derinden odaklanamayan piksel-vizyon, aşırı yakın planlar içinde nesnelere ve yüzeylere ender şekilde dikkatini verir. Sonuç olarak, pikselvizyon eserlerinin bazı en iyileri, detay sahnelerine odaklanır. Yau Ching'in üç *Video Letters*'ı (hepsi 1993 yapımı), anımsama-nesneleri yaratmak için basit natürmortlar kullanılarak medyumun tüm bunların bir mektup içinde iletilemeyeceğini önermede görsel zayıflığından yararlanır. Azian Nurudin'in *Sinar Durjana (Wicked Radiance)* (1992) ve *Bitter Strenght: Sadistic Respnse Version*'daki (1992) lezbiyen s/m sahneleri, pikselvizyonda ince bir biçimde soyut hale gelir. Yönetmen, Malezyalıların gölge oyunları efektini aksettirmek için medyumun yüksek kontrastını kullanır.

McLuhan ve videonun "soğuk" ve mesafeli bir medyum olduğunu ileri sürmede onu takip eden çoğu eleştirmenle tam bir karışıklık içinde, ben videonun dokunsal niteliklerinin onu sıcak bir medyum yaptığını ileri savunacağım. Bu, optik görsellik içinde, bir imgesi soğuk ve mesafeli yapan taze çözümdür.

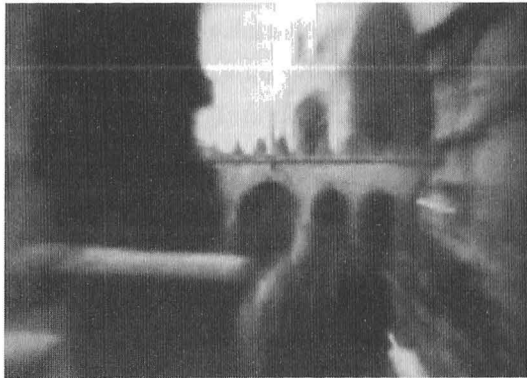
Haptiklerin Kullanımı

Tarif ettiğim haptik nitelikler, çoğu eserde görülebilir. Bağımsız film ve video üreticileri, medyanın tarihi boyunca haptik görsellik deneyleri yapmaktadırlar. Bu teknikleri ödünç alarak, ticari filmler aynı zamanda haptik görselliğin rastlantısal bir kullanımını değerlendirirler. Çoğu filmin açılış sekansları, seyirciyi hikâyeye yavaşça sokarcasına haptik imgeler üzerinden gerçekleşir. Bunu, örneğin, bulanık renkli büyük ışıkların en sonunda kendilerini bir gazinonun markizi olarak açığa çıkardıkları *Casino* (1995, Martin Scorsese); kameranın ten benzeri bir yüzeyde yakın plana döner şekilde kaba saba bir suluboya kâğıdı üzerinden hareket ettiği *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) ve oldukça koyu bir zeminle dalgalı renkli şekillerle, limanda ışıkların yansımaları ile

başlayan *The Unusal Suspects*'in (1995, Bryan Singer) açılış sekanslarında fark ettim. Bunlar gibi filmler, seyircinin kesin olmayan ya da yanlış bilgilerini baz alır ve böylece onlar, seyircileri imgelerle olan ilişkileri ve bu imgelerin ima ettiği bilgiler konusunda şüpheyeye düşüren haptik imgelerle başlamaya elverişli görünür.

Kültürlerarası filmler ve videolar, birtakım yollardan kendi medyalarının haptik niteliklerinden faydalanır. Temelde haptik imgeler, görsel bolluğu reddeder. Bu nedenle, seyirciyi bellek aracılığıyla imgeyle ilişki kurmaya teşvik etmek yerine, anlatıyla olan basit bir teması korumak için Deleuzeyen zaman-imge stratejilerinin bir başkasını ileri sürerler. Fetişlerin kendi belleklerini korumaları gibi, haptik imgeler da kendi seyircisini imgeden ya da imgeyi seyirciden koruyabilirler. Bu, seyircinin bilgilendirici ya da egzotik görsel merasim beklentilerine karşı çıkmak, deneysel etnografik filmler ve videolar için haptik imgeleri kullanmak büsbütün yaygındır. Hatoum'un *Measures of Distance*'ı (1998) imgelerini o optik bir imge içinde çözülene kadar seyircinin çıplak bir kadına gözümüzü diktiğimiz realizasyonundan korur. Trinh'in *Re: Assemblage* (1982), Marker'in *Sans soleil* (1982) ve Edin Velez'in *Meta Mayan II* (1981) gibi kültürler arasında arabuluculuk yapan eserler, arada bir kendi etnografik imgelerinin fluluk ya da elektronik olarak işlenmiş dokular içinde "üstünü örter" Portia Cobb'un videoları *Species in Danger Ed* (1989) ve *Drive By Shoot* (1994) ve Lawrence Andrew'in "*and they came riding into town on Black and Silver Horses*" (1992)'ı, genellikle gece haberlerinde etnografik inceleme konusu olan genç, Siyah kentli adamları temsil eder; fakat kendi imgelerini dijital kumlanma ve teşhir katmanları içinde sarıp sarmalar. Ken Feingold'un sahte etnografisi *Un Chien Délicieux* (1990), içinde Burmese köylülerinden olan onun, bir köpeğin öldürülüşü ve pişirilişini banda aldığı bantın yegâne hakiki "belgesel" bölümü için uyumlu sayısallamaya dönüşür. Kendi atalarına ait memleketi Hindistan'a ilk ziyaretinde Gitanjali'nin yaptığı *New View/New Eye*

(1993) bandı, deneysel belgeselin isteksiz turist stratejilerinin bulgusu niteliğindedir. Öznenin, onun kamerasının memleketi ve kendi halkı özellikle de oldukça fakir olan halkı konusunda gönülsüz



60. *Chimera*'dan büyütülmüş film karesi. Canadian Filmmakers Distribution Centre'in izniyle.

olduğu sanatçı, sisli bir sabahta nemli bir avluda su birikintilerindeki “dokunulamaz” yansımalar gibi flu imgeler arar. Bu kitapta ele aldığım çoğu eser, temsil ettikleri yerler ve halklara karşı benzer korumacı hareketleri sergiler.

Haptik imgeler, imgenin ne olduğunu hâlihazırda bilmektense, imgenin içinde ne olduğunu yavaş yavaş keşfederek ilk defa görme izlenimi verebilir. Böyle birkaç eser, kendisini içinde bulduğu dünyayı nasıl okuyacağından emin olmayan aklı karışmış bir gezginin bakış açısını temsil eder. Bill Viola'nın *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*'i (1979) örneğin, Tunus Sahrası'nı kılavuza sıkıca yapışan turistlerin mutlak bilgisiyle değil; göğe yansıtılan yanardöner çölü kafa karışıklığı ve merak görüntüsü verir. Phil Hoffman'ın *Chimera'sı* (1995), bulanık bir hareket içinde başlayan ve biten, böylece bir “bulanık kesme” ile turistin açık algı dakikaları ile noktalan bir belirsizlik denizi şeklindeki deneyimini yeniden üreten bu dünya etrafında düzinelerce yerleşim yeri çekimlerinden oluşmuş-

tur. *Brasiconoscio*'da (1990) Mauro Giuntini, kendi şehri Brasilia'yı, soğuk optik şehrin prototipini ağır çekim, resimsi dijital efektler ve hayatın muhteşem akışı içinde yerel halkını bir araya toplayıp bulanıklaştırmak için bulanık ve çiçeklenen renkler kullanan bir



61. *The Island with Striped Sky*'dan durağan görüntü. Seoungho Cho izniyle.



62. *Identical Time*'dan durağan görüntü. Seoungho Cho izniyle.

dizi sahne içinde, haptik gözlerle yeni bir biçimde görür. Seraplar gören bir başka sanatçı ise, betimleyici *The Island with Striped Sky*'ı

(Seoungho Cho ve Sang-Wook Cho, 1993) yazan Seoungho Cho'dur: "Uzun süre açıkta kalmak ve susuzluk, çölde serap deneyimi yaşanmasına neden olabilir. Serap, dalgalı hava akımları aracılığıyla filtrelendir. Bu videoda, şehrin serabı onun yansıması vasıtasıyla yakalanır." (Cho 1994). Videonun adındaki ada, Manhattan'dır ve bant, bir gezginin kafa karışıklığının yoğun duyumsanışını yansıtır. Anlamlar, nesnelerden kopup iç içe geçerek su üzerinde durur; su birikintileri, pencereler ve döner kapılar üzerindeki yansımalar, en azından hareket eden hayali insan ve vasita figürleri kadar elle tutulurdur.

Cho'nun *Identical Time*'ındaki (1997) ilk imge, kıvrık beyaz ampul kapatma yerleri arkasındaki kırmızı ve yeşil lambaların parlak spotlarından gelen ışıktır. Odak küçüldükçe, birisinin bir ismi kazıdığı bir metro vagonunun penceresinden bakıyormuşuza döner. *Identical Time*, bir yıl boyunca New York yeraltı yollarında, onları öncelikle haptik imgeler haline getirerek -çoğu yolcunun görmezden geldiği sıradan şeyler dışındaki güzelliği bulup çıkarır- çekilmiştir. İmgeler, pencereye gerilen tellere bir aural akis içinde Steven Vitiello tarafından icra edilen hoş bir gitar melodisi ile çello tellerine sert vuruşlar arasında değişen yaylı enstrümanlar için seçkin bir orkestralama ile eşleştirilmiştir. Bant süresince ekranın altında şunlar okunur:

Bugün yaşıyorum, nostaljiden uzak

Gece akıyor

Şehir akıyor

Kâğıda bu akışları geçiriyorum

Bu gidip gelen sözcüklerle mekik dokuyorum

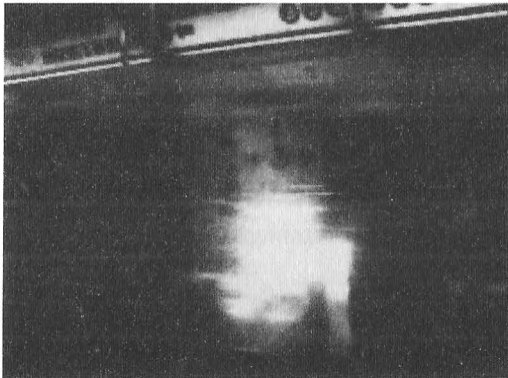
Ben

Bu çırpınan nehirde bir çarpıntı

Güzellik yeterli değil mi?
 Bildiğim bir şey yok
 Neyin aşırı olduğunu biliyorum
 Neyin yeterli olduğunu değil

Zamanın içinde başka bir zaman var
 Yine de
 Saatler, ağırlık ve gölge olmaksızın
 Geçmiş ve gelecek olmadan
 Yalnızca yaşayan
 Tıpkı banktaki yaşlı adam gibi
 Görünür özdeş daimi
 Onu asla görmeyiz
 O, berraklıktır.

Bu dizeler, Octavio Paz'ın "El Mismo Tiempo" (1961) şiirinin çevirisinden alıntıdır. Bant, tıpkı şiir gibi, alt yollara girdiklerinde gazetelerinden başlarını kaldırıp bakan, alt yol pencerelerinden süzülen toz ve yağmur damlacıklarından oluşan kırılğan bir düşey



63. *Identical Time*'dan durağan görüntü. Seoungho Cho izniyle.

çizgi modeli içinde nazarlarını yitirebilecek olan, bir nevi “bu çırpı-
nan nehirde bir çarpıntı”ya dönüşen yolculara adanmış bir şarkı-
dır. Böyle derin düşünceli fırsatlar, sandığınız kadar nadir değildir,
hatta özellikle metroda.

Cho'nun videoları, görmenin dokunsal niteliği üzerinde durur,
aynı zamanda da bilgi sağlama amacıyla görme yeteneğini sorgular.
O, bu tür şaşırtılmış görmeyi kültürel yerinden edilme deneyimine
bağlar, bütün eserleri Birleşik Devletler'de yaşayan Kore doğumlu
birinin yerinden edilmesi ve turistin ya da Manhattan'ın gündelik
duyumsal engeliyle yaşayan herhangi birinin genel yerinden edil-
mesidir (Cho 1997). Figürler açıkça ayırt edilemez ve imgelerin kat-
manları, mercek düzlemiyle belirsiz bir ilişki içinde hareket eder.
Kafası karışmış kadın/erkek seyirci, ne izliyor olduğundan emin
olmadan muhakemeyi askıya alır (seyirci kadın/erkek, imgenin an-
laşılabilirliğini hızlandırarak anlık bir karar vermediği sürece) ve
imgeleri yakına getirerek onları test eder. Seyircinin görmesi, hatta
uzak şeyler bile kişinin bedenine yalnızca bir inch uzaktaymışça-
sına imge düzlemine karışan figürlerin üzerinde gezerek imgenin
yüzeyi ile dokunsal bir ilişkiye girer. Böyle bir şekilde bakmak, gör-
menin nesnelerinin tehditkâr olmadıkları; fakat görülmeyi sabır-
la beklediklerine dair seyircinin mutlak güvenini gerektirir. Aynı
zamanda Cho'nun, kendi duyularına güvenip güvenmediği de
sorulabilir: Eserinde, tüm maddesellik ortadan kaybolur görünür
ve ekranın yüzeyinde dönen imgelerin nesnelerin varlığına delalet
etmesi zorunlu değildir.

Kimi kültürlerarası eserler, onu üretenlerin kendi çevreleriyle
olan dokunsal bağlantılarını vurgulamak için görmenin haptik ve
optik biçimleri arasındaki değişimden faydalanır. Optik görmenin
kuvvetli ışığı içinde tanınan ve sevilen yerleri temsil etmektense on-
lar, ne seyredeceğini hâlihazırda bilen bir insanın samimi bakışı ile
başlarlar (Gerçi seyirciler bu samimiyeti paylaşmayabilirler). Victor

Masayesva'nın *Hopiit*'i (1992), onun Hopi topluluğunun merkezi olan sıradan şeylere etkili şekilde dokunmak için haptik imgeler kullanır. Bant, bir mısırın yıllık yaşam döngüsü ve özel kutlamalar ve onlarla ilişkili günlük eylemlerce yapılandırılmıştır. Cho gibi Masayesva da görmenin nesnesinin gitgide çevresinden kurtulmasına izin vererek genellikle odağı ya da kareyi yavaşça değiştirir. Mısır bitkisinin yeşil yaprakları, elma çiçekleri ve ağı üzerinde çalışan bir örümcek, seyirciyi de içerecek şekilde tüm bu şeylerin birbirine bağlı olduğunun altını çizermişcesine yavaşça odağa yerleşir. Video üreticisi, *Siskyavi: The Place of Chasms* (1991) ve *Itam Hakim Hopiit* (1985)'te eşzamanlı olarak sevecen ve korumacı olan kendi çevresine karşı güzel bir davranış içinde benzer bir strateji kullanır. Masayesva'nın fluluk kullanışı, onun optiğin yakından bakma gereksinmesine oldukça aşına şeylerle olan sevecen ve samimi bir ilişkisinin altını çizer.

Benzer şekilde, Philip Mallory Jones'un videosu, enstelasyonları ve dijital eserleri de onun Afrika diasporası boyunca ziyaret ettiği yerlerin çokduyulu ortamını aktarmak için bilinçli bir çaba içinde haptik imgelerden faydalanır. Onun Burkina Faso köylerinden sahnelerden oluşan "müzik videoları" *Wassa* (1989) ve *Jembe* (1989), elektronik olarak onların zengin renkleri ve dokularını geliştirmeye yönlendirir. *Wassa*, hayal gibi bir ağır çekim içinde Houstapha Thiohbiano'nun müziğine hareket eder: Ritim, renk ve video dokusu kombinasyonundan seyirci, tozlu bir sokakta oynayan çocukların ve loş bir oda içinde aygın baygın hareket eden bir kadının olduğu sahnelerden kaynaklanan bir sıcaklık ve ıtır hissi edinir. Jones'un yapılmakta olan multimedya eseri *First World Order* (Birinci Dünya Düzeni) içinde gelişen bir pan-Afrika estetiği arayışı, onu küresel bir Afrika yerlisinden daha az bir turist haline sokar: Bir sonraki bölümde Jones'un "Afrikalı duyu merkezi" eserine döneceğim.

Haptik Ses

Bu kitap, ses hakkındaki sorular konusunda çoğunlukla sessiz kal-
sa da şunu belirtmenin ilginç olacağını düşünüyorum: Ses, haptik
ve optik görselliğe benzer şekilde bir diyalektikle birlikte iş görür.
Şüphe ki bizler kelimenin gerçek anlamıyla kulaklarımızla sese
dokunamayız, tıpkı gözlerimizle de imgelere dokunamadığımız
gibi; ama görmenin haptik veya optik olabileceği gibi işitme de or-
tamı daha araçsal bir yolla algılayabilir. Bizler, ortama ait sesi fark-
lılaşmamış bir bütünlük olarak işittiğimizde belirli şeylere kulak
veririz. “Haptik işitme”, genellikle bizim kulak vermemiz için hangi
sesin daha önemli olduğu yönündeki seçimimizi yapmadan tüm
seslerin bize kendilerini farklılaşmamış olarak sundukları özlü bir
an olarak adlandırılabilir. Bazı ortamlarda haptik işitme deneyi-
mi, belirli sesler bizim dikkatimizi kendi yönüne çekmeden önce
daha uzun süre devam ettirilebilir: ağaçlar arasında yürürkenki ya
da şabah yataкта uzanırkenki gibi sessiz ortamlar ya da bir gece
kulübünün dans pisti ya da bir şantiye alanı gibi aşırı gürültülü or-
tamlarda... Bu ayarlamalar içinde beden ile dünya arasındaki aural
sınırlar belli belirsiz hissedilebilir: Yaprakların hışırtısı soluğumun
sesine karışabilir ya da aksine gümbürtü göğüs boşluğuma yerleşip
bedenimi içeriden hareket ettirebilir. Sesli sinemada aural dokular
ile aural göstergeler arasındaki ilişki, dikkatimi verdiğim haptik ile
optik imgeler arasındaki ilişki kadar karmaşık olabilir.

Haptik ve Erotik

Haptik görsellik, seyircinin imgesi kurmaya, onu gizlilik halinden
ortaya çıkarmaya çalışmasını gerektirir. Bu, Sobchack'ın (1992,
93) varoluşçu fenomenoloji terimlerini kullanarak volitif (irade-
sel), kasti görme; seyretme eylemi, hem benim hem de görmemin
nesnesinin her ikisinin de birbirlerini oluşturduğu bir eylemdir,
dediği şeye benzerlik gösterir. Bu ortak yapısal alışveriş içinde öz-

neler arası bir erotizm tohumu buldum. “Özneler arası” ile ortak bir bilme ilişkisi içinde olabilmek, bu örnekte ise bir sinema eseri ile bir seyirciyi kast ediyorum. İçerikleri fark etmeksizin haptik imgeler, seyirci ile imge arasında özneler arası bir ilişki yapılandırmaları içinde erotikdir. Seyirci, imgenin bıraktığı izlerle ilişkilenebilmek için imgedeki boşlukları doldurmaya çağırılır. Bir imgeyle uzlaşarak etkileşime girerek -figür ve zemin birbirine karışacak kadar yakın- seyirci, kendi imgeden ayrılma hissinden el çeker -onu bilmek değil, ona olan isteğine yenilmek.

Bu tasvir, haptik görselliğin, aktif seyircinin genellikle deneysel film teorilerine ve 1970’lerin semiyotik ve psikanalitik “ekran teorisi”ne başvurduğu şeklindeki Brechtien görüşten bir biçimde farklı olduğunu öne sürebilir. Haptik görsellik elbette aktif bir seyirci gerektirir. Haptik seyirci, modernist sinemada olduğu gibi illüzyonistik bir imge ve maddi bir nesneyle eşzamanlı olarak bağlantı kurar ve bu nedenle sinematik illüzyonca ayartılmış olmayı örtük olarak reddeder. Ancak haptik seyirci, gözünün boyanmasına oldukça hazır bir seyirciyken; Brechtien aktif seyirci, açıkça eleştirel, esasında şüpheci bir seyircidir. Başka bir ifadeyle, haptik görsellik bir üstünlük eleştirisine işaret eder, üstünlük optik görselliğe içkindir, ancak bu eleştiri imgeyle bu yolla istenen ve genellikle hoş giden bir ilişki şekillendirir.

Dikizcilik, seyirci ile seyredilen arasındaki uzaklığın korunmasına dayanır. Erotizm, bu mesafeyi kapatır ve seyirciyi, seyredilen şeyin içine dâhil eder. Emmanuel Levinas’ın yazdığı gibi, “Okşama arayışı, kendi özünü okşayışın kendisinin neyin arayışında olduğunu bilmemesi gerçeği ile oluşturur. Bu ‘bilmemek’, bu temel düzensizlik, esastır. Bu tıpkı uzağa düşen bir şeye; bizim ya da biz olabilecek bir şey değil; başka bir şey, daima başka bir şey, daima ulaşılamaz ve her zaman yine de gelecek olan bir şeye oynanan bir oyun, kesinlikle bir plan ya da projesi olmayan bir oyun gibidir.” (1989, 51). Levinas ve Irigaray için erotik, ötekine sahip olmak değildir; fakat “erotik öte-

kinin dirençli başkallığından zevk almaktır.” (Davies 1993, 268). Görsel erotik, görmenin nesnesine gizemli kalma olanağı tanır.²⁰ Ancak bu, dikizcilik değildir; çünkü görsel erotikte bakan kişi aynı zamanda olaya karıştırılmıştır. Bir nesneyle haptik bir biçimde ilişki kurarak ben kendi kendimi, kendimi öteki ile kurulan ve sahip olunmamış yoğun bir ilişki içinde kaybederek su yüzüne çıkarırım (kendi İran halılanna eğilen Riegl gibi).

Tekrar izin verin, optik ve haptik görsellik arasındaki ikiliği biraz daha açıp bir mim koyayım. Optik görsellikte seyirci ile imge arasındaki ideal ilişki, içinde seyircinin görmeyen nesnesini izole ettiği ve kavradığı üstünlüğün bir biçimi olma eğilimindedir. Haptik görsellikte seyirci ile imge arasındaki ideal ilişki ise içinde seyircinin kendisini imgenin içinde kaybedere, orantı hissini kaybedere daha çok benzediği ortaklığın bir biçimidir. Görme dokunmaya benzediğinde, nesnenin geri dokunuşu aynı zamanda sert de olabilmesine rağmen, okşamaya benzeyebilir, Steven Shaviro’nun ileri sürdüğü gibi, imgeye değil seyirciye yöneltilen bir şiddet. Şiddet, seyirciyi bütün ve onu yakın ve kısmi olarak tasarlamış olduğu uzak bir nesneyle karşı karşıya getirerek haptikten optiğe ani bir değişim içinde ortaya çıkabilir. Haptik görsellik, seyirci ile imge arasında bir gerilime işaret eder o halde; çünkü onun kuvvetli potansiyeli her zaman oradadır. Haptik görsellik, bir kişiyi imgeye açık hale getirmeye, optik seyri karakterize eden üstünlük ilişkisini tersine çevirmeye işaret eder.

Bu nitelikler, haptik sinemanın belirli erotik yönünü ortaya koymaya başlayabilir.²¹ Riegl’in onu yanıltıcı bir derinliğin içine çekmekten; görmeyle yüzeyleri üzerinden ilişki kurduklarını yazdığı madeni eşyalar ve halılar gibi, böylece haptikler erotizmi imgenin yüzeyinde temsil edilen şeyin alanından taşır. Erotizm, bir seyircinin imgenin yüzeyi ve derinliği arasında diyalektik bir hareket ile meşgul olduğu bir yöntem içinde ortaya çıkar. Kısaca, tarif ediyor olduğum görsellik biçiminin kendisi erotik; gerçek şu ki, bazı

imgeler seksidir, aslında bu da cabası. Buna rağmen, hem haptik görselliği kullanışı hem içeriği noktalarında erotik bir eseri; Shani Mootoo'nun *Her Sweetness Lingers* (1994) adlı manolyalı bandını tarif etmeme izin verin. Mootoo bir şairdir ve ses kaydında okuduğu aşk şiiri, bandın duyumsal niteliğinin çoğunu sağlayan şeydir: Yalnızca çağrıştırmacı sözcükleriyle değil; fakat her bir cümleyi güncel bir nefes üzerinde taşıyan zengin sesle. “Korkuyorum,” onun ilk ve fısıldadığı sözcüğüdür; “Ölümden korkuyorum... Sana dokunmaktan, zihnime bu korkuyu boşlama izni vermezken başka ne için korkacaktım? Dudaklarının dokusunu kendiminkiler içinde tanıyorum. Dilinin tadına vardım bile, yüzünü ve boynunu kokladım, tekrar tekrar, sana bir kez bile dokunmadan -bunu istemiyorum da- çünkü ölümden korkuyorum.” O konuşurken bizler, güzel bir bahçe içinde bir grup kadın görürüz. Bir tanesi, bir trampolin üzerinde zıplar-ken ağır çekimde gösterilir, derin bir gümlleme içinde yankılanan çarpma, onun fallik arzularını vurgular; bir diğeri güler ve kameradan habersizmişçesine onun güzel yüzüne döner. Mootoo'nun sözcükleri gibi, kamera bu kadının etrafında tereddütle döner ve sonra çimlerin karşısına doğru onunla bağlantısını keser; sonra bant yarı açmış bir manolyanın çevrimsel yakın çekimini keser. Bir taraftan bu ve buna benzer çiçek imgesi ve coşan şelale kesmeleri



64. *Her Sweetness Lingers*'tan durağan görüntü. Video Out izniyle.

sevenin gözlerini sevdiğinden kaçırmamasını çağırır; diğer taraftan, imgelerin verili seksüel simgeciliği, saldırganca açıktır, şairin erotik temas için bir çeşit Üretim Kodudur. Uyumlu olarak, parlak mavi gökyüzüne doğru kırmızı ayva çiçeklerinin, gezgin bir anyla Türk sümbülleri ve sarı hor çiçeğinin dijital olarak renklendirilmiş çekimleri, İran minyatürlerinin yoğun dokusu ve canlı renklerini çağırır. Bu çekimlerin samimiyeti, bahçedeki böceklerin vızıltılarına boğulur, seyircileri de kendi samimiyetlerine hatta tende bir nemlilik hissine boğar. Mootoo'nun sesi, bir mesafeyi korumanın değerini erotik bir biçimde ilan etmeyi sürdürür:

Seni izlemek, seni arzulamak çok uzun zaman süresince, biliyorum ki sonunda tenlerimiz birbirine kavuştuğu anda -bir olduğunda- bizim yakıcı tutkumuz henüz doğmamış bir dalga gibi titreşecek, başlangıçta belli belirsiz, ardından anlık bir görkem infilakından önce korkusuz bir güç gösterisi yapmak için yavaş yavaş çoğalıp kabaracak- sonra pervasızca yükselmeye devam edecek ilerisinin onun içler acısı ölümü demek olduğunu umursamadan. Dalga üzerine dalga, kimse bu deseni anlamaya yetecek ve doğmayı reddederek hayata tutunmayı anlayacak kadar bilge değildir.

Kamera bir noktada, sevilen kadının loş bir odada uzanırken ki bedenine yavaşça pan yapar, dijital efektler onun esmer teninin doğallığını, sevilenin bedeni üzerinde bir çeşit video perdelemesi gibi berrak ve soluk bir yeşile çalarak bozar. Sonuçta, şairin muhakemesi başladığı noktaya döndüğünde, bahçedeki iki kadın, her zamankinden yavaşça birbirlerine yaklaşır, farklı açılardan kısa çekimler uzun süre beklenen buluşmayı yakalar ve dudakları birbirine kavuştuğu anda bant sona erer. Ancak bir başka hedefe; videonun dokunsal, duyusal olarak doygunlaştırılmış okşayışlarına da hâlihazırda ulaşılmıştır. *Her Sweetness Lingers*, kendi renkli ve gösterişli optik imgelerini haptik imgelerin samimiyetiyle ballandırır: O, bir âşkın, sevilene uzaktan hayranlık beslemek ve aynı

zamanda da onu kendisine yaklaştırmak için sevdiğini tüm duyuları aracılığıyla derhal tanıma şeklindeki doymaz arzusunu ifade eder. Mootoo'nun sözcükleri -sevilenin vefatını bile bildirirse, "anlık görkem"deki sevdiğiyile bir olma tutkusu- haptik görselliği ileri götüren öz-örtücü arzuyu tarif eder.

Haptikler ve Özdeşleşme

Haptik görsellik, seyircinin yalnızca görme ile olmaktansa daha fazla duyuyla tanıdığı bir dünyaya olan aşinalığa işaret eder. Odak ve mesafedeki değişiklikler, haptik ve optik görsel tarzlar arasındaki değişimler, dokunsal bir ilişki ile görsel bir ilişki arasındaki hareketi tarif eder. Hatoum'un *Measures of Distance*'sında, kumlu imge figürasyonun içinde yavaş yavaş çözülürken hareketsiz görüntülerin bir kadın bedeni olduğunu ve sonra, o kadının da sanatçının annesi olduğunu fark ettiğimizi belirtmiştim. Bu geri çekilme, bir çocuğun, annesinden ayrı bir varlık olduğunun yavaş yavaş farkına varmasını ve bununla birlikte gelen nesneleri ayırt etme yeteneğini güçlü bir şekilde çağırıştırır: Annenin bedeninin ayrı bir beden olduğunun ayırdına varılması, aynı zamanda başka biri tarafından da arzulanan bir şeydir. Bu, "yakın" duyulardan uzak duyulara gelişimsel kaymaya paraleldir. Bu aynı zamanda görmenin haptik bir biçiminden daha optik bir biçimine doğru bir hareketi de tarif eder: Figür, ayrıdır, bütündür, nesnelleştirilebilir ve esasında zaten başkası yani Hatoum'un babası tarafından talep edilmiştir. Birtakım haptik imgelerin, annelerinin kızları tarafından yapılmış olması muhtemelen tesadüfi değildir. Bir diğer örnek, Beharry'nin sanatçının kamerasının annesinin fotoğrafını takiben onlar da tanecikler içinde çözülüyormuş ve sonra ayrıştıyormuşçasına fotoğrafta ipek sarinin kıvrımlarını incelediği *Seeing Is Believing*'idir. Böyle imgeler, içinde infantın dokunma açısından sevilen olma ve ayrılma farkındalığını edindiği dokunsal bir ayna

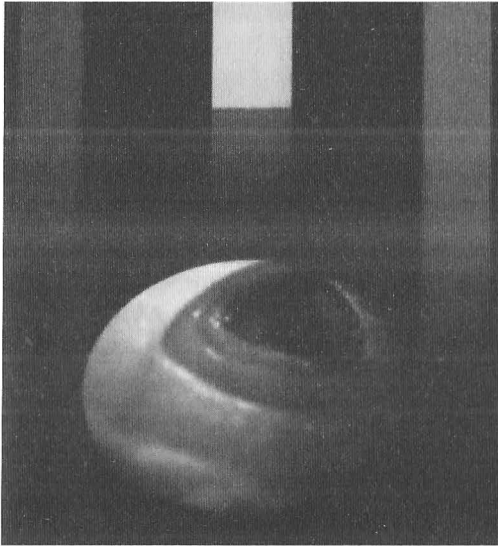
evresi çağrışımı yapar. Seyircinin bedeni unuttuğu dakika, haptik imgeler kayıp bedenın boşluğunu doldurur (Lejeira 1996, 46); tıpkı sarının dokunsal kıvrımlarının ekranı doldurması gibi. Ancak imgenin sari içindeki bir kadın bedeni olarak ayırt edilebilir olduğu noktada, anlatı Deleuze'ün terminolojisini kullanmaya dalar, hareket-imge geri döner.

İnfantın görüşü konusundaki gözlemler, özdeşleşme ve haptiğe dair kimi önerilerin ortaya çıkması sonucunu doğurur. Daha önce savunmuş olduğum gibi, haptik medya, seyircinin imge figürlerinin ve anlatının teşvik ettiği şeyin içine girdiği noktadan önce ekranın kendisiyle bir ilişkiyi teşvik eder. Haptik özdeşleşme, seyircinin hayal gücüne dayanarak nesneye yansıtmasına olanak tanıyan uzaklıktansa yakınlığa dayanır.

Fenomenolojik terimler içinde ileri sürmüş olduğum gibi, haptik, özneler arası sınırları bulanıklaştıran bir görsellik biçimidir. Eğer onu psikanalitik terimlerle tarif edecek olsaydık, haptiğin falik bir ekonomiden çok, anne ile infant arasındaki ilişkice organize edilen bir erotik ilişkiden yararlandığını ileri sürerdik. Bu ilişkide özne (infant), ötekiyle (anne) bütünlüğün görünüşü ile ondan ayrı olmanın farkındalığı arasındaki dinamik oyun vasıtasıyla var olmaya başlar. Parveen Adams'ın (1991) öne sürdüğü gibi, cinselliği, anneyle ilişki açısından tanımlamak, onu aynı zamanda temel bir biseksüellik etrafında organize edilmiş olarak anlamaktır. Bu, özdeşleşme, en azından tek bir figürle özdeşleşme etrafında organize edilmeyen; fakat değişken olan, özdeşleşme ile içine dalma arasında yer değiştirebilen bir çeşit görselliği kanıtlarla desteklemeye benzer. Anne veya baba ile özdeşleşme arasında kalan bir cinsel konumlanmada bu, haptik görsellik anne lehineymiş benzer. Optik görsellik, "sıradan seyircilik"i karakterize eden geriletici yeteneğe işaret ederken; haptik görsellik, Mary Ann Doane (1987) ve diğerlerinin kadın seyirciliğine isnat ettikleri gibi, "imgeye aşırı yakınlık"ı temsil eder görünebilir. Bense okuyucuya haptik görselliği yal-

nızca temelde “aşırı yakın” seyirciyi bir yanılsama içine saplanmış olmakla kıyasıya eleştiren Lacanyen psikanali-tik modelden ayrı fenomenolojik bir bedenleştirilmiş seyircilik anlayışına dayandır-dığımı hatırlatabilirim. Daha önce belirttiğim gibi, haptik imgeleri kullanmak feminist bir strateji olabilecek olmasına rağmen onda özünde dişil hiçbir şey yoktur.²²

Bu bir yana, benim amacım haptik görselliğin tanımını mutlak psikanalitik konumlara bağlamak değil. Haptik görselliğin tüm be-den düzeyinde nasıl işlediğini ortaya koymayı daha çetin buluyorum. Haptik görsellekle meşguliyet, yalnızca basitçe ruhani kayıtlarla gerçekleşmez, duyu merkezinde vuku bulur. *Measures of Distance* ve *Seeing Is Believing* ile iletilen özlem, yalnızca faydalandıkları kül-türel dinamiklerin ya da oyuna soktukları ruhani durumların bir analizi ile açıklanamaz. *Her Sweetness Lingers*’ın erotizmi, Haj-İsmail ve Masayesva’nın eserlerindeki toplulukla bağlantısızlık duygusu ve Cho’nun bantlarındaki yersiz yurtsuz yolcu deneyimi, sadece



65. *Corps étranger*’dan enstelasyon görüntüsü. Fotoğraf: Philippe Migeat. Mona Hatoum izniyle.

ruhani değildir, aynı zamanda bedene başvurur. Böyle video eserlerinin efektlerini tarif etmek, seyircinin bedenine, özellikle de video imgesi seyirci yönünde karardığında ve seyirciyi görme eylemi içinde tüm duyularını keşfetmeye davet ettiğinde olan şeye dikkat vermeyi gerektirir.

Mona Hatoum'un sonraki eseri, bedenleştirilmiş görsellik ile bedende başlayan bir görme arasındaki farkı rahatsız edici biçimde gösterir. *Corps étranger*'ı (1996) yaparken sanatçı, bedenin deliklerinden içeri girebilecek tıbbi bir sondanın ucuna iştirilmiş endoskopik bir kamera kullandı. Kamera, Hatoum'un bedeni yüzeyinde gezinerek tenin gerilmelerinin, yüze ilişkin özellikleri ve meme uçlarını belli belirsiz göstermekle başlar. Sonra (ve bir çeşit *Incredible Journey* içinde, seyirci de), onun dişlerini gösterir ve bizi onun (sağlıklı görünen) yemek borusunun içinde bir iç organ gezintisine çıkararak boğazından aşağı hızla kayar. Kamera parlayan duvarların yapısını ve iç organsal su birikintilerini görünür kılarak onun ince bağırsağı ve serviksi içinde benzer bir yolculuğa çıkar. Parça, içinde bandın düğümlendiği ve seyircinin Hatoum'un bedeninin iç tarafından asla "geri çıkamayacağı" bir enstelasyon olarak tasarlanmıştır.

Bu banttaki özdeşleşme sorunu, kafa karıştırıcıdır. Anlatımımın da öne sürdüğü gibi, Hatoum'un kamerasıyla özdeşleşme, onun baştan başa gezdiğimiz bir araziye dönen bedeniyle özdeşleşmekten daha kolaydır. Onun bedeniyle özdeşleştiğimizde, efektin son derece rahatsızlık verici olduğunu düşünüyorum; çünkü kendi bedenlerimizin mesela sindirim ve solunum gibi bilişsel olmayan süreçlerinin o anda farkında olduğumuzda işlev görmek imkânsızdır. Röntgen, ultrason, bilgisayarlı tomografi ve kolonoskopi gibi medikal teknolojiler, iç organlarımızı görünür hale getirir. Bedenleştirilmiş bir görsellik sunmazlar; ama bedenlerimizi bizim için nesne haline getiren bir görsellik sunarlar.

Corps étranger, bir bakıma *Measures of Distance*'ın mantıklı bir devamına benzer. İlki, videoyu bedenin yüzeyine dokunmak için

kullanmaya başvururken; ikincisi, bedeninin içine dalar. *Measures of Distance* tarafından iletilen hasret hissi, görmenin bedeni örtmeyi zorlaması vasıtasıyla bir sonraki bant tarafından ansızın dağıtılır. Artık o, herhangi bir bedendir, sevilen birinin imgesinin ilgili olduğu beden değildir. *Measures of Distance*'taki haptik imge, sevilen insanın bedenini nazikçe perdeler ve ona tereddütle dokunurken; *Corp étranger*'in optik imgesi, bedeni her zamankinden daha çıplak hale sokar. Bir diğer fark da *Measures of Distance*'ta, beden uzam ve zaman içinde gerçek anlamda uzakken -Hatoum'un annesi, yıllar önce Lübnan'da fotoğraflanmıştır; *Corp étranger*'da, beden, onun kendi bedeni, tamamıyla bilindiktir. Hatoum, bedenine bir nesne muamelesi "yapabilir"; eğer bu eser onun kendi bedeni yerine herhangi başka birinin bedeni ile icra edilseydi, etkisi oldukça farklı olabilirdi.

Dokunsal Epistemoloji: Bir Geri Dönüş

Haptik sinemanın, tüm duyularıyla algılayan bir seyirciyi nasıl fazlasıyla cezbedtiğini ele almıştım. İzin verin kendisiyle başladığım dokunsal epistemoloji kavramına haptik görselliğin öneminin ötesi üzerine düşünmek için geri döneyim. Dokunsal epistemoloji, teninizle düşünmenizi ya da ötekinin fiziksel varlığına simgeleştirmenin zihinsel operasyonları kadar önem vermeyi içerir. Bu, bir kasıtlı gerileme çağırısı değil; fakat algılanmakta olan bedeninin anlağının farkında olmaktır. Haptik sinema, bizlere içine girdiğimiz bir yanılsamadansa etkileşim içinde olacağımız bir nesneymiş izlenimi vererek bu tür bedenleştirilmiş ve mimetik anlağa başvurur. Görmenin optik ve haptik biçimleri arasındaki dinamik harekette, bilmenin farklı yollarını karşılaştırmak ve ötekiyle etkileşime girmek mümkündür.

Haptik görselliğin yukarıda yaptığım açınması, görselliğin artık yaygınlaşmış olan üstünlüğe meyilli olduğu yönlü eleştiri-

sini yeniden değerlendirmemize izin verir. Açık ki bu eleştirinin, görmenin tüm biçimlerini kapsar hale getirilmesine gerek yoktur. Görmenin görülen şeye cevap veren bir biçimi, kavramayı aşan bir görme, üstünlüğün eleştirisinden kaçır görünür. Haptik görsellik, kendi nesnesine “bağlanıyor” olabilir (kendi epistemolojisine göre); ama görülmekte olan şeyi tam olarak tanıdığı varsayılmaz. Bunun yerine, haptik görsellik görülen şeyin görmeye cevap vermekten kaçındığına ve -sinemada gerçek anlamda erişilebilir olmayan- diğer duyular aracılığıyla ulaşılmasının gerektiğine dair akut bir farkındalığı esinler. Haptik görsellik, optik görselliğin onu yeniden ortaya çıkartmak ve ondan bir bütün oluşturmak için başvurduğu yerde gaip nesne ya da gaip beden için tutulan asli bir mateme işaret eder. O, kabul etmekle birlikte ötekini tanıyamaz, haptik görsellik, ötekinin mevcudiyetiyle farkı kavrayacak, yani figür ve zemini birbirinden ayırt edecek bir geri adım atamayacak biçimde gayet yoğun bir şekilde ilişkili olan bir bakış içinde onu yakınlaştırmaya girişir. Taussig’in (1993, 45), Horkheimer ve Adorno’nun, nesnesini arzusuna yöneltmemiş bir bilgi biçimi savunmasını (1987) takiben yazdığı “açığa vurucu bilme” türünü biçimlendirme gibi görünebilecek, bilme yetisine geri çekilemeyecek bir şimdiyle oldukça yakın ilişkide olan bir görsellik.

Teorisyenlerin görmeyi/bilgiyi bir açığa vurma eylemi, bir nesnesini terk etme olarak yazmış oldukları çeşitli yollar, egzotize edici, organikçi, romantik olmakla eleştirilebilir -Taussig’in Cuna ritüel pratiklerinin yapılması için çağrı yapması; Levinas’ın “Ötekinin yüzüne” bilişsel dikkati çekici gücü görünüşte esrarengiz olarak nitelemesi; hatta Trinh’in “(nesnenin) kendisinden değil etrafından bahsetmek” olarak adlandırması. Ancak eğer bilginin böyle modellerine ulaşmamızın metafor vasıtasıyla olmasının zorunlu olduğunu kabul edersek, bu potansiyel eleştiriye muhtemelen meydan verilmeyebilir. Böyle bir durumu, dolaylı yolların dışında tarif etmek zordur. Bu nedenle, sinemanın nesnenin kendisinden değil

etrafından bahsetmeyi önerme gücü, nesnesini açığa vurma değil, ona yalnızca onu okşama arzusuyla ulaşma gücüdür.

Brazilyalı sanatçı Ines Cardoso'nun bir videobandı, *Diastole* (1994), haptik görselliği anlatılamaz bir nesneye şairane biçimde ulaşmak için kullanır. Sevilen ve ölmüş birine adanmış olan *Diastole*, ölüm üzerine yalnızca birkaç imgeyi devreye sokan kısa ve etkili bir meditasyon. O, bizleri, videoda mümkün olan çok çeşitli çözümlerden faydalanır hale getirir ve rengi aşırı bir incelikle natüralistten dijital olarak değiştirilene kadar işler. Eski moda bir saatin akrep ve yelkovanı imgesi, net bir odaklamayla bir iç mekânın gün ışığı içinde hafif tonlarıyla gösterilir. Yatakta yuvarlanan ve gülen çocuklar imgesi, onların saçlarının karanlık alanına ve tamburlaşmış çarşafların hararetili kenarlarına noktacı bir etki vererek belli belirsiz piksellerden oluşturulmuştur. Çeşitli filtre araçları vasıtasıyla çekilen diğer imgeler, baktığın şeyi görme becerisizliğiyle açıkça oynar: Zar zor ayırt edilebilen bir günüşiğinde dış çekim sahnesi, çekim yoluyla bir baloncuklu naylon paket karesine dönüşür; iyi bir plastik ekran vasıtasıyla bir el çekilir.

Beni en çok etkileyen şey, bu son imgesidir. El nazikçe ekrana bastırır ve bunu yapmasıyla onun sınırlarını bulanıklaştırır, hatta ekran ağıyla ve dolayısıyla da video imgesinin dijital dokusuyla birleşir. Kameranın aşırı pozlamasının sonucu, renkler onun etrafında parıldar: karanlıkla keskinleşen; ama ışıktaki çözülme pastel, zar zor orada olan, mavi-yeşil, pembemsi bir çiğ ton. El imgesi ekran ve videonun çifte kumlanmasında çözülünce ses kaydında ölüme dair şiir okuyan (altyazılarla Portekizceden İngilizceye çevrilir) bir çocuğun sesi iletilir. Bant, "Nasıl olur da ölümü kavrayabiliriz?" sözcükleriyle sonlanır. Bu muhtemelen haptik bir medyumun diagramatik bir illüstrasyonu olarak görülür: Bilinebilirliğin sınırlarına dair, görsel bir oyunu görünebilirliğin sınırlarıyla pekiştiren sözlü bir metin. Yine de sonuç, ölümün bilinemez deneyiminin sınırlarına ilişkin bir saygı ifadesi ve vazgeçştir. Optik imge, ölümün kar-

şısında ona hürmet duyan bir kavrayamama hali içinde, haptiğin samimiyeti içinde çözülür.

Haptik görsellik hâlâ dokunmamıştır. Tarif etmiş olduğum haptik imgelere dair kederli bir nitelik bulunmasına rağmen, nesnenin derisine dokunmaya kalkışabilecekleri ölçüde hepsinin başarabileceği şey, kendilerini tenselleştirmektir. Haptik görsellik noktası, optik imgenin yokluğunu telafi için bir dokunma hissi çokluğu sağlamak değildir. Benzer şekilde, bir sonraki bölümde koklama ve tat alma gibi duyuları uyandıran imgeleri ele alacağım; bu, imgenin zayıflığını hafifletmek için deneyimin “duyu kuşatması”²³ bolluğunu bütün bir duyumsal ortamı çağrıştırmak değildir. Bunun yerine, duyumsal bilginin sınırlarını işaretlemektir. Duyumun bir biçiminden diğerine geçerek imge, gerçekte olan kendi asimptotik, okşayıcı ilişkisine ve algı ile imge arasındaki benzer ilişkiye işaret eder.

Haptik görsellikte erotik olan şey, o halde, ötekinin mevcudiyetinde farklılığa duyulan bir saygı ve beraberinde gelen benlik yitimi olarak tarif edilebilir. Bu konuda Freud, Lacan ya da Hegel tarafından ortaya atılan ötekilikten farklı olarak bu farklılık, özneyi “paramparça etmek” anlamına gelmez. Haptik görselliği karakterize eden kendini ötekine adama/kendinden vazgeçme, elastik, dinamik bir harekettir, kendine yeterlilik yanılması ile mutlak yokluğun bir realizasyonu arasındaki sarsıcı değişme değil. Bu, Sobchack’ın algılayan ile algılanan arasındaki ilişkiyi yıkıcıdansa dinamik bir ortak bedenleştirme olarak tarifiyle aynı teşhistir.

Kültürlerarası eserlerin, haptik görselliği neden etkin şekilde kullandıkları artık daha anlaşılır olabilir. Görülme, kategorize edilme ve etiketlenme düşüncesi, kuvvetli bir ışık altında nesnesini sabitlemek ya da aksine, nesnesini geniş bir projeksiyon ekranında donuklaştırmak için olan (geniş anlamda) etnografik eğilim göz önüne alınırsa, kültürlerarası bir yerden seslenen eserlerin çoğunu biçimlendirir. Görsel üstünlüğün eleştirisi, böyle eserlerde görme-

nin yıkıcı ya da kelimenin gerçek anlamıyla emperyalist potansiye-line dair bir farkındalık üzerinden konuşur. Aynı nedenden ötürü kültürlerarası sinema, üstün olmayan görsellik üzerine en uygun çalışma alanlarından biridir. Kültürlerarası sinemayı oldukça biçimlendiren, ötekilerin meraklı gözlerinden yansıtılan nesneleri (insanlar, kültürler) koruma dürtüsünden başlayarak bazı eserler, görsel bir erotizm deneyine girer: Kendi nesnesini seyirciye sunar; fakat yalnızca onun bilinemezliğinin el değmemiş kalması şartıyla. İleride, bir sonraki bölümde inceleyeceğim gibi bazı eserler, medyumun dokunmayı da içerecek şekilde değeri bilinen duyuları Batılı tarzda bir aparatın kapasitesinin ötesine geçen temsil yeteneğini esnetir. Ve sonuç olarak, haptik görsellik, imgeye dokunma girişimleri içinde, sevileni ki bu bir memleket ya da insan olabilir, hatırlama güçlüğünü temsil edebilir.

4

DUYULARIN BELLEĞİ

Herhangi bir tat zerresi, yalnızca ışığa dönen bir dehliz boyu süren bir zerre: en sevdiğim yahninin anısı. Hiçbir zaman onu aktarabilecek sözcüklere sahip olmadım, yine de ne zaman bu anıyla sarhoş olsam, bu hayali yemeğe dair duygular etrafa saçılır.

-Jeff Weinstein, "Thyme and Word Enough"

Görmek, yemek değildir.

-Hausa Atasözü

Geçtiğimiz birkaç senedir, film ve video üreticileri ve "görsel" sanatçılar arasında görmeye işitme, dokunma, koklama, tat alma ve kinestetik deneyimleriyle ilave yapmak konusunda artan bir ilgi var. Özellikle de belgesel alanında, görsel olmayan duyulara bu dönüş, kısmen görmenin fark edilen emperyalizmine, görsel malumatın bilgi ve kontrol vasıtasıyla yabancılaştırılmasına bir karşılıktır (bir önceki bölümde ele adığım gibi, görmenin üstünlükle anlamdaşılgıya ihtiyaç duymamasına rağmen). Bazı durumlarda, belgesel,

görsel olandan topyekün kaçan; fakat bilinebilir olan ne varsa başvurur, örneğin dokunma ya da koklama duyuları kanalıyla. Diğer duyuların bilgileri aranılır, bir çeşit çokduyulu bir *gesamtkunstwerk* (bütünlüklü sanat eseri) yaratmak zorunlu değildir; ancak bu bilgilerin herhangi birinin sınırlarını göstermek zorundadır.

Bu bölümler boyunca, temsil edilemez belleklerin kendi ifadelerini deneysel sinemanın ya da Deleuze'ün deyişiyle zaman-imge sinemasının karakteristik boşlukları içinde bulduklarını ileri sürdüm. Zaman-imge sinemasını karakterize eden “duyu-motor şemasını paramparça etmek” (Deleuze 1989, 55), duyular ile onların devinim içinde otomatik uzanımları arasındaki genel ilişkileri askıya almayı tarif eder. Ben, belleği kodlayan oldukça algısal biçimlerin, bu paramparça etme efektiyle açıklığa kavuşturulabileceğini, kültürel olarak spesifik olacağını öne sürdüm. Filmin “fiziksel şok etkisi” (Benjamin 1968c, 238), algılamamanın yeni kültürel organizasyonlarına alan açarak kendi duyu deneyiminin sağduyu modellerini alt üst etme potansiyelidir. Sinema, duyu bilgisinin düzenlenmelerinin, farklı kültürler arasındaki karşılaşma içinde üretilen (ya da rağmen) yeni alanı olabilir.

Kültürel yerinden edilme sineması, genellikle kayba odaklanır: dilin, gelenek ve göreneklerin, birinin bir topluluk içindeki yerinin kaybı. Buna rağmen, bir kayıp diskuru, dönüşümleri ve yeni kültür üretimlerini ve diasporada ortaya çıkan bilinci tek başına açıklamaya yetmez. Bu bölümler, kayıp ve bilinemezlik diskurlarından kalkıp bilginin yeni koşullarına vardı: kültürlerarası sinemada son on ya da daha fazla yılda protesto filmlerinden sentez filmlerine, kazı çalışmasından dönüşüme kadar görülen devinimi yansıtan bir değişime... Dil, anıları kaydedemediğinde, genellikle imgelere başvururuz. İmgeler, belleği canlandırmakta başarısız olduğunda da nesnelerin iyi korunmuş sırlarına başvuracağız. İmge ve nesnelerde kodlanan sırları açığa çıkararak duyuların belleğine ulaşırız.

Bu son bölüm, kültürlerarası bağlamlarda duyu bilgisinin temsilini inceleyecek. Burada incelediğim filmler ve videoların yine de kayıplara değinmesi gerekmesine rağmen, duyu belleklerinin başarısız olduğu zamanlar için -kendi bedenleri içinde bir nesnenin bilgisini diriltecek hiç kimse olmadığında- kaybın kendisi halk kültürünün bir unvanı haline gelir (Seremetakis 1994, 8). Kültürlerarası sanatçılar, kendi bireysel ya da kültürel geçmişlerinin duyu deneyimlerini kolayca yeniden yaratamazlar. Bunun yerine, kültürlerarası sinema, vuku bulan duyuların yeniden düzenlenmesine ve insanlar kültürlerarasında hareket edince olası hale gelen duyu bilgilerinin yeni çeşitlerine tanıklık eder.

Bu final bölümde, o halde, duyuların toplumsal bilginin kaynakları olduğunu savunacağım. Bu, duyu belleğinin koklama duyusunda odaklandığım nörofizyolojisi ve psikolojisine kısa bir yolculuğu gerektirecektir. Duyuların organizasyonunun, algı merkezinin, bireyselin yanı sıra kültürel olarak çeşitlendiğini; bu nedenle, sinemanın belirli bir kültürün duyu organizasyonunu temsil etmesini umabileceğimizi belirteceğim. Genellikle algı merkezi, kültürel belleklerin korunduğu tek yerdir. Kültürlerarası sinema için bu nedenle duyu deneyimi, kültürel belleğin tam ortasındadır. Duyu deneyiminin tüm bu zengin üretimleri, yalnızca eğer biz sinematik deneyimi çok duyulu olabilecek bir şey olarak kavrayabilirsek sinemayı anlamak için kullanışlı bir şey ifade eder. Bunun, hatta Odama gibi araçların ötesinde, bir izleyicinin verili mimetik ve sinestetik yatkınlığı olduğunu savunacağım. Sanatçıların sinematik aparatların onların değerli ve çoğu zaman görsel-işitsel olmayan duyusal bilgilerini temsil kabiliyetinden bir miktar şüphe etmeleri beklenebilir: Bu bilgileri ifade etmek için onların aparatı nasıl esnettiklerine bakmak üzere özellikle yerli sanatçıların birkaç eserine göz atacağım. Julie Dash'ın *Daughters of the Dust* ve ilgili eserlerine bir bakış, kültürlerarası sanatçıların, duyumsal ve bedensel anıların önemini temsil etmek için medyumunu nasıl kullandıkla-

rını açıklar. Elbette kültürlerarası sinemada geçerli yalnızca bir tek duyu merkezi yoktur. Diaspora insanların, içinde yaşadıkları en az iki şey vardır: biri, köken kültürleri ve diğeri de kendilerini içinde buldukları yeni duyuşsal organizasyondur. Sonuç olarak, çoğu kültürlerarası eserin geleneksel duyuşsal deneyimi temsilde kendi kabiliyetleri konusunda kararsız olduklarını ileri süreceğim; bu da onları, istekli izleyicilerine başka bir kültürün duyuşsal yaşamını bir tepsi içinde servis eden egzotize edilmiş filmlerden ayırır.

Black Audio Film Collective'in eseri, tarihin/belleğin başka kaynakları erişilemez olduğunda sinemanın duyulara başvurma yöntemine benim dikkatimi çeken ilk şeydi. Black Audio'nun stilize edilmiş belgesellerinde ritüelleri ve çağrışımçı tabloları kullanmaya ilgisinden bahsettim. Reece Auguiste'nin *Mysteries of July*'yi (1991), toplumsal bir protestoyu pekiştirmek için duyuların bilgisini özellikle çağrıştırır. Kısa film, İngiltere'de haddinden fazla sayıda genç Siyah adamın tutukluken ölmesi gerçeği ile açılır. Çoğu Black Audio filminin yaptığı gibi, bilinen gerçek vakaların sonu ile başlar; çünkü şaşırtıcı olmayacak şekilde bu ölümlerin ne şartlarda gerçekleştiğinin resmi kayıtları yoktur. Film, bu ölümlerin bir tanesini, onun İngiliz polisinin kurumsallaşmış ırkçılığının sonucu olduğunu açıklığa kavuşturarak yeniden yapılandırır. Ancak bununla da kalmaz. Auguiste, katillerin suçlu olduklarını ispat etmek için başvuracak yasal bir merci olmadığında suçlamanın kararlı şekilde öne sürülmesinin Siyah topluluğun acısını sağaltamayacağını fark eder. *Mysteries of July*, bunun yerine, detaylandırılmış bir matem ritüelini sahneye koyar. Çiçeklerle ve satenle bezenmiş bir anıt sunağı üzerinde ışıklarını yoğun renklerin birleşimi içinde yansıtan mumlar ve tütsü yanar. Yas tutanlar, yavaş adımlarla, sessizce ve mumlar taşıyarak yürürler. Bir öfke ve ızdırap sahnesinde, bu renkler, dokular ve tasavvur edilen kokular, sözselsel ya da görsel şekilde ifade edilemeyen bir yoğunluk takınır.

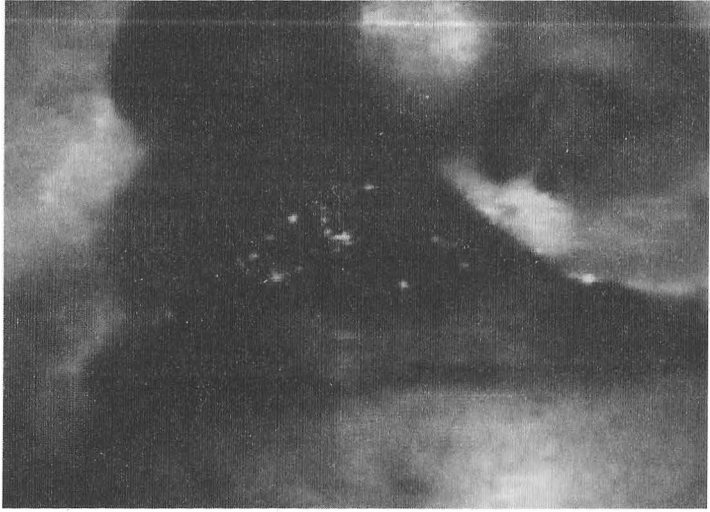


66. *Mysteries of July*'dan büyütülmüş film karesi. Black Audio Film Collective izniyle.

Mysteries of July'ı seyrettikten dört sene sonra, sinema ve duyu deneyimi hakkındaki tüm fikirlerimi tek bir cümlede ifade edilebilir hale dönüştürmüştü benzer kısa bir videobant izledim. Torontolu video üreticisi Steve Reinke'nin "*The Hundred Videos*" projesi (1992-95), çoğu da belgesel sinemada hakikati temsilin imkânsızlığı hakkında seçkin, yoğun tezler olan neredeyse *haiku* olan oldukça kısa parçaların bir derlemesidir. Bu bantların bir tanesi, bir adamın yüzünün (tıraşı gelmiş, solgun bir yüz) alt yarısına yapılan yakın plandan oluşur. Dilini dışarı çıkarır ve onu, meyve kokteyli kutusunun içine sokup oradaki parçacıkları alıp onları burun deliklerinin önce birine sonra diğerine sokmada kullanır. Sonra aynısını konserve bezelye ve havuç ile yapar. Hepsi bu kadar. Bandın adı, *Instructions for Recovering Forgotten Childhood Memories* (1993)'tir.

Reinke'nin kutulanmış meyveyi burnuna sokma şeklindeki banal ve kısmen mide bulandırıcı eyleminin esprisinin anlamı, tinin derin aşamalarına erişme gücüne sahip olmak olmalıdır. Bir parça-

sı, psikanaliz üzerine bir espridir: Unutulmuş belleklerin yeniden kazanılmasının çok kolay olabileceği düşünülebilir; fakat aynı zamanda Reinke belleklerin, nasıl olup da duyularda bedenleştirildiği konusunu da açar. Kutulanmış meyve parçacıklarını burnuna



67. *Instructions for Recovering Forgotten Childhood Memories*'ten durağan görüntü. V Tape izniyle.

sokmak için dilini kullanarak duyumsal farkındalığın çoğu çeşidini çağrıştırır: tat, koku; yüzünüzden aşağı bir duyusal zardan diğerine geçerek kayan sümüksü bir armut parçasının verdiği benzersiz his; bunu yapmak için gereken fiziksel maharet.

Bu, birçok çocuk ve eminim birkaç yetişkinin yaşamış olduğu zengin, çokduyulu bir deneyimdir. Ancak Reinke, aynı zamanda belirli, çocukken düzenli olarak konserve meyve-sebze tüketen bizlerin de aşına olduğumuz bir kültürel belleği de çağrıştırır. Herkes bu eylemle kendisi arasında bir bağlantı kuramaz.

Bu kısa bant, bu bölümde ele alacağım kimi soruları gündeme getiriyor: Ekstra görsel-işitsel anlamlar gerektiren hangi deneyimler sinematik temsilin çok ötesindedir? Duyu belleği nasıl temsil

edilir? Bu, bir anlatısal özdeşleşme süreci mi yoksa bedensel özdeşleşme süreci midir? Salt tatla ilgili bir eylemin görsel-ışitsel temsili, kayıp bir belleği başarıyla canlandırabilir mi; ya da Reinke'nin bantta verdiği isimdeki gibi ("talimat"), eylem fiziksel olarak kişi tarafından kendi kendine mi yerine getirilmelidir? Ve böyle belleklerin kültürler arası sınırları nelerdir? Kişi, hiç sahip olmamış olduğu belleklerle özdeşlik kurabilir mi?

Bu bölümde, sinemanın görsel sınırlarını zorlayan eserleri keşfe ve görsel olmayan algının yetkesine başvurmaya devam edeceğim. Çoğu kültürde görme duyusu önemli olmakla birlikte bunun post-endüstriyel metropolde olduğu kadar azami olmadığını savunacağım. Dolayısıyla, anti-görsel dönüş genellikle yakınsal duyuları besleyen kültürlerle bir başvuruyu gerektirir. Buna rağmen, izin verin baştan dikkat çekeyim, kişi bunu sevecek olsa da bir duyuyu üzerine bir giysi geçirir gibi geçiremez ve hemencecik bir başka duysal algıyla onu temizleyemez. Duyu bilgisi, kültüre gömülüdür. Bir kültürde hâlihazırda mevcut örtük duysal becerilere, dokunsal, koku ve tatla ilgili bilgiler ve daha "yüceltilmiş" mesafe bilgileri yanı sıra var olan hazlara bakmak daha üretkendir. Ayrıca, duyum arayıcısı, bu duyu bilgisinin başka herhangi bir kültürel bilgi gibi daima göç halinde ve dönüşmekte olduğunu bilmelidir.

Bu ekstra görsel açınısamanın kimi sınırlarına bir kez daha işaret etmeme izin verin. Görme, çoğu kültürde haklı olarak birincildir. Herkes, mesafeleri aşip iş gören duyulara ihtiyaç duyar ki bunu da en iyi görme ve işitme yapar. İlginç istisnalar da vardır. Örneğin, Yeni Gine yağmur ormanlarındaki Umeda topluluğu, koklamayı uzak bir duyu olarak kullanır; çünkü içinde herhangi bir yırtıcı ya da avı görmenin ya da işitmenin zor olduğu sık bir orman örtüsü içinde avlanırlar (Classen, Howes ve Synnott 1994, 98). Benim projem, görsel olanı topyekûn altüst etmeye girişmek değil; fakat duyu merkezinin farklı kültürel organizasyonlarına bağlı olarak duyuların kullanımını göreceleştirmek.

Toplumsal Bellek Olarak Duyu Belleği

1.Bölüm’de ileri sürdüğüm gibi, toplumsal ve kişisel belleklerde kazı çalışması yaparak deneyimi yeniden yapılandırma girişimleri, gizli tuzaklarla doludur; çünkü bu deneyimler, denge bozucu ve “radyoaktif” olarak kalmaktansa, film dilinde yorumlanma noktasında sıklıkla normalize edilir. Deneyimin kendi yabancılığını ve tercüme edilemezliğini sürdürmesine nasıl izin verilir? Üstelik toplumsal belleğin temsilini en asgari düzeyde bozan yollarından biri olarak alınan sözlü tarih, görüşülen kişiyi egemen tarih çerçevesine yerleştirerek bunun karşılıklarının biçimini belirleme eğilimindedir (Connerton 1989). Paul Connerton, bu hikâyelerin belki anlatı şeklinde değil de belleğin ritüel, el-kol hareketi ve diğer bedenleştirilmiş formları içinde keşfedilebileceğini ileri sürer. Bu bellekler, bilgi havuzu olarak deneyimi egemen toplumda temsil edilmemiş insanlar için özellikle elzemdir. Duyuların belleği, şeffaf olmayan ve farklı açılardan ulaşılabilir malumatlar bütünü, bireysel malumat kaynağı olarak herkes için önemlidir. Kültürel azınlıklar için bu, *kültürel* bilgi özellikle önemli bir kaynaktır. Bedende kaydedilen tarihler, seçimlerle işaret edilmiş olanlardan, kanunların kabulünden, ulusal kredi notlarından ve küresel sosyopolitik sahadaki yön değişikliklerinin diğer çok pahalı göstergelerinden başka modelleri ortaya çıkarır. Bölüm 2’de, görünürde kişiye has ve “özel” nesnelerin kültürlerarası yolculuğunun genellikle kamusal skalada kayıtlı olmayan politik olayların göstergeleri olduğunu öne sürmüştüm. Bedenleştirilmiş bellekler ve deneyimler, belki de iktidardaki küresel yön değişimlerinin ve yeni öznelliklerin ortaya çıkışının en önemli kayıtlarından bazıları olabilir. Ve Elaine Scarry’nin belirttiği gibi, beden, onu “ıslah etme” çabalarına rağmen politik bir tanık olarak kalmayı sürdürür. O, bir Alman askerin, dansçı bir kadını fark edip ona kendisi için dans etmesini emrettiği toplama kamplarından Bruno Bettelheim’in hikâyesini yeniden aktarır. “Sonra

kadın, emri yerine getirdi; ilişiği kesilmiş olan alışlagelmiş bedensel ritimler ve hareketler yapmaya başladı ve bağlantıyı kestiği insandan (kendisinden) yeniden haberdar hale geldi; kendisini kendi kendisinin taklidinden anımsayarak kim olduğunu hatırladı, asker için dans etti, elini incelikle hareket ettirip askerin silahına davrandı ve onu vurdu.” (1985, 347; Bettelheim’den alıntı 1960).

Who Needs a Heart? ve *Daughters of the Dust*’ın (başka filmlerin yanında) görüntü yönetmeni Arthur Jafa (namı diğer A. J. Fielder), kendi estetiğini tarif etmek için “maddeci anımsatıcı” terimini kabul eder:

Bu, kültürel muhafazanın belirli aşamalarına dair bir inancım olduğu anlamına gelir. Nam June Paik, video sanatının babası, şu muhteşem alıntıyı yapar: “Geleceğe kalacak olan kültür, beraberinde taşıyabildiğin kültürdür.” Atlantik okyanusu üzerindeki köle taşıma yolu, bunun çok açık bir örneğidir; çünkü Siyah Amerikan kültürünün - hitabet, dans, müzik ve bu türden şeyler konusunda yeteneğin özellikle beraberimizde taşıyabildiğimiz bu alanlar etrafında geliştiği görülür (1992, 69).

Elbette Jafa’nın “beraberinde taşıyabildiğin kültür” örneği, dans ve müzik gibi aynı zamanda da bedende taşınan bilgileri içerir.

C. Nadia Seremetakis, *The Senses Still*’in (1994) bir bölümünü, büyüdüğü Yunan diyarında bir zamanlar ekip biçilmiş bir şeftaliye ayırır. Rodhákino, kolayca yolculuk edemedi ve büyüdüğü toprakların dışında tanınmıyordu. Yunanistan’ın Avrupa Birliği’ne girişiyle ülkede kitlesel tarımsal pazarlamanın yükselişi, şeftaliyi piyasadan neredeyse sildi. Artık, diye yazar Seremetakis, o, yalnızca onu eskiden yemiş olanların belleğinde mevcuttur - “Ah, o şeftali, ne harika bir aroması ve tadı vardı! Ona, Afrodite’nin memesi derdik. Bunların (şeftali ve başka yiyecekler) bugün tadı yok (ánosta)” (2). Bu bellekler, ilgili uyarıcılar ortadan kalkmış bile olsa duyuların içinde bedenleştirilmiş olarak kalır.

Seremetakis, duyuların belleklerinin kendisinin bir kültürel yapay eser olduğunu savunur. Duyu bellekleri ve maddesel yapay

eserler aynı tarzda iş görür; ikisi de kültürel deneyimin temsilcisidir. O, nesnelerde kayıtlı duyu belleklerine kültürel bir ortaklık tarif eder. Bu yaratımlar, genellikle ikinci bölümde betimlemiş olduğum türden yolculuk eden fetişlerdir: Zinacanteca kadınlarının Leslie Devereaux'nun (1995) tarif ettiği sıkı kuşaklarını, Shauna Beharry'nin annesinin *Seeing Is Believing*'deki sarisini, karanfillerin *Love, Women and Flowers*'ta onları yetiştiren Kolombiyalı kadınlar için ayırt edici kokusunu ya da *Instructions for Recovering Forgotten Childhood Memories*'teki burna sokulan konserve meyveleri içerebilir. Fetiş nesneleri, bedensel deneyimi belleğe doğru uzatır. Seremetakis'in şeftalisi, tıpkı bu diğer nesneler gibi, bellek için bir protezdir.

Açık ki Seremetakis'in betimlediği duyu bellekleri sadece bireysel değildir, paylaşılmış anılardır. Onun verdiği örnek, toplumsal belleğin bireysel bedenlerde taşındığı argümanının altını çizer. Çoğu sanatçı ve teorisyen, duyu deneyiminin kültürel kısıtlamalar içinde bir "özgürlük" alanı olduğunu iddia eder - Stan Brakhage'in kültürel kısıtlamalardan "gözü özgürleştirme" (1963) arzusu, Susan Buck-Morss'un (1992) bedenin "vahşi" bir devredilemez duyu deneyimi çekirdeğine sahip olduğu önerisi... Ancak gerçekte duyular aynı zamanda kültürel ifade alanlarıdır da. Duyu organları, kültürün bedenle kesiştiği alanlardır.

Bu kitap boyunca sinemanın, tıpkı tarihsel arşivler ve fetiş nesneleri gibi etkinlik göstermeyen mevcudiyetleri aktive edebileceğini ve onları uçucu hale getirdiğini ve böylece onların şimdide sürdüğünü yarguladım. Şimdi duyu belleğini bu mevcudiyetlere eklemek istiyorum. Seremetakis "*nostalgia*" sözcüğünün Yunanca etimolojik kökeninin *nostó* olduğunu yazar, ben de artı *alghó*'ya dönüyorum, acı hissederim (1994, 4). O halde *nostalgia*'nın kayıp bir geçmişe dair sabitlenmiş bir özlem anlamına gelmesi gerekmez: O aynı zamanda geçmişteki deneyimi şimdiye dönüştürme yeteneğine de sahip olma anlamına gelir.

Algısal Plastiklik ve Duyular Arası Algı

Duyuların nasıl olup da kültürü kodladığını anlamak için, bu sürecin bedende nasıl gerçekleştiğini incelemek gerekir. Öncelikle, tüm duyuların bellek aracı olabileceğini ve bedenlerin belleği duyular-da epey çeşitli yollardan kodladığını kabul etmeliyiz. Belirtmiş olduğum gibi, Henri Bergson ([1911] 1988) duyuların kullanımının doğuştan bilinmediğini; fakat öğrenildiğini vurgularken algı üzerine sonraki araştırmayı öngörmüştü. Bergson'un modelinde algı, plastiktir; dolaylı olarak kültüre ve yerel ihtiyaca bağlı olarak değişkendir. Böylece, duyu belleğinin olası organizasyonlarının geniş yelpazesini anlamamanın bir yolunu sağlar. Bazı algılar daha dolaysızdır: Koklama, tat alma ve dokunma, genellikle bu kategoriye girer. Diğer algılar daha fazla manevra alanı, belleğin müdahil olduğu bir "belirlenmemişlik bölgesi" sağlar (32). Buna rağmen bu ayrımlar yalnızca nicelikselidir. Tüm duyu algıları, belleğin dolayımına izin verir ve aslında bunu gereksinir.

Bizler duyularımızı kullanma şeklimizin çok sayıdaki varyasyonları ile "döşenmişizdir" Bizim duyu-motor korteksimiz ya da beynimizin çoğu duyumsal malumatın işlendiği dış katmanı, bizim dünyayla kurduğumuz duyumsal ilişkinin haritasıdır (Finkel 1992, 399). Herkesin korteksi farklı şekilde düzenlenir; çünkü duyu algısı, tıpkı diğer zihinsel kapasiteler gibi, kullanım temeli üzerinde pekiştirilir ve süregelen pratikle sağlamlaştırılmalıdır. Aşçılar, duyu-motor korteks ile dil ve burunla ilgili alıcılar arasında ortalama insandan daha güçlü sinaptik bağlantılara sahiptir. Kemancıların, telli çalgı çalgıcısı olmayanlara (muhtemelen sağlaklara) nazaran sol el parmaklarına dair daha geniş bir kortikal temsile sahip oldukları bulunmuştur (Elbert ve diğerleri, 1995, 305). Diğer duyu kapasiteleri, buna göre ayarlama eğilimindedir: Örneğin, bir aşçının aşırı titiz bir işitme duyusuna sahip olmasını bekleyemezsiniz. Duyular arasındaki işbirliği, bir duyu modalitesinin, normalde başka bir modaliteye sürüklenen malumata karşılık vermeyi öğrenebileceğini gösteren algı üzerine çoğu eserde özellikle belirgindir.

Görme engelli insanların işitmesinin keskinliğini düşünün. İki görme engelli arkadaşım (biri doğuştan engelli olan, diğeri görme yetisini sonradan kaybeden) film kiraladığım zamanlarda onların aural algılayışlıkları beni hayrete düşürmüştü. Filmde bir kapı açılıp da karakter odaya girecek olsa Chris: “Bu, kötü adam” derdi ve bir-iki sahne sonra onun haklı olduğunu görürdüm. Körlük, arkadaşlarımı çok hassas aural göstergebilimcilere çevirmişti.

Bilişsel bilimde zihnin, çevrenin değil, temsilin kaynağı olduğu fikrine olan artan bir ilgi söz konusu. Bu ihtiyaç, eğer biz zihnin kendisinin çevre tarafından biçimlendirildiğini anlarsak solipsistik (tekbenci) bir argüman olmayacaktır. Francisco J. Varela, Evan Thompson ve Eleanor Rosch (1991), duyu deneyimi anlamlarının dünya tarafından belirlenmediğini; ancak bedenleştirilmiş eylem aracılığıyla, kültürel ve bedensel süreçlerin karmaşık etkileşimi aracılığıyla öğrenildiğini savunurlar. Bizim renk kategorileri algımız, örneğin, ışığın yoğunluğu ve dalga boyuna verilen bir tepki değildir, ne de bütünüyle özeldir. Onlar, ikisinin de belirgin şekilde fizyolojik genel olgular üzerine kurulu olduğunu ve kültürel olarak spesifik olduklarını savunurlar (168-71). Bu, herkesin belirli bir kırmızının emsal bir kırmızı olduğu ya da belirli bir kokunun sağlığa zararlı olduğu üzerinde anlaşması için fizyolojik temeller olabilecekken, aynı zamanda bu malumatın kortikal temsilde müthiş bir kültürel varyasyon olduğunu ileri sürmektir. Bir kültürde bu emsal kırmızıyı ifade edecek bir sözcük olmayabilir; başka bir kültürde insanlar belki o kokunun sağlığa zararlı olduğundan bihaberdir.

Kültürlerarası deneyim hakkında bu araştırmanın çıkarımları, birkaç tanedir. İlki, algı merkezimizin kültür tarafından biçimlendirildiği: O, bizim duyuları kültürel düzenlememizin “nesnel dünya”nın bir haritasını çıkarır. İkincisi, algı merkezimizin dünyayı bizim için “öznel olarak” yarattığıdır. Böylece, görme-merkezli bir kültürde insanların dünyayı öncelikle görsel bir dünya olarak de-

neyimleyip üretmesi beklenebilir. Ve algı merkezi kokunun kültürel önemini yansıtan bir kişi, içinde kokunun önemli olduğu bir dünya üretecektir. Üçüncüsü, sinirlerle ilgili ağların plastikliği ortada olduğuna göre, duyuların yeni bir düzenlenmesinin öğrenilmesi mümkündür - beraberinde getirdikleri belleklerin başka bir mesele olmasına rağmen.

Burun Bilir

Algı merkezinin her yöne çekilebilir olduğu, duyu modalitelerinin birlikte iş gördüğü ve tüm duyu deneyimlerinin kültür tarafından biçimlendirildiği argümanımı devam ettirmek için koklama duyusuna odaklanmak istiyorum. Yabancı kültürler, koku açısından hem kötü şöhretli olma hem egzotize edilme eğilimindedir. Bu, evrensel görünür ve kesinlikle anlaşılırdır, her kültür kendi koku dünyasını bir başkasının kine tercih eder (Classen 1993, 79-80): Freud'un dediği gibi, kendi dışkımız bize asla pis kokmaz. Ancak, kokunun ıskellikle birlikteliği, uygarlık ve öteki kültürlerin algılanan hoş kokulu aşırılıklarının kontrol edilmesi adına kültürel emperyalizmin sonuna hizmet eder. Bu nedenle, benim ilgim, birinin bedenleştirilmiş ve yakın, ötekininse bilişsel ve işlenmiş olduğunu göstererek görmeyi "al-çaltma" ve kokuyu "yükseltme" yedir. Duyu hiyerarşisinin bu iki sonlanışının üzerine giderek, onlar "arasında" değer olarak uzanan tüm duyumsal modaliteleri bu hiyerarşiyi bir değerler skalasından bir yoğunluk kıymıtısına yeniden düzenleme amacıyla tekrar sıraya koymayı umuyorum.

Herkes, öğrenmenin sözlü bir şey olduğuna ve buna bağlı olarak sözcüklerin bir bilgi medyumuna olduğuna katılır. Çoğu insan, görmenin aynı zamanda eğitilebilir olduğuna da buradan da "görsel okur-yazarlık" (görseli, simgelsele indirgeyen) terimine katılır... Ancak işitme (sözselin dışında), tat alma, dokunma ve koklama duyularının bir bilgi kaynağı olarak eğitilebilir duyular olarak kabul edilmesi daha az rastlanırdır. Yine de koklama duyusunun, tıp-

kı diğer duyular gibi, işlenebilir olabileceğini; bu sebeple, koklama duyusunun bir kültürel bilgi kaynağı olabileceğini savunacağım.¹ Eğer bu durum, düşük koklama duyusu için kabul edilmeliyse o halde diğer duyular da aynı şekilde bilgilidir.

Öncelikle, insanın koku tercihlerinin bir genetik çekirdeğinin mi olduğu ya da onların tamamen öğrenilmiş mi olduğunu sormalıyız. Bunun tabiatımızda olduğu, genetik olduğu, kokuların cezbediciliğinin cinsellikle bağlantılı olduğu ve tehlike ya da ölüm karşı doğal bir isteksizlik olduğu yaygın bir argümandır (örneğin, Stoddart, 1990). Sonuncusu, özellikle de dualistik kültürlerde koklamanın ilkel ve tehlikeli biçimde bedensel bir duyu olarak değerlendirildiğini belki açıklayabilir. Bu ilkelcilik, aynı zamanda Freud'un koklama duyusunun hem filogenetik hem ontogenetik olarak baskılanmış olduğu hipoteziyle de açıklanabilir: İlki, insanlar dikey durmaya adapte olduğunda ve kendilerini kokan anogenital bölgelerinden uzaklaştırdıklarında; ikincisi, bir çocuk sosyallasyona uyum gösterdiğinde ve bunun hazzını kendi dışkısının içine terk ettiğinde olur (Freud 1985, 279).

İnsanların meşhur filogenetik ayağa kalkışları, belki en iyi cinsel ve öteki bedensel kokuların duyumsal farkındalığının baskılanmasını açıklayabilir. Artık, parfüm kullandığımızda kültürü kokunun biyolojik alt katmanı üzerinde, cinsel kokuları bu daha simgesel kokular, koklamaya ilişkin cinselliğe dair başka göstergeler içinde süblimleştirerek katmanlara ayırıyoruz. Yine de biyolojik kültürün bu taklidine rağmen ben Freud'un kokunun kültürel görünüşlerini genetik lehine çökerttiğini savunacağım. Cinsel süblimasyon, örneğin kokunun farklı kültürlerde yerleştirildiği karmaşıklığı açıklamaz.

Dokunma, koklama ve tat alma yakınsal duyuları, insan olmayan yaratıkların çoğunun deneyimlerinde insanlar için olduğundan daha merkezidir, bu yaratıklar şempanze de terlikli hayvan da

olabilir. Bu duyular aynı zamanda insan gelişiminin ilk yıllarında; bebeklik ve çocuklukta daha önemlidir. İnfantlar, annelerini ve öteki önemli insanları, onları görsel olarak algılamadan önce kokularından ayırt ederler (Engen 1991, 63). Görme ve işitme uzak duyuları, daha gelişkin hayvanlarda daha fazla gelişmiştir ve onlar ayrıca insanın erişkinliğiyle birlikte gelişir. Tüm bunlar, “yakın” duyuların hem türlerin hem de bireylerin yaşamında birincil olduğu ve uzak duyuların sözcüğün iki anlamında da en “evrimleşmiş” olduğu varsayımını destekler görünür. Bu nedenle, çoğu kültürel teorisyenin bu konulara girmedeki gönülsüzlüğünün, ilkelcilik ve tözcülükle suçlanma korkusundan olduğuna inanıyorum. Buna rağmen, ileride bu varsayımları sınama cesareti göstermeye değer.

Çoğu yaratık, seks, yemek, tehlike ve ölüm konularında güçlü genetik kodlamalara sahipken, insanlar çoğunlukla sahip değilmiş gibi görünür (Hensen 1997, 79). Bunun yerine bizler genetik olarak kokulara karşı güçlü; fakat bağlamsal karşılıklar (vermeyi) öğrenmeye ayarlıyızdır. Farklı türden duyu malumatlarını işlemek için beyinde mevcut merkezler, fetüs ve infantın büyüme sürecinde farklı noktalarda gelişir. Bilme yetisi, kortekste, beyin en genç ve en evrimleşmiş kısmında gerçekleşir (Stoddart 1990, 34). Bilişsel olmayan hipotalamus, beyin hem filogenetik hem ontogenetik olarak en yaşlı kısmıdır. Bir defasında rinansefal (*rhinencephalon*, koku beyni) olarak ya da “küçük beyin” olarak anılmıştır. Limbik sistemin bu ve diğer kısımları (başta amigdala), anı ve duygulanım ile işlem yapar. Koku alma, nöral yolları doğrudan hipotalamusa uzanan yegâne duyu algısıdır. Bu da koku almanın tek başına özünde bilişsel olmayan bir bileşene sahip olduğu anlamına gelir² Yine de eşzamanlı olarak başka nöral yollar burundan kortekse (aslında, burun soğanına) uzanır. Bu da kokunun, derindeki prekognitif anıları canlandırırken aynı zamanda bilişsel olarak işlendiği anlamına gelir. Koku anıları, görsel ya da işitsel anılardan daha kalıcıdır, hatta bir kokuya tek bir defa maruz kaldıktan sonra bile varlıkları sürer. Buna rağmen, kokunun sözcüğe ve görselliğe dö-

külmesi daha zordur (Schab 1991, 243). Kokuların kişisel anı çağrışımları aracılığıyla tanınması, adla tanınmasından daha kolaydır (ve Schab'ın makalesi, bu çağrışımları nostaljiyle birleştirmeye yatırım yapar: “Büyükanne'nin mutfuğı”na karşı “döşeme cilası”; “tütün büyükbaba tütürür”e karşı “Prens Albert tütünleri” [245, 246]). Bizler bir kokuya ilk olarak duygusal olarak karşılık veririz ve adını sonra telaffuz ederiz: zift, manolya, bü-yükanne'nin mutfuğı... Kokuyu hem bilişsel olarak hem de pre-kognitif olarak işlediğimizden kokuya duygusal olarak karşılık vermeyi öğreniriz. Annemizin kokusunu sevmeyi ki bu koku ter kokusu da parfüm de olabilir (Engen 1991, 63-74); evin kokusunu tanımlamayı ki bu koku balık çeşnisi de küf de olabilir ve karşılaştığımız yeni koku ortamlarıyla yeni bağlantılar kurmayı öğreniriz. Margaret Morse, kokunun duyu bellekleri tamamen farklı uyarıcılar tarafından uyandırıldığında bile evi en çok akla getirici bağlantıları ile ilgili yazar, tıpkı Atina kıyısındaki denizin -“karpuz kadar serinletici, garip donuk renkleriyle”- onu yıllar öncesinde Ohio'da bir ördek göletine geri götürdüğü zamanki gibi (1996, 66).

Tüm bunlar, koku merkezlerinin beyindeki “derinliğine” rağmen koklama tercihleri ve becerilerinin bireysel bir ömür zarfında geliştirilebileceğini ileri sürer. O halde burun, yalnızca bir gonodal gondol değildir. Koklama duyası, onun “hayvani” bağlantılarının çok ötesinde işlenir. İnsanın duyu kapasitesinin işlenebilirliği göz önünde tutulursa, kokunun kültürel boyutlarının ayırdına varmak gerekli görünür. Nerede daha simgesel olan diller kişisel belleği bulup çıkarma eğilimindeyse bedende de yakınsal bellekler orada varlıklarını sürdürür.³

Kültürel Algı Merkezi

Bedenlerinin algısal aparatının uzmanlaşmış düzenlemelerini geliştirenler yalnızca aşçılar, müzisyenler ve görme engelliler değildir. Daha derin bir anlamda, algı merkezine ilişkin eserler, sinir sisteminin duyuları organize etme tarzında devasa kültürel farklılıklar

öne sürüyor. Walter Ong'un ilk kez belirttiği gibi, belirli bir kültür bize dikkatimizi kimi algı tiplerine diğerlerinden daha fazla verecek algı merkezimizi çeşitli yollardan özelleştirmeyi öğretir. “Algı merkezine dair yeterli bilginin belirli bir kültür içinde sömürüldüğü göz önünde tutulursa kültür, muhtemelen tüm yönleri içinde neredeyse bir bütün olarak tanımlanabilir.” (Ong [1967] 1991, 28). Ong bunu yazdığından beri, birkaç antropolog kendilerini farklı kültürleri onların algı merkezi organizasyonlarına göre tarif etmeye adanmaya başladılar.⁴ Bu, yalnızca bedenin algının kullanımında, hayatta kalmada, alışlagelmiş olanda, ritüelde, estetikte ve insan bedeninin algı aparatını biçimlendirmenin diğer hedefleri konusunda becerikli olduğu devasa çeşitliliği öne sürmekle başlayan büyüleyici bir çalışmalar bütünü. Bu eser, aynı zamanda yöntemsel soruları da çoğaltır: Örneğin, algı merkezi en iyi uzun ömürlü ritüel pratikleriyle mi yoksa gayri resmi günlük pratiklerle mi tarif edilir? Aşağıda, önceki bölümde yapmış olduğum gibi, kültürlerin duyuları malumat kaynağı olarak nasıl kullandığını ve bunları oldukça farklı yollardan anladığını ve insan bedeninin bu farklı algı aparatlarının sinematik dillere nasıl tercüme edildiği ve edilebileceğini göstermek için, bu antropologların bazılarının elde ettikleri bulgulara yararlanacağım.

Algı merkezi noktasında kültürel farklılıklara ilişkin bu yakın zamanlı ilgi, çoğu antropolog ve kültürel teorisyenin Batılı post-endüstriyel toplumlarda duyu bilgisinin köreldiği algısı tarafından körüklenmiştir. Bu anksiyete, bir önceki bölümde ele aldığım neo-Marksistler arasında da yankı bulur. Bu eleştirmenler sıklıkla “bizlerin Batı’da” bedenlerimizde nasıl yaşayacağımızı Batılı olmayan kültürlerin bedenleştirilmiş bilgilerine başvurarak yeniden öğrenmeye gerek duyduğumuzu savunur. Bunun gibi argümanlar, başka bir kültürün duyu bilgisine bir çeşit ilkelci özeleme işaret eder; bu nedenle, bunlar, eleştirel olarak incelenmelidir.

Algı merkezinin yakın zamanlı karşılaştırmalı kültürel haritala-

masını on yıllar öncesine alarak Marcel Mauss'un "*Beden Teknikler*"i ([1934] 1992), bedensel "tekniklerin" bir etnolojisini, yani kültüre, yaşa, cinsiyete, mesleğe ve diğer değişkenlere göre çeşitlenen "etkili ve geleneksel" eylemler ileri sürdü. O, tüm bu tekniklerin tamamının kişinin kendisinden büyükleri gibi otorite figürlerinden öğretiltiğinin (Connerton'ın toplumsal bedensel belleklerin nasıl eski kuşaklardan yenilere aktarıldığını tanımladığı gibi) altını çizdi. Mauss, Avrupalı olmayan kültürlerin çocukların çömelleme postürünü muhafaza etme becerilerini sevecenlikle tarif etti:

Çocuk, normal olarak çömelir. Bizler artık bunun nasıl yapıldığını bilmiyoruz. Bunun bir absürdlük olduğunu ve ırklarımızın, uygarlıklarımızın, toplumlarımızın bayağılığı olduğunu biliyorum. Bir örnek: Ben, Avustralyalılarla (Beyaz olanlarıyla) cephede yaşadım. Onların bana kıyasla sahip oldukları bir avantaj vardı. Ne zaman çamurun ya da suyun içinde dursak onlar dinlenmek için dizleri üzerinde oturabiliyorlar ve bu pozisyona "flotte" diyorlardı. Bense ayaklarım tamamen su içindeyken botlarımın üzerinde ayakta durmaya kendimi zorluyordum. Çömelleme pozisyonu, inanıyorum ki, bir çocukta muhafaza edilebilecek ilginç bir pozisyon. Onu, çocuktan uzaklaştırmak oldukça aptalca bir hata... Bizim toplumlarımız dışında tüm insanlık bunu korumakta. (463)

Mauss'un Avustralyalıların bedensel geleneklerine (ve elbette çömelleme aynı zamanda Asya ülkelerinde de kullanılan bir pozisyonudur) imrenen bu açıklaması, bedeninin işlevlerinin endüstrileşmiş toplum ve miadını doldurmuş Avrupalı adapları baskısı altında köreleceği korkusunu yansıtır. O, bedensel tekniklerin öğrenilmesinin basit bir mesele olduğu, bir kuşak içinde etkili olabilecek bir değişim olduğu inancına sahip görünüyor. Bu, bedenlerin çabuk öğrendiği; fakat kültürel normların çok daha yavaş değiştiği göz önüne alındığında etkili olması muhtemelen Mauss'un umduğundan daha zor türden bir değişimdir.

C. Nadia Seremetakis, Constance Classen, E. Valentine Daniel, David Howes ve Paul Stoller gibi antropologların Mauss'un ayak izlerini takip eden çalışmaları, çoğu duyuya ve bedenleştirilmiş estetik, toplumsal ya da ritüel deneyime başvuran deneyim örnekleriyle dolu. Howes, duyuların ayrılığına ve Batı toplumlarında kısmen kesin ve kısmen romantik bir biçimde görsele gereğinden fazla değer atfedilmesine hayıflanır. Örneğin, iki imgeyi kıyaslar: bir tanesi Dürer'in bir kadının resmini yapmak için ona doğru bakan bir sanatçıyı Albertyen perspektif gridde çizdiği gravür; diğeri, Doğu Peru'daki Shipibo-Conibo yerlileri şamanlarının kullandığı bir soyut görünüm tasarımı. İkinci imge, duyumsal deneyimin birçok formunu bedenleştirirken; ilk imge, tüm deneyimleri görsele tercüme eder: Tasarımların şamanların söylediği "hastayla temas kurma üzerine olan... bir kez daha, bedene giren ve hastalığı sağaltan tasarımlara dönüşen" şarkıları bedenleştirdiği söylenir (Howes 1991b, 5). Shipibo-Conibo görsel imgesi, o halde, Albertyen grid görsel veriyi görsel temsile tercüme ederken; sesi, dokunmayı, kokuyu içeren, işlevi temsilsel olmaktansa mimetik olan, çokduyulu bir deneyimin yalnızca bir tek yönüdür.

Duyuların belirli bir kültürel organizasyonuna dair incelemeler, kıymetlidir; ancak monolitik bir "Batı"nın duyumsal devalüasyonuna içkin kıyaslamalar, ters tepicidir. Howes, Batı'da duyuların ayrılmasının sebebinin "Batılı çağdaş sanatta çoğunlukla sağaltıcı hiçbir şeyin olmaması" (6) olduğunu ileri sürdüğünde, yalnızca sanat hakkındaki cehaletini sergilemiş olur. Görme, beden ve nesne arasında devasa bir uzaklığa izin veren duyuyken; sağaltma, bedene bir yakınlaşmaya işaret eder. Yine de tüm bu bölümler boyunca savunduğum gibi, Batı sanatının sağaltımını bir bütün olarak duyulara başvurmaları içinde açık olarak az çok ortaya koyan pek çok örnek mevcuttur. Mauss ve Howes'un daha çok yönlü bir algı merkezi özlemi, duyuların yabancılaşmasına dair Marksist eleştirilerle ve görselin hâkimiyetinin bir önceki bölümde ele aldığım muhalefetiyle uyuşur. Yine de onlar, duyumsal deneyimin bolluğunu

yalnızca “Batılı olmayan” kültürlere (ve çocuklara) atfetmeye yönelik ilkel ve egzotize edici hatayı yaparlar. Yalnızca bazı insanların duyu deneyimine sahip olduğuna ve yalnızca kimi nesnelerin duyumsal tarihleri olduğuna inanmak hatadır. Ayrıca kültürlerin özellikle çoğu toplumdaki kozmopolit karışımı göz önünde tutulursa, insanların bedenlerinin bireysel algı aparatlarının kültürel algı aparatlarıyla yalnızca dengeli olmayan bir biçimde örtüştüğünü kabul etmek önemlidir. Bu, algı merkezi ya da bireyin kültür tarafından biçimlendirilen duyumsal hattı ile duyumsal coğrafya ya da verili bir yerdeki duyumsal deneyim dünyası arasında bir fark anlamına gelebilir. Hatta görme-merkezli bir kültürde bile insanların nesnelerin en görseliyle duyumsal olarak ilişki kurma biçimlerinde daima farklılıklar vardır. Bu nedenle, farklı duyum aparatlarını hesaba katarken verili kültürün dünyayla olan duyumsal ilişkisinin tarifine dair genelleme yapmaktan kaçınmak istiyorum.

Mauss, yarı oturan postüre imrenirken; sanatçı Simon Leung, diaspora Asyalılarının çömelle konusunda çeliştiklerini belirtir. Vietnamlı mülteciler San Jose’de otobüsü utanma duygusu hissetmeksizin çömelerek beklerken, Leung gibi asimile olmuş Asyalıların çömelle alışkanlığını edinmediklerini belirtir. “Asimile olmuş bir göçmen çocuğun her gün çömelmeye (dair) gözlemi, başkalarının (mesela Amerikalıların vb.) gözünde muhtemelen kendilerinininkine benzerlik gösteren yeni yabancı bedenlerin sarsıcı kimliksizleştirme süreci içinde göze çarpan bir şeye dönüşür” (1995, 94). Leung, kültürlerarası deneyimin, yakın zamanlı göçmenin kendi bedensel alışkanlıklarını ilkel ya da egzotik olarak değerlendirilme pahasına sürdürüp sürdürmeyeceğine ya da bu alışkanlıkların kodladığı bellekleri bir kenara atma pahasına onları bırakmaya karar vermek zorunda olduğundan, beden düzeyinde sarsıcı olduğunu belirtir. Bu çetin (ve bilinçli olması gerekmeyen) karar, daha çok kültürlerarası sinemanın karakteristiği olan duyumsal geleneklere yönelik duygu ikileminin altını çizer.

Bedenleştirmenin farklı kültürel stillerini açıkça inceleyen tartışmalı bir film, Ngozi Onwurah'nın *And Still I Rise* (1995) filmidir. Onwurah, Afrikalı birkaç diaspora kadınıni Siyah kadınların Beyazlardan daha bedensel, daha duyumsal olduğu stereotiple yüzleşmeye davet eder. Çoğu muhatabı, arada fark olmadığına itiraz etmektense Siyah kadın bedenleştirmesinden gururlanır. Her yaştan Siyah kadının, Audre Lorde'un filmin adında kullanılan şiirinin sözcüklerini örnek verdiğini görürüz, "*Uyluklarım arasında mücevherler taşıyormuşçasına yürüdüm*": Seksi kıyafetler giyerler, birlikte yürürler, birlikte gülerler ve bir sokak partisinde dans ederler. Gurur bedenleştirmeleri, banliyölerde yaşayan ve bedenlerini ve bireyselliklerini yok eden takımlar giyen Beyaz kalabalığı ile karşılaştırılır. Bu, Onwurah'ın Siyah kadın bedeninin kölelik mirasından kurtarılması şeklindeki ve filmde de Beyaz sahibince köle olarak alıkonan ve tecavüz edilen bir Afrikalı kadının sahneleriyle dramatize edilen stratejik hareketidir. Onun görüşme gerçekleştirdiği yazarlar, sanatçılar ve aktivistler, buna rağmen bir kültürel





68. ve 69. *And I Still Rise*'tan büyütülmüş film karesi.

bedenleştirme geleneğinin tazminini istemekten fazlasını yaparlar. En azından bir tanesi, yazar Buchi Echemeta, diaspora insanlarının Afrika kıtasıyla genetik bağlantıları olduğunu ve Siyahların fiziksel etkileyciliklerinin bedenleştirmenin öğrenilmiş bir formu olmadığı; ancak genlerin bir ifadesi olduğunu belirtir. Bu tartışmalı iddia, Echemeta'yı kendi fizikselliğiyle gurur duyan Afrikalı diaspora kadınlarının sürekliliğinin bir kutbuna yerleştirir ve bunun onları esasen zihni ve ruhu bedenden ayırmayı öğrenmiş olan Avrupalılardan farklılaştırdığını savunur.

Çokduyulu Sinema ve Mimetik Aparat

Kokunun görsel-işitsel imgede yeri yokmuş ve sinema eserleri -çoğu- anlaşılabilir şekilde onu gözden kaçırmış gibi görünür. Christian Metz ([1975] 1982), sinemanın uzak duyular olan görme ve işitme ile dokuma, tat alma, koklama gibi yakın duyular ara-

sındaki estetik hiyerarşiyi yeniden ürettiğini iddia etti. “Toplumsal olarak kabul görmüş temel sanatların, duyulara bir mesafeden dayanması ve temas duyularına dayananlara genellikle ‘minör’ sanatlar denmesi tesadüf değildir”, mesela mutfak sanatları ve parfümeri gibi (59-60). Yine de daha az kabul gören duyular da aynı zamanda estetik açıdan işlenmiş olabilir.

Film ya da videonun görsel-işitsel medyası, görsel-işitsel olmayan deneyimi nasıl temsil eder? Dokunma, koklama, tat alma ve hareket deneyimlerini yeniden üretecek teknolojiler yok. Bu deneyimlerin etkilerini canlandırmaya başvuran teknolojiler var, tıpkı görsel gerçekliğe dair hareketin görsel-işitsel sentezi ya da kafa karıştırıcı görsel-işitsel işaretleri seyircilerde baş dönmesine neden olan IMAX filmleri gibi. Ancak bir şeftalinin kokusunu, beton dokusunu ya da bir uçurumdan aşağı düşme hissini mekanik olarak yeniden üretebilecek bir yol yoktur.⁵

Sonra, sinema bedenin kültürdeki yerine ve bedendeki kültüre nasıl aracılık eder? Bunu cevaplamak için, bir önceki bölümde tartışılan bedenleştirilmiş görme deneyiminin görme ortamının fiziksel ve toplumsal alanına yayıldığını belirtmekle başlamama izin verin. “Ekstra anlatısal” duyu malumatının, bir film “izlediğimizde” filmin dünyası dışında malumatın birçok çeşidini kabul ederiz. Bir seksen boyunda video ekranından video izleyen birkaç insanın; ülkeye kaçak olarak sokulmuş bir bandı izlemek için küçük bir televizyon etrafında toplanmış birçok insanın; Çin tiyatrolarında konuşan, piknik yapan seyircilerin; cinsel arzuları zirvede genç çiftlerle dolup taşan cuma gecesi aksiyon filminin; gözlerini kısarak 16 mm film izlemek için kâr amacı gütmeyen sanat mekânının sıcaklığını yaşama amacıyla bir araya toplanan izleyicilerinin deneyimini kıyaslayalım. Bu örnekler, seyirciliğin “bedenleştirildiği” çok çeşitli yollar ortaya koymakla başlamalıdır.

Özellikle, halka açık bir sinema salonunda duyumsal malumatın tüm çeşitleri bol miktarda bulunur. Bizler, perdedeki ya da

başka bir şey üzerindeki etkinlik üzerine fısıldadıkları ya da haykırdıkları yorumları yanı sıra salondaki diğer insanların hareketleri ve sıcaklıklarından haberdar oluruz. Mısır ve her türden yiyecek kokuları, parfüm, sigara dumanı (eskiden), beden kokusu, temizleyicilerin kokusu ya da köhne salon koltuklarındaki pas kokusu: Bunların herhangi biri, koku duyusuna öyle yoğun hitap eder ki ekrandaki görsel-işitsel imgeye dikkatinizi vermek zordur. Ve elbette görsel-işitsel deneyime bu ekstra boyutlar, farklı yörelerde büyük değişiklik gösterir ve de bu öngörülebilir yollardan olmaz. Örneğin, bir aile pikniğini sinema salonuna taşımak, Çin ve Hint kültürlerinde gelenekseldir, büyük Kuzey Amerika şehirlerinde ayrıca 9-5 arası çalışanlar arasında işten sonra sinemalarda hazır yiyecekler tüketme durumu yaygınlaşıyor ve bu durum gazetelere alüminyum folyo hışırtıları, kokular ve etrafa dökülmüş yiyecekler konusunda şikâyet mektupları gönderilmesine sevk ediyor. Amatör video seyirciliği bile kendi bireysel ve toplumsal duyumsal ritüellerine sahip. Kısacası, sinema seyirciliği deneyimi, bir bütün olarak ele alındığında hâlihazırda çokduyuludur.

Birkaç film üreticisi, kokuyu doğrudan sinematik deneyime soktular. Marcel Pagnol'un *Angéle*'sinin (1934) prömiyeri için yaptığı gibi D. W. Griffith, *Intolerance*'ın (1916) gösterimleri boyunca tütsü kullandı. John Waters'ın *Polyester*'deki (1982) kötü şöhretli Odorama numarası, ekrandaki aktiviteye karşılık olarak kazı-kokla kartlarıyla gül, osuruk, benzin ve bunun gibi şeylerin kokularını koordine etti. Deneysel film üreticileri Yervant Ghiankian ve Angela Ricci Lucci, kendi filmlerinin gösterimi esnasında odaya hemen algılanmayan kokular yayarlar. Birkaç Kuzey Amerika salonu, gösterimlerini filmdeki öğünlerin yerel restoranlarda yeniden yaratılmasını izleyen *Tampopo* (Juzo Itami, 1986), *Like Water for Chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Babette's Feast* (Gabriel Axel, 1987), ve *Eat Drink Man Woman* (Ang Lee, 1994)'ı içeren meşhur yiyecek filmlerinin gösterim serisini organize etmektedir.

Bu gibi ekstra anlatısal duyu deneyimi, bir filmin çokduyulu cazibesini arttırır; ancak bunu yapması özü gereği değildir. Aslında, aktüel kokular, görsel-işitsel imgenin aracılı deneyimini daha doğrudan bir karşılıkla gölgede bırakabilir. Pagnol, *Angéle*'nin promiyesinde salonda tütsü kokusu yaydığına, halkta panik oluşmuştu.⁶ Aktüel kokularla olan çağrışımlar, oldukça rastlantısal ve bireyseldir, hatta alışılmış kokular, rahatlatmadan canlandırma, tiksindirme ya da korkutmaya kadar farklı tepkileri kışkırtır.

Bir film izleme deneyimi, o halde, salondaki aktüel kokular sebebiyle değil; fakat birlikte hareket eden duyular sebebiyle çokduyuludur. Filmlerin kendileri, yalnızca sese ve işitmeye başvurur, duyu modaliteleri, en fazla simgeleştirmeye ve söze dökülmeye açıktır. Buna rağmen, Bergson'un algı modeli -Deleuze'ün de dayandığı- çokduyulu olduğundan Deleuze hayranları, sinemanın seyirciye zorunlu olarak bir çokduyulu imge sunduğunu belirteceklerdir. Deleuze'ün optik imgesi, izleyicinin imgeyi kendi duyu belleği çevrimini yoklayarak tamamlamasını gerektiren bir imgedir. Bu nedenle, görsel-işitsel imge, diğer duyu belleklerini zorunlu olarak uyarır.

Şüphesiz ki hareket-imge sinema için izleyicinin duyularına başvurmanın en basit yolu, bunu anlatı özdeşleşmesi aracılığıyla yapmaktır. Karakterler, yemek yerken, sevişirken ve benzeri işler yaparken gösterilirler ve biz izleyiciler de onların aktivitesiyle özdeşleşiriz. Sözel ve görsel işaretler üzerine ağızımız sulanır ya da tahrik olmuş hale getiriliriz. Bunun da ötesinde, sinema için duyu deneyimini duyular arası bağlantılar aracılığıyla çağrıştırmak yaygındır. Sesler, dokuları çağrıştıracaktır; görüntüler, kokuları çağrıştıracaktır (yükselen bir buğu ya da duman; yangın, tütsü ya da pişen yemek kokularını çağrıştıracaktır). Bu duyular arası bağlantılar, çok uygun şekilde "sinestetik" olarak adlandırılır.

Sinestezi (duyum ikiliği), bir duyunun başka bir modalite ile algılanmasıdır, tıpkı renklerin hislerle ayırt edilmesi gibi. Sanatçılar,

renklerin sinestetik deneyimi üzerine kışkırtıcı şekilde yazmışlardır. Wassily Kandinsky'e göre sarı, akla bir trampetin yükselen notalarının katlanılmaz keskin sesini getirir ve kemandan daha kokuludur ([1938] 1968, 347-48). Derek Jarman, onun renklerle olan keskin çağrışımlarını yapan ressamın değerli pigmentlere duyduğu giderek de kuvvetlenen aşkla biçimlendirilmiş *Chroma*'yı AIDS yüzünden görme yetisini kaybediyor olduğunda yazdı.

Dizlerini karnına çekmiş, sarı iskemlesinde oturur deli Vincent. Günebakanlar boş çanakta solar, iskelet gibi kupkuru kalır, siyah tohumlar balkabağının dikkat çeken yüzünde hemen seçilir. Lemonbelly, bir şişe içindeki şeker çubukları Lucozadeleri sallayarak oturmakta, ateş çıkan gözler, fesat mısıra kızgınlıkla bakmakta, kara karganın ötüşü sarının içinde kıvrılmakta. Limon cini, bir köşeye atılmış istenmeyen tuvalin üzerinden gözlerini dikmiş bakmakta. Asık yüzlü intihar çılgınları, Yellowbelly'ye kenetlenerek yüreksizce gözlerini kısımakta (1994, 90).

Açık ki, renkler, zengin duyumsal çağrışımlara sahiptir. Bunların ne kadar karşı-kültürel olduğu başka bir sorudur. Sarı, Kolombiya Amazonlarından Desana topluluğunun karmaşık renk-koklama ile ilgili kozmolojisinde eril yeniden üretici güçle ve Desana erkeklerinin çaldığı "neşeli" bir flüt melodisiyle ilişkilendirilmiştir (Classen 1993, 131-33). Yine de tüm bu örneklerde tek bir renk çokduyulu duyumsal bağlantılara ve çeşitli derecelerde simgesel kodlamaya sahiptir.

Deneyimimizin her zaman sinestetik olduğunun tek örneği renk değildir; daima duyularımız birbiriyle ve bizi de dünyayla karıştırır. Bir önceki bölümde, algının nasıl bedenleştirildiği ve nasıl bellekten ayrılmaz olduğu üzerinde durdum. Bir manolyayı kokladığımda onunla buluşmak için eğilme eylemi, onun balmumu gibi pembe-beyazlığı, belirgin; ama tarifsiz ıtır, yapraklarının yüzüme serinlik veren dokunuşu ve belleğimde can-lanan bağlantılar gibi ayrı algıları ayırt etmem. Bizim dünya deneyimimiz özünde mime-

tiktir, benin dünyayla olan duyumsal buluşması içinde bir tamamlanmasıdır. Manolyayı koklayarak ben, onunla duyumsal olarak haşır neşir olurum; onun niteliklerinin bazılarını takınırım. Sempatik ekolojist David Abram'ın, dut yiyen bir bülbülü ya da sendeleyip düşen acemi bir bisikletçiyi izlerken kendi ağzı içindeki asidik patlamadan nasıl bir tat aldığını tarifi, bedenine doğru dökülen bir asfalt etkisi duyumsattığı şeklindedir (1996, 126). Dünyayla olan bu duyumsal buluşma, yalnızca bir özdeşleşme eylemi değildir; ancak duyuların bir karşılıklı etkileşim işlevidir.

Benjamin ve Merleau-Ponty'nin farklı bir bağlamda savundukları gibi, dünyayla olan mimetik ya da sinestetik bir ilişki, dil ve diğer gösterge sistemlerinin temelini oluşturur. Bir kere bu ilişkiye, bir imge aracılığıyla aracılık edilir, çokduyulu deneyim, görsel biçim içine sıkıştırılır. O, ortadan kaybolmaz; fakat başka bir imgeye tercüme edilir. Bu nedenle, edebi ve görsel-işitsel (oralın aksine) kültürlerin esasında bizim maddesel dünyamıza yabancılaşmış olduklarını düşünmek gerekmez. Abram, "Çoğu Batılı, duyuların bu örtüşmesinin bilincine ancak kendi kültürlerinin muhtemelen tarafsız, analitik mantığına olan bağlılıkları geçici olarak çöktüğünde varırlar" uyuşturucu alınca olduğu gibi, der (1996, 61). Tekrar, "Batılı" duyumsal yabancılaşmaya lanet okumaktansa, dünyanın mimetik izlerinin kavranmasının teknolojik dünyayı oluşturan dikkat gerektiren gösterge sistemleri içinde zor olduğunu; ancak onları kavrayışımız içinde yine de iş gördüklerini savunacağım. Bizler, dünyayı bedenleri- mizde temsilsel sistemlerimiz daha soyut hale gelse bile daimi olarak yeniden yaratırız. Hatta dile, basılmış sözükler aracılık ettiğinde bile konuşmanın yakaran izi ve onun dünyayla olan mimetik ilişkisi devam eder. Sinema, dünyayla olan daha zengin ve bulanık semiyotik ilişkisi gereği, gittikçe yazıdan daha fazla sinestetik ve mimetik bir araçtır. Sinemanın büyüünün bir parçasını, anlamının bir kısmının kodlamadan kurtuluşundan aldığı, uzun zamandır süregelen olan bir görüştür. Aslında sinema

bizi yazılı dilden çok daha fazla kendi dünyasına duyumsal katılıma yanaştırma becerisi olan mimetik bir medyumdur. İmgeler, okuyucunun duyumsal deneyime aktarabileceği -kendi deneyiminin nasıl bedenleştirildiğine bağlı olarak az çok- fetişlerdir.⁷

Teknolojinin, insanları kendi duyumsal varoluşlarına yabancılaştırdığını varsaymak yerine, kültürlerarası film üreticileri, dünyayla sahip oldukları kendi duyumsal ve mimetik ilişkilerine alan açmak için aparatı esnetirler. Herhangi bir temsilsel teknoloji az çok simgesel ya da mimetik olabilir; ama ben bizlerin edebiden görsel-işitsel kültürlere (bakınız McLuhan 1962), eşitsiz küresel ortaya çıkışımız içinde belki de daha mimetik teknolojilere kademeli bir geri dönüşe tanıklık etmekte olduğumuzu düşünüyorum: bizlerin dünyayla önceden var olan duyumsal ilişkimizi çağrıştıran ya da onu yeniden yaratmaya girişen teknolojiler. Kültürlerarası film ve videolar, tam da içinde üretildikleri medya dâhil olmak üzere temsilsel teknolojilere doğru duygu ikilemini gösterir. Ben inanıyorum ki bu duygu ikiliği, deneyimi görünen ve sayılabilene indirgeyen; onları mimetik kapasiteleri yönünde yazı, fotoğraf ya da sinema yapan teknolojilerin bir sıvanışıdır.

Deneyisel film üreticileri, deneyimin ana akım anlatısallaştırılışına mimetik bir seçenek öne sürerek senelerdir algı ve bedenleştirme arasındaki ilişkileri keşfetmekte. Buna rağmen, bedenleştirilmiş kültürü temsil amacıyla aparatın kullanımı, görece yakın zamanlıdır.⁸ Teshome Gabriel (1988), örneğin, göçebe deneyimde zaman ve uzamın soyutlamalardansa fiziksel olarak deneyimlendiğini savunarak Batılı filmsel geleneklerin, “göçebe” deneyimin bedenleştirilmiş zaman ve uzamı konusunda yeterli olmadığını öne sürer. “[Göçebe oryantasyonlarda,] uzam kavramı... görme, hissetme ve dokunmayla ilgilidir” (66). Arthur Jafa, Gabriel’in spekülasyonunu daha da keskinleştirerek sinematik aparatın kültürel algı merkezini nasıl yansıtabileceğine dair ayrıntılanmış önerilere çevirir. Örneğin, döndürme kollu kameranın, Afrikalı diasporik

duyarlılıkları ifade etmek için iyi bir araç olabileceğini ileri sürer: O, “onunla Siyah müzikteki ‘notayı silkeleme’ -notalara kuşkulu yaklaşma, notalara Batılı standart yaklaşımla sabit fenomenler olarak yaklaşmaktansa- özü gereği oynak sonik frekanslar eğilimini kopya eden hareketi yaratmaya daha münasip bir araçtır” (1992, 70). Belirli sahneleri resmetmek amacıyla yüksek hızlı bir kamera kullandığında görüntü yönetmeni olarak o, *Daughters of the Dust*’ta (1992) ve en son kısa filmi *Slowly, This*’de (1995) aparatı mimetik olarak kullanarak sunar. *Slowly This*, bir barda bir Asyalı ile bir Afro-Amerikan adamın arasında ırkçılık, öfke ve özsaygıya dair yapılan bir sohbeti takip eder. Jafa’nın Siyah insanların bir aparatla aydınlatma sorunları üzerine yorumlarını yansıtarak Beyazlara, her biri kendi bireysel cilt tonlarını açığa çıkarmak için aydınlatılan bardak ki iyi görünümlü insanlara çalım satmak üzere tasarlandı. Sohbet süresince kamera, küçük şeyler -bir bardak üzerindeki damlacıklar ya da sigara tutan bir el- adamların karakterlerini atmosfer ve onları çevreleyen nesnelerle tanıtırcasına üzerinde gezinir. Jafa, bedenleştirilmiş deneyimin yoğunluğunu uyandırma girişimi içinde onun yerine ağır çekim ve donuk çerçeveler kullanarak zamanla kurulacak bir analogik ilişkiden kaçınır.

Philip Mallory Jones, video aparatının “Afrikalı algı merkezi” dediği şeyi temsil kapasitesine daha radikal şekilde aracılık eder (Zippay 1991, 121). Çekmekte olduğu multimedya eseri *First World Order*, Kuzey ve Güney Amerika, Afrika, Avrupa, Asya ve Pasifik Adaları’ndaki Afrikalılar arasında kültür ve estetiğin ortak unsurlarını bulmak (ya da yaratmak) için elektronik medya kullanır (“Festival News” 1995, 31). Dijital biçim değiştirme kullanarak Jones, medyumunu bu ortaklıkları gösterme amacıyla gerçek anlamda esnetir; örneğin, bir Mısır sfenksini davul çalan bir Karayipli kadına dönüştürür. Ben, biçim değiştirmeyi, Afrikalı diasporik kültürler arasındaki ilişkileri göstermenin daha retoriksel bir yolu olarak görüyorum; ancak Jones’un kanaati, bu tekniğin kültürler

arasındaki ilişkilerin anlatsal bir kaydından daha üstün olmasının yine de provokatif olduğu yönünde.⁹

Gabriel'in göçebe estetiği karakterize edişi, bir parça özcü; fakat bu, film ve video üreticilerinin sinemayı belirli bir kültürel algı merkezini ifade etmek için kullanış tarzlarını uygun şekilde tanımlar. Onlar, Igloodik Issuma Production'ın videolarının sanatçıların atalarının göçebe yaşamlarını yeniden yaratan kimi niteliklerini yakalarlar. (Şirket, Zacharias Kunuk, Paulossie Quilitalik, Norman Cohn ve Paul Apak'dan oluşmaktadır.) *Qaggig* (1989), *Nunaqpa* (1991) ve *Saputi* (1994), etnograflara göre hatalıdır; ancak aslında onlar Igloodik Eskimo topluluğu ile ilgili o sanki elli ya da yüz yıl önceymiş gibi tarihsel dramalardır. Bu eserlerde Gabriel'in "Üçüncü Estetik" (1989) karakterizasyonuna sadık kalınarak hikâyeler bireyler üzerinden taşınmaz; ancak grup aktiviteleri üzerinden taşınır. Kar ve tundra coğrafyası, daha çok Igloodik Eskimo bantlarında oyuncular kadar bir karakter gibidir, uzun çekim ve panlarda bu insanları bir grup olarak ve manzaraları içinde gömülmüş şekilde betimler. *Saputi and "Avamuktalik"*'te (Igloodik Eskimoların televizyon dizilerinin bir epizodu, *Nunavut*, 1995), bir çocuk onun



70. *Qaggig*'den durağan görüntü. Foto: Zacharias Kunuk.
V Tape izniyle.



71. *Saputi*'den durağan görüntü. V Tape izniyle.

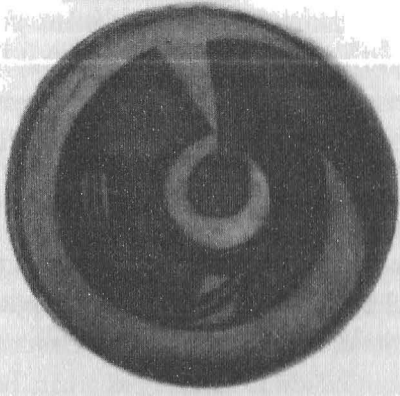
önünde bir dakikalığına oyalanan ve sonra ortadan kaybolan bir ruh tarafından ürkütüldüğünde (ses kaydında elektronik olarak bozulmuş bir şarkı eşliğinde) bazı büyülü ya da hayali olaylar da olur aynı zamanda. Bu kolektif uzama aşına olanlar için büyülü meydana gelişler, görünürde terk edilmiş araziye dair bir bütünlük hissi aktarırlar. Ayrıca ima edilen şey, duyumsal deneyimin bir bütünlüğüdür: Örneğin, havanın sıcaklığı ve kuruluğu; geniş ve çıplak alanlarda avcılık için gereken keskin bir uzaktan görme ve işitme duyusu; sıcaklık ve yiyeceğin verdiği haz. Geniş arazi ekranı ve sessiz gerçek zaman aktivitesi, yabancılara seyrek görülebilir; ancak örtük oluşlarla doludur.

Hopi video üreticisi Victor Masayesva Jr. (1995), geleneksel, bedenleştirilmiş bilgiler ile sinema da dâhil yeni, teknolojik olarak sağlanmış olan bilgiler arasındaki farkı eleştirel şekilde değerlendirir. Masayesva, yerel halkların Kuzey Amerika kıtasındaki araziye yapılar inşa etme ve orada yaşama yollarını, mevsimleri yaşama ve kutsal alanları deneyimlemelerini tarif eder. Gabriel gibi o da sinema tarafından yerlilerin kültürel deneyiminin hangi yönleri-

ne yaklaşılabileceğini sorar. Masayesva, doğrudan yerli izleyicilere seslenecek bir “Yerli Amerikan” sinematik estetiği önerir. Örneğin, bu estetik, kesmeler arasına alternatifler sokabilir; özel optik efektlerin kullanımı; görüntü yönetmeninin becerisine dikkat çekmek için değil; ama bir hikâye anlatmak için 360° panların, kaydırmalı çekimlerin ve bu tip şeylerin kullanımı; değişime ait çekimler yerine “biricik bir düzenin ritmini” ifade etmek için kurgu; ve elbette yerel dillerin kullanımı.

Masayesva, Hopi insanların kendi kültürlerine ilişkin bilgileri ile yabancıların bilgileri arasındaki farka ilgi uyandıran, çoğunlukla Hopi duyumsal coğrafyası açısından ifade edilen birçok eser yapmakta. Anlam, yerlerde, insanlarda ve Hopi yaşamına ilişkin nesnelerde başkalarına anlaşılmaz gelebilecek şekilde gömülüdür. Bölüm 3, Masayesva’nın mekâna bir ilişki hissi vermek için haptik imgeleleri nasıl kullandığını gösterdi. Onun *Siskyavi: The Place of Chasms*’i (1991), bir nesneyi dışarıdan görsel olarak analiz etmek ile onu yaşamış ve bedenleştirilmiş deneyim içinde bilmek arasındaki farkı gösterir. Bant, büyükannesi ona Washington’daki Smithsonian Enstitüsü’ne yapılacak bir okul gezisine katılmasını yasaklayan bir Hopi kız öğrenci hakkındadır. Kız, geziye gitmektense toprak kap yapmayı öğrenmek için evde kalır. Smithsonian uzmanları, öğrencilere, Siskyavi adlı yerleşim yerinde toprağa gömülü halde bulunan Hopi seramiklerinin müzelik parçaları üzerine çalışma yapmak ve onları sınıflandırmak için ileri teknoloji yöntemlerini nasıl kullanacaklarını gösterirken yaşlı kadın da torununa kili çukurlaştırma, toprak kabı biçimlendirme, onları boyama ve be-beğe isim koyma ayininde kullanmayı öğretir (o aynı zamanda turistlere satmak üzere toprak kaplar yapmaktadır). Büyükanne tarafından anlatıldığı şekliyle klanın tarihi, seramik resimleriyle örneklenir, sanki onun sesi onları klanlar arası entrikalar içine yerleştiriyor da canlanıyor gibi görünür. Aksine, Smithsonian küratörleri, genç insanların Siskyavi’den getirdiği toprak kap örneklerinin tarih ve

yerlerini saptamak için elektron mikroskopisi, X-ray difaktometresi ve nötron aktivizasyon analizi kullanırlar. Smithsonian bilim insanları ve çevrecilerinin samimiyeti, çalışma nesnelerine olan belirgin



72. Siskyavi'den prodüksiyon stili. Vicyor Masayesva izniyle.

aşkları, Hopi çocuklarıyla çalışırken şevkleri ve “film bünyesinde bulunacak” en iyi toprak kapları bulmaya olan ilgileri, onların basitçe muhalifler olmadıklarını açık hale getirir.

Siskyavi, kültürel nesnelerin bilgisini kendi duyumsal bağlılıkları içinde aktarabilecek insanların kaybı aracılığıyla, bir bakıma geleneksel kültürün ölümüne tanıklık eder. Büyükanne, müzenin Hopi kaplarını nasıl kullandığını iştirmekten üzgündür. Bir Hopi öğrencisi, kendi insanların sanki onlar ortadan yok olmuşçasına tarif etmek için geçmiş zaman kipi kullanarak müze gezisi üzerine bir rapor yazar. Yine de Masayesva, müze uzmanlarının Hopi kaplarına başvurmadaki teknolojik ve yorumbilimsel yaklaşımlarının bataryasının Hopi kültürünü anlamaktan uzak olduğunu öne sürer. Büyükannenin evindeki diyalog, kültürel bilginin yalnızca gündelik yaşamdan elde edilebileceği vurgulanarak yalnızca kısmen tercüme edilir. Evin etrafındaki alanda bitki, çiçek ve böcek çekimleri,

toprak kaplara yansıyan yaşama; görsel olduğu kadar dokunsal ve işitsel de olan yaşama dair bir ipucu verir. Smithsonian toprak kaplardaki figürleri canlandırarak Masayesva, insan aktivitelerinde yer alan ya da onlara tanıklık eden ruhsal mevcudiyetlerin olduğu hissi verir: Canlandırmalar, boyanmış yaratıkları, elleri ve öteki biçimlere başkalaşımın ruhani yollarını özgürleştirir. Güzel kaplar, geziye gitmeyip evde kalan kızın rüyaları aracılığıyla takımyıldızlar gibi dönerek hareket eder. Sonuç olarak Siskiyavi, görsel ve araçsal temsillerin Hopi kültürüne “dokunamayacağını” öne sürer; ancak Masayesva, kendi kültürünün bir mimetik, bedenleştirilmiş temsili oluşturmak için söz konusu aparatı kullanabilir. Yerlilerin kültürlerini geleneksel bedenleştirme yolları ile ithal teknolojiler (bu olayda yazı) arasındaki farka dair daha çürütücü bir eleştiri, Ruby Truly’nin *And the Word Was God*’ıdır (1987). O başlarken, bir yerli kadın bir ofiste çıplak oturmakta ve “bulunan bir şiiri” okumaktadır: Kuzey Saskatchewan Cree insanları arasında çalışan misyonerler tarafından kullanılan 1954’ten kalma bir rehber bir parça dilbilgisi dersi, bir parça öğüt... O, yeni İngilizce sözcükleri kuvvetli şekilde tonlar. “Seni görüyorum. Sana çarpıyorum. Seni vuruyorum. Seni alıp getiriyorum. Adamları görüyorsun. Adamları vuruyorsun... Onlar günaha batmış durumda.” Acıklı tekrar boyunca, sesine ofisin kasvetli çekimleri ve tereddüt eşlik eder. Yine de imgeler, ders balık avlamak üzerine bir diyaloga dönüşürken giderek ağaçlar arasında uzanan bir ırmağa ve su kenarına bir yakın plana doğru değişir. “O, ona eşlik etmektedir. O, evimizin yanında,” diye okur kadın yumuşakça... *And the Word Was God*, Kilise’nin yerli insanların ciddi boyutta yıkıma uğrattığını; fakat dilin daha aşına olunan ve sevilen toprağın derin bir bilgisine dönüştüğü yerde onların toprakla olan ilişkisini koparmadığını gösterir.

Iglolik Isuma Productions video üreticileri, yeni teknolojileri onların bir Eskimo zaman, alan ve topluluk hissini ifade etme kapasiteleri açısından eleştirel olarak sınarlar. Nunavut’un “Mutlu

Gün” adlı son epizodunda Igloolik topluluğu, yeni birleşmiş Noel tatilini kutlarlar. İnsanların tatile karşı tavırları, tıpkı daha önceki epizotlarda gösterilen Beyaz rahibe olduğu gibi, coşkunculuk ve kuşku arasında değişiklik gösterir gibidir. Kamera ayrıca bu son epizot siyah-beyaz çekilen tek çekim olduğundan inovasyonu kuşku bir şekilde görüntülere benzer. Büyükannelerden biri, hane halkından herkesi “Noel” diyerek (*Karishimase* diye telaffuz edilir) tokalaşmayla kaldırırken diğerleri olaya isteksizce ve uykulu katılır. Grup ellerine Inuitçe ilahi kitapları alır ve “*Oh Come All Ye Faithful*”un yaslı bir icrasına başlar. Genellikle Igloolik Isuma videolarında sinematografi, ortak ve toplumsal uzam hissini tamamlar: Kamera, bir çekim süresinin ötesinde herkesi kareye almak için hareket ederek ve odağı na-zıkçe değiştirerek insan gruplarının bir iştirakçisi gibi görünür. İlahi sahnesinde buna rağmen kamera, kilisedeymişcesine dizilmiş, kaskatı duran ve rahatsız görünen şarkıcılar arasında pan yapar. (Onların ilahi okuması hiçbir şekilde güneyli topluluklar arasında olduğu kadar kuvvetle bedenleştirilmemiştir.) İşler, pişirilen yiyecek yenmeye hazır olduğunda iyiye gitmeye başlar, bir kadın akordeonu alır ve çalmaya başlar, ardından her hane halkından erkekler hediyeleşir. Yemekten aldıkları hazla bazı erkek ve kadınlar davul çalmaya ve geleneksel şarkılar söylemeye başlarlar. *Qaggig*’de olduğu gibi, ama ilahi eşliğinde yapılan el hareketi ilişkisi ondan biraz farklı; kamera dans edenlerin etrafında onlarla birlikte dans ediyormuşçasına döner. Epizot, dar alanda mümkün olduğunca fazla aktivite yakalamak için düşük bir açıdan çekilen dörder çiftten oluşan grupların yaptığı bir dansla sonlanır: İnsanlar, adımlar konusunda tartışırlar ve içlerinden birisi direktif verir: “Yeehuuu deyin!” Çelişik duygular içinde “*Happy Day*”, 1946’nın Inuiti bünyesinde titiz bir tercihle geleneksel kültüre zarar vermeksizin yeni tarzlar -Beyaz tarzlar- barındırabileceğini gösterir ve onu gelenek haline getirecek olan bu tarzlar, onu bedene de dönüştürenlerdir.

Böyle eserler, geleneksel, bedenleştirilmiş bilgileri, bilgiyi bedenden soyutlayan teknolojilerle -ki bunlar yazı da olabilir (Hristiyan öğretisi buna olanak sağlar) ya da elektron mikroskopisi de olabilir- eleştirel olarak kıyaslar. Hiçbiri teknolojik ve araçsal (ve görsel) yöntemleri bütünüyle reddedemez. Ufak bir cesaretlendirmeye bu sanatçılar, yeni film ve video teknolojilerinin aslında dünyayla mimetik ve bedensel bir ilişkide rol oynayabileceğini gösterir.

Bir önceki bölümde, medyumun mimetik olarak kullanımına olan yakın zamanlı ilginin, sinematik pratik ve teorinin ilk zamanlarını anımsattığına değinmiştim. Erken film teorisyenleri, sinemanın uzak ve yakın duyular arasındaki boşluğu daraltma kapasitesinin farkındaydılar. Sergei Eisenstein, “Bizim yeni perspektifimiz içinde - perspektif yoktur.” diye yazar (1970, 97; René Guilleré’den alıntı), tıpkı Benjamin’in sinemanın büyük insan kit-lelerinin “şeylerin yakınlaştırılma”sına olan arzusunu tatmin etme becerisine sahip olduğu yorumunda bulunması gibi (1968c). Eisenstein’in duyuların senkronizasyonu üzerine yazıları, çoğunlukla görsel ve ses imgesi arasındaki ilişkilere adandığı halde, Lafcadio Hearn’dan alıntı yaparken herhangi bir tek duyumun sinestetik niteliğini de teslim eder:

...[İnsanlar] sözcüklerin ışıldamasına, sözcüklerin ıtırına, sözcüklerin iğrençliğine, sevecenliğine ya da acımasızlığına, sözcüklerin kuruluşuna ya da sululuğuna -sözcüklerin altın, gümüş, pirinç ve bakırı içinden değerlerin takasına- karşı hissiz olduklarından, onları neden duyulur, görülür, hissedilir kılmamız gerektiğine dair bir gerekçemiz var mı? (1970, 92-93).

Eisenstein, Hearn’ın miyopluğunun “bu konulardaki anlayışlılığını keskinleştirdiği” yorumunda bulunur.

Hearn’ın şiirsel müdafası, temsilin mimetik bir biçiminin dil ve diğer gösterge sistemlerini vurguladığı argümanının altını çizer. Sinema, bir duyuya başka bir duyu deneyimini temsil etmek amacıyla başvurarak duyumsal deneyimin bedene entegrasyonu ve ko-

mütasyonuna başvurur. Her bir görsel-işitsel imge, öteki duyumsal ortaklıkların sıçramasıyla karşılaşır. Görsel-işitsel imgeler, dokunma, koklama ve tatmayla kendileri ayrı olarak deneyimlenmeyen bilinçli bilinçsiz ve simgesel olmayan ortaklıkları çağırıştırır. Her bir imge, algıları zorunlu olarak farklı duyu modalitelerine bölmeyen bir bedenle sentezlenmiştir.

Tüm bunlar, adı görsel-işitsel medyuma bir meydan okumayı ifade eden *The Scent of Green Papaya* (Tran Anh Hung, 1994) adlı Vietnamca filmde -bir hatanın- kanıtıdır. O, tat ve koku alan karakterlerle özdeşleşmemizden çok ses ve görmeyi sinestetik hale getirdiğinden aslında fragman bir filmidir. Ana karakter Mui; zengin bir hanede bir hizmetçi olmak için ülkesinden Saigon'a yolculuk eden genç bir kadındır. Çoğu sahnede Mui, gündelik işinin duyumsal bağlantılarından haz alır. O, bu papayalardan birini kesip açtığı zaman, onun perspektifine bağlanmış imge ve ses, bıçağının hafif bir çabasını ve parmakları altındaki yarı saydam çekirdeklerin ıslaklığını iletir. Sık görülen yakın planlar (yakından mikrofona tutulan ses eşliğinde), izleyicinin hatırlanabilir yağmurun serin kokusu ve yakılan böceklerin acı cızırtısı tasavvuruna bağlanarak yağmur damlayan papaya yaprakları, gölcükte zıplayıp cup sesleri çıkaran kurbağalar ve evin küçük oğlu tarafından işkence edilen karıncalar üzerinde oyalanır. Herhangi bir karakterin bakış açısıyla ilgisiz, avlunun hizmetçi kadının içinde öğünleri hazırladığı birbirine bağlanmış alanları ile evin serin ve loş odaları arasında pürüzsüzce hareket ederken kamera, kokunun yayılışıyla sürüklenir görünür.

Bu yerin kokular ve dokuları, çoğu izleyiciye tanıdık gelmesebile film bizi onlarla bağlantı kurma konusunda yüreklendirir; kendileri bir Vietnam evinde yaşamış ve yeşil papayalar hazırlayıp yemiş olan izleyiciler, çok daha zengin bir duyu deneyimi yaşayacaktır. Diğer yandan, kişi filmin çağırıştırdığı duyumsal belleklerle ilişki kurmaya yetkin oldukça onun görsel-işitsel medyumunu adeta eninde sonunda sinestetik deneyime erişimin bir aracı haline gelir.

Vietnam'da doğan; fakat Fransa'da büyüyen Tran Ahn Hung, der ki “Yeşil papayanın kokusu, benim için anneye ait vücut hareketlerine ilişkin bir çocukluk anısıdır.” (Maslin 1994). Filmin duyumsal yoğunluğu bu nedenle içinde duyu belleklerinin her gün hâlâ yeşil papayaları koklayan birine göre artan bir şekilde dokunaklı olduğu sürgünün hasretini bedenleştirir. Film eleştireceğim; çünkü film, bir köylünün Mui'nin kentlilerin erişemediği duyu deneyimlerine erişimi olduğunu ileri sürüyor: Film, onu işverenin Batılılaşmış burjuva nişanlısı ile kıyaslar ve sığ ve uçarı görülen diğer kadından “daha derin” ve duyumsal bulur. Bu, problematiktir; çünkü köylüler ve “Batılı olmayanların” Batılılaşmış kentli en-telektüellere kıyasla dünyayla daha duyumsal bir ilişkisi olduğunu varsayar. O, bu nedenle duyumsal bilgilerin köreliliğini, Ong ve Howes gibi antropologların yaptığı gibi (Batılı) entelektüelleşmeye bağlar.

***Daughters of the Dust*'ta Duyu Belleği**

Herhangi bir film ya da video, temsil ettiği şeyin deneyimini yoğunlaştırmak için duyu belleklerini çağrıştırmaya yetkindir. Ancak kimi durumlarda, kültürel tarih için duyuların belleğinde bulunma konusunda daha elzemdir. Bu özellikle resmi tarihler deneyimin belirli alanlarının kavranamadığı ya da onu aktif şekilde yadsıdıkları durumdur. Örneğin, Julie Dash'ın *Daughters of the Dust*'ını (1992) Jane Austen, Henry James ve Edith Wharton'ın romanlarına dayanan yakın zamanlı drama silsilesi ile kıyaslayalım. Tüm bu kurmaca filmler, artık var olmayan kültürlerin etkin şekilde etnografik yeniden yapılandırılmalarıdır yani erken on dokuzuncu yüzyılın İngiliz aristokrasisi, Avrupa'daki geç on dokuzuncu yüzyıl Amerikan aristokrasisi ve yine geç on dokuzuncu yüzyıl Manhattân aristokrasisi... Dash'ın filmi, Georgia kıyısındaki Sea Islands'lardan biri olan Ibo Landing'in Gullah halkı arasındaki yaklaşık olarak 1902 senesi civarlarındaki yaşamı resmeder. Tüm bu filmler, özellikle de ritüelleri, giyim kuşamı ve yiyecekleri merkeze alan bir “etnografik”

ayrıntı zenginliği kullanır. Bunlar, kadınların ve erkeklerin bu toplumlarda giydikleri seçkin kostümleri bol bol hatta fetişistik şekilde ayrıntılandırır. Ancak bu kostümler, kayıtlı tarihlerde de farklı açılardan erşilebilirdir. Kısacası, Austen-James-Wharton filmlerinin hepsi ve *Daughters of the Dust*, mazi olmuş kültürleri kayıt altına alır; ancak *Daughters of the Dust* sözlü tarih ve duyu belleği olarak büyük ölçüde baki kalan bir görselişitsel medyum bilgisine tercüme edilir- ken ilki, bilinen tarihleri kanıtlarla destekleyerek ve açıklığa kavuşturarak metinlerarası olarak birçok kaynağa dayanır.

İzin verin, saç stili örneğine bakalım (Mercer 1990'a bakınız). Afro-Amerikan saç stillerine dair resimli tarihler enderdir ve muhtemelen küçük Gullah toplumu için var olmamıştır. Saç stili, bilginin uygulaması nesilden nesile aktarılan dokunsal ve bedenleştirilmiş bir biçimdir. Filmdeki Peazant ailesinden olan kadınlar, özenle hazırlanmış ve bireysel saç stilleri kullanırlar: Örgülü, kıvrık, sabitleyici aranjmanlara sokulan stiller... Bu stiller, Afrikalı saç stili gelenekleri ile bugün Afro-Amerikalılar arasındaki çeşitli ve özenli saç stili modaları arasındaki devamlılığı temsil eder. Anlamlıdır, anayurttan kadınlar kendi saç ve giyim stillerini kullanmazlar; Yellow Mary'nin saçları uzun ve "doğal"dır, tıpkı sevgilisi Trula'nın gibi ve Christian Aunt Viola da saçını mütevazı bir topuz yapmıştır. Öne sürülen şey, saç stili gibi dokunsal bilgilerin bir kent ve Avro-Amerikan ortam içinde sür-dürülmesinin zor olduğudur.

Birkaç daha kısa film ve video, belleğin Afrikalı diaspora saç stili içinde kodlanma yolları üzerinde durur. "İyi" ve "kötü" saç üzerine haşın yargılar, *Hairpiece*'in konusunu oluşturur: *A Film for Nappyheaded People* (Ayoka Chenzira, 1984), *Good Hair, Pretty Hair, Curly Hair* (Andrew Davis, 1991) ve *Instant Dread* (Dawn Wilkinson, 1998)-derhal hazırlanan rastalar üreten bir saç ürününden kaynaklanan politik yıkıma dair eğlenceli bir film- Charlene Gilbert'in *The Kitchen Blues*'unda (1994) rastalı Gilbert yaklaşık sekiz yaşlarında; ama inandırıcı fikirlere sahip bir kız çocuğu olan

Allanna Small'a "Saçlarım güzel mi?" diye sorduğunda, Allana diplomatik şekilde yanıtlamadan önce duraklayıp "Evet, hımmm, eğer rastalarını çıkarır ve onları düzleştirirsen saçların güzel olabilir." diye yanıtladığında tekrar "sökün" eder. Bizler de Alanna "Saçlarımı şekillendirmeyi seviyorum; çünkü bunu yaptığında her zaman annemin saçlarımı yaptığındaki gibi hissediyorum ve ben de aynını bebeklerimde ve kendimde uyguluyorum." dediğinde bir belleğin basit bir saç şekillendirme eylemi aracılığıyla nasıl bedende varlığını sürdürdüğü hissi ediniriz.

Daughters of the Dust'ta saç stili gibi, yiyecek de önemli bir bellek kaynağıdır. Film, çoğu projeksiyon süresini kameranin kumsalda yiyecek sepetleri ve kayık tabaklar üzerinde oyalan-dığı bir müsrif kutlama pikniğine adar. Gullah mutfağı, yalnızca dilden dökülen kelimelerde ya da daha kesin olarak mutfakta paylaşılan pratikle



73. *Daughters of the Dust*'dan büyütölmüş film karesi. Kino International izniyle.

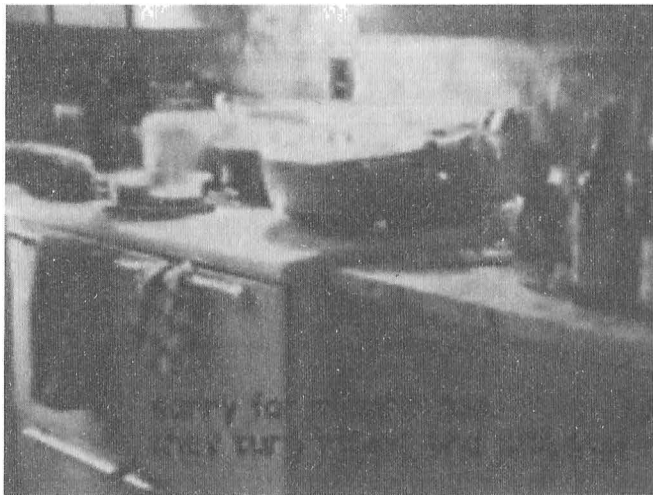
varlığını sürdüren bir şeydir. Dash'ın Toni Cade Bambara ve Bell Hooks (1992) ile yazdığı ve filmle birlikte basılan kitap, çoğu ilk kez bu kitapta yayımlanan ve Afro-Amerikan tarihinin bir çokduyulu bilgiler bütünü olduğunun kabulüyle yemek tarifi doludur. Marlon Riggs'in en son videosunda, *Black Is, Black Ain't* (1995), Kuzey Amerika'daki Siyahların kümülatif, çeşitli ve genellikle çelişkili kültürleri, bamyaya yahnisi içinde; içeriğindeki çoğu şey asimile olacak kadar uzun süre kaynayan, Afrika ve Orta Amerika arasında köle taşımak için geçmişte kullanılan yol üzerinden Afrika'dan ithal edilen bir sebze olan bamyadan yapılmış bir yemek içinde başkalaşım geçirir. Dash gibi Riggs de sevgiyle tabağın kendisine ve onu eleştirel şekilde tadan ve sahip oldukları iki senti teklif eden birçok insana odaklanır.

Yiyecek, elbette pek çok kültürde merkezidir. Benim anlatmak istediğim, başka kayıtların yokluğunda yemeğin belleğin çok daha fazla bir aracı haline geleceğidir. İkincisi, her kültürün belirli duyu modalitelerine bilgi vasıtası olarak ayrıcalık tanıdığı göz önünde tutulursa yiyecek, örneğin görmeye dayalı epistemolojilere nazaran tat alma duyusuyla ilgili epistemolojiler içinde normalde olduğundan daha önemlidir. Afrikalı diasporik kültüründe yiyeceğin merkeziliği, Afrika kültürlerinde tat almayla ilgili bilginin geleneksel değerini yansıtır. Merkez-Kuzey Nijerya'da Hausa dilini kullananlar arasında birçok halk masalı ve atasözü, bilginin karmaşık bir tat almayla ilgili rejimi içerisinde yiyecek, tat alma, yeme ya da yutma etrafında ortaya çıkar (Ritchie 1990, 114-16). Görme, aldatıcıdır; atasözü, bir şeyin yalnızca yiyilerek gerçekten bilinebileceğini öne sürer. Hausa örneği üzerinden tat alma duyusunu tüm Afrikalı diasporik insanlara atfetmek hatalı olabilirse de çoğu Afrikalı diasporik film ve video, yiyeceğe büyük bir önem verir, bilgi zorunlu olarak iyi yemek ve onun etrafındaki toplumsal ritüelleri içerir. Afrikalı diasporik insanlar için yiyecek, yer değiştiren bir fetiş, Afrika ve Orta Amerika arasında köle taşımak için geçmişte kul-

lanılan yolu ayakta tutan ve her bir iyi pişirilmiş bamya yahnisiyle yeniden bedenleştirilen geleneksel kültürün bir hatırlatıcısı olarak gittikçe önem kazanır.

Jamaika doğumlu olan ve Nova Scotia'da yaşayan bir sanatçı olan Donna James, annesi ve teyzesinin kullandığı ve çoğu Jamaikalı göçmenin yalnızca arkadaşları arasında kullandığı yerel lehçede etkileyici atasözlerini belgelemek için *Maigre Dog'u* (1990) yaptı. “Yeni süpürge iyi süpürür; ama eskisi, tüm köşelere hâkimdir.”, der teyzesi ve kadınlar gülererek açıklarlar: “Yeni bir erkek arkadaş edinebilirsin; ancak eskisinde, seviyor olduğun bir şeyler vardır... çünkü o, seni tanır.” Bunların çoğu, geçmişini gözden geçirmek ve aşına olduğun şeyin kıymetini bilmek ihtiyacına dair cesur atasözleridir - “Undan fazla su: İşlerin gerçekten senin aleyhine gittiği zamanlar olabilir ve sen sakinliğini koruyup onlara sadece katlanırsın”; “Şişman köpek için üzgünüm, onlar etrafınızda döner ve gelir sizi ısırırlar... Bu çok doğru,” diye iç geçirir James’in teyzesi -aşkın ne olduğunu kavramak isteyen kadınların yanı sıra yeni bir ülkedeki göçmenler için de kullanışlı bilgilerdir. Kadınlar aynı zamanda, Black Audio'nun *Handsworth Songs*'unda (1986), İçişleri Bakanı ayaklanmaların ardından bir hasar tespiti ziyareti yaptığında Handsworth sakinlerinden birinin ironik şekilde mırıldandığı “Maymun ne kadar yükseğe tırmanırsa kıcı o kadar çok görünür.” ifadesini de açıklarlar. Bizler, kadınları görmeyiz, yalnızca onların zengin seslerini ve söyledikleri balatı işitiriz: “Senin altını kim değiştirdi...?” James düzgün Kanadalı aksanıyla bu ifadelerin manalarını sorar ve onları görsel anekdotlarla resimlendirir; süpürme işlemi yapan bir süpürge, bir kâse un. Tıpkı diğer diaspora sanatçıları gibi, o kendi kültürüne ikinci elden ulaşır ve ataları olan kadınların kolayca bedenleştirdiği dili öğrenmek için çaba sarf etmelidir. Buna rağmen, kadınların atasözleri arasına serpiştirilen mutfak sahneleri, genç kadının kendi geleneksel kültürünü ilk elden deneyimlediği bir yer fikri verecek biriken kap kacakların gösterilişini pişirme ve yeme üzerinden

çözümler. Benzer şekilde Selina Williams'ın *Saar*'ında (1994) da konuşma, aşına olunan bir uygulamanın içine yavaşça ve dikkatlice yerleştirilir; ancak birlikte yemek yemek, onun dayandırıldığı şeydir. *Vancouver*'de Afrika ve Karayipler kökenli Kanadalı beş kadın, bir öğün ve *saar* denen bir arınma ritüeli için bir araya gelirler.



74. *Maigre Dog*'dan film karesi.

Yiyecek ve ritüel üzerinden kadınlar, hiçbirinin ilk elden bilmediği ortak bir ataya yakarılır; bu topluluğu inşa eden dayanaklar, bir Somalili'nin bir Kanadalı askerce öldürülüşü haberini ileten bir radyo raporuyla vurgulanır. Ve bir diğer melez yiyecek videosu da Adriene Jenik ve J. Evan Dunlap'ın adında karşı-kültürel bir lezbiyen aşk ilişkisi için metafor olarak yumrukökleri kullandıkları *What's the Difference Between a Yam and a Sweet Potato?* (1992) videosudur. Âşıkların etli uyluklarına paralel olarak ışık ve karanlık, bir yer elması ile bir tatlı patates, Afrika'dan Güney Amerika'ya olan uzun yolculukları ardından sıcak sıcak yan yana durur. Yer elması reçelli seksi bir tatlı patates tartı tarifi ekrandan aşağı kayar. Tüm bu eserlerin ortaya koyduğu, bir kişinin anneler, kızkardeşler ve

sevgililer ile yemek yemesi, dil ve görsel imgelerin yalnızca kısmen nakledildiği melez kültürün yeni bir bedenleştirişinin başlangıcıdır.

Dash, izleyicileri bilginin pasif tüketicileri konumuna yerleştiren *Daughters of the Dust*'ın etnografik bir film olmasına amaçladığını belirtmiştir. Bunun yerine film, bilgi biçimi çeşitliliği sunar ve onları birbirleri karşısında sınar. Filmdeki, köle sahiplerinin Afrika dil ve dini pratiklerini yasakladığı Gullah halkı, Batı Afrikalı atalarının yaşam şekillerinin birçoğunu mümkün mertebe sürdürmektedirler. Onları hâlihazırda melez bir kültürken Avrupa, kent ve modern uygulamalar, Gullah yaşamını artan oranda etkilemektedir. Dash, bu akını bir aile toplantısı için adaya hücum eden anayurttan karakterler üzerinden yansıtır: Küba'da "ruin" olan aile dostu Yellow Mary, sevgilisi gibi görünen açık tenli genç kadın Trula ile birlikte aileyi ziyaret için geri döner; Hristiyanlığı benimseyen ve tüm geleneksel Afrika ruhsallığını reddeden Viola Teyze; bu aile etkinliğini siyah-beyaz ve donmuş imgeler içinde hatırlatmak için tutulmuş fotoğrafçı Bay Snead.

Sonrasında, iki figür Gullah halkının geleneksel bilgisine meydan okuyan bilgi biçimlerini özellikle temsil eder. Filmde karakterlerin içine düştüğü çoğu ikilem, hangi türden bilginin onların bireysel ve grup olarak hayatta kalma ve dönüşüme uğramalarına en iyi hizmet edebileceği etrafında döner. Bir sekansta film iki sahne arasında çapraz kesme yapar: Klanın kadın reisi Nana Peazant ile onun torununun oğlu Eli arasında bir takas ve birkaç kız da sahilde dans etmektedir. Nana, Eli'ye Kuzey'e göçtüklerinde ailenin mirasını ayakta tutmasını ısrarla öğütlemektedir. Sesi, bir çember içinde merkeze yaklaşıp sonra tekrar uzaklaşarak ve kuma batıp çıkarak dans eden genç kadınların sahneleri görüntülenirken verilir. Onların hareketi, geleneksel Afrika dansını ve ses kaydında uzaktan yankılanan çınlamalar da Afrika davullarını çağırıştırır. Dansları da aynı zamanda çağdaş danslarla ve aynı anda iki farklı tarafa çevrilen ipten atlama oyunuyla da yankı uyandırır. Nana, Eli'yi öğütler:

Eli, bizler bu anıları kendi içimizde taşıyoruz. Karşı kıydan kalkıp buraya gelen bu yüzlerce ve yüzlerce Afrikalı'nın bir zamanlar bildikleri her şeyi unutacaklarına inanıyor musun? Bu anımsamalar nereden kaynaklanıyor bilmiyoruz. Bazen bunu hayal ediyoruz. Ancak bunları içimizde taşıyoruz... Eli, sana kendi ruhuna nasıl dokunabileceğini öğretmeye çalışıyorum. Sana yanında götürebileceğin bir şey vermeye çalışıyorum. Bu yaşlı Afrikalılara güven Eli. Onlardan en az kuşku duyduğun zaman sana gelirler. Seni ılık, tatlı rüzgâr gibi yumuşak ve çabucak kucaklarlar. Zamanın eliyle sana dokunmalarına izin ver.

O konuşurken, sesi dans edenlerin ağır çekim görüntülerine eşlik eder. Dans edenlerden biri gözleri kapalı olarak döner, tıpkı derinlere bakar gibi; bedeni, kalıtsal mirasını hatırlarçasına. “Bizler, bu anıları içimizde taşırız,” diye tekrar eder Nana ve şu açıktır ki nesilden nesile aktarılan ve bedende hatırlanan dans, belleği muhafaza etmenin ve aktarmanın en güçlü araçlarından biridir.

Bir başka sahnede Peazant kadınlarının yemek hazırlama sahneleri arasına, Viola Teyze'nin İncil okuma görüntüleri yerleştirilir. Bu yan yana koyma, sözlü kültür bilgisi ve yemek pişirmenin nesiller arası öğrenimini hiyerarşik olarak aktarılan yazınsal bilgi ile kıyaslar - Gullah ve Afrikalı geleneksel yollar ile Hristiyanlık arasındaki keskin kültürel fark da cabası. Kadınlar, Batı Afrika'da erişilebilir olan ve Afrikalı diaspora insanların yerel tarım bilimine adapte oldukları yemekler olan karides, bamya, tavuk ve mısır hazırlarken rahatça konuşurlar. Çocukların oluşturduğu bir çemberin ortasında oturan bir büyükanne, onlara alınlarına yapıştırdığı bamya uçlarından yapılmış küçük boynuzlar vererek onları güldürür. Onlara “gumbo/bamya yahnisi” ile başlayan bir Afrika sözcükleri listesi sayıp döker, onlar da tekrar ederler, en sonunda da “Tamam, büyükanne hatırladıkları bu kadar” der.

Sonra, Viola Teyze samimi bir şevkle onlara İncil'den bir “hasat”ın yeryüzünün değil Hristiyan ruhlarının bereketi olduğunu

anlatan bir bölüm okurken çocukların yüzleri asılır. “Bu adayı terk ettiğimde bir günahkârdım ve bunun farkında bile değildim,” der onlara. Çocuklar ona anakarada kimin kaldığını sorduklarında, gözünü tutkuyla ufka dikip “Yüce İsa, Tanrı’nın oğlu.” der. Onun karakteri, anakarada Hristiyanlıkla yaşamayla eşleşir ve onun adadaki geleneksel tarzları mesafeli şekilde kınayışı, onların yazılı İncil’den öğrenilenlerle bağdaşmadığını açıklığa kavuşturur –filmde sonradan duygusal bir uzlaşma yaşamasına rağmen. Şüphesiz ki Hristiyanlık, Afro-Amerikan sözlü kültürün tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir; ancak Dash, onun daha geleneksel bilgilerin yerini aldığını belirtir. Tıpkı Igloolik Isuma’nın *Nunavut*’unda olduğu gibi, Hristiyanlık yalnızca ruhu sömürgeleştiren bir şey olarak değil; fakat bedenleştirmiş bilginin yerini bedeninden ayrılmış inancın alması tehdidi şeklinde temsil edilir.

Diasporada Duyu Bilgisi: Aktarma ve Duygu İkilemi

Kültürlerarası sinema, kültürel bellekte kodlanan duyumsal deneyimleri temsil amacındadır. Yine de duyu deneyiminin kendi bütünlüğü içinde temsiline mümkünatı, ya da hatta arzu edilirliliği, noktasında ikirciklidir.

Burada değerlendirdiğim eserler, zamanda ve uzamda uzak olan duyumsal coğrafyaları, uzakta yanan bir ateşin is dalgası gibi bedende zayıf da olsa varlığı sürmekte olan duyu belleklerini geri kazanma gayretindedir. Eğer onlar bu kıymetli bilgileri geri kazanmayı becerebilirlerse, onları günlük tüketimden korumak için kurnazlığı ve ekranları kullanabilirler. Anavatanın temsiline karşı bu duygu ikilemi, duyumsal coğrafyaları eski ve yeni kültürün bir karışımı olan ve bedeninin algısal aparatı her iki yere de bütünüyle alışkın olmayan “ikinci kuşak” (ya da daha sonraki) sanatçıların eserlerinde artan şekilde belirgindir.

Bu duygu ikilemi bir dereceye kadar var olur; çünkü duyuların kullanımında kültürel farklar göz önünde tutulursa, izleyicilerin bir eserde temsil edilen duyumsal deneyimlerinin yeniden yapılandırabileceklerini varsaymak hatalı olacaktır. Sinema yalnızca duyu belleklerinin tescil sürecini betimlemeye değil, izleyicilerde bellekler canlandırmaya da yetkindir. Seremetakis'in ileri sürdüğü gibi, maddi kültür izleyici tarafından tamamlanmayı gerektirir: İnsan elinden çıkma hiçbir araç-gereç, onun anlamını beden düzeyinde kaydeden biri olması dışında varlığını kendi bilgisi kadar sürdüremez (1994, 7). Duyular, yerel nesne ve deneyimlerce ıslah edilir ve geleneksel bir nesneyle olan bir etkileşim, bu duyuları harekete geçirebilir. Duyuların organizasyonundaki kültürel farklılıklar göz önünde tutulursa, bir kültürün duyumsal coğrafya karakteristiği, başka bir kültürden olan bir izleyici için anlaşılır olmayacaktır.

Bir kültürün, başka bir kültürde tüketimi için olan etnografik temsilleri, onu görülebilir olana indirgeme eğilimindedir ve bu nedenle kolaylıkla tüketilebilir. Ancak kültürel bellekler, bilginin başka bir duyumsal rejimi içinde, tat almayla ilgili bilgi gibi, yabancıların o kültürü görsel olarak kavrama arzusundan bir parça korunulmuş kalmayı sürdürürken keşfedilebilir. Görsel antropoloji, olayları görsel delil yönünden yorumlayarak, görsel olmayan deneyimi görmezden gelerek ve genellikle üzerinde çalıştığı kültürlerin duyumsal düzenini "sömürgeleştirerek" onları görsel bir rejime zorlamakla eleştirilmektedir (Howes 1991c, 172). Başka bir insanın duyumsal organizasyonunu anlamaya çalışırken ben, kendi duyumsal araçlarımın körelmişliğini kabullenmeliyim; belki de ben görsel olarak güçlü; ama koku, ağırlık, yakınlık ve benzeri şeylerin anlamlarına uyumsuzumdur. Antropolojide görselden sölemsel yaklaşımlara olan geçiş, bedenleştirilmiş olanların ötesinde sözcüklere dökülebilir olan kültür veçhelerine vurgu yapması yüzünden sorunların çözümüne katkı sağlamaz (Csordas 1994, 11). Eğer bir kişinin duyumsal organizasyonu görmeye olduğu kadar

başka duyulara da ayrıcalık tanıyorsa, bir film gibi görselişitsel bir nesneyi çokduyulu bir şekilde deneyimlemesi kolay olacaktır. Eğer öyle olmazsa, o nesne etkisiz görünecektir; çünkü izleyici onun çokduyulu niteliğini algılayamaz.

Dolayısıyla, özel duyu bilgilerinin temsili tüm izleyiciler için anlaşılır olmayacaktır. Bu bilgilerin ayırdına varmak, anlamının tüm kültürlerarası sinemanın gerektirdiği sınırları üzerinde benzer türden bir çalışmayı gerektirir. Sinema üzerine çalışırken bizlerin, bizim için erişilebilir olsa da olmasa da onun çokduyulu yönlerinin farkına varma girişiminde bulunmamız gerekir. Bu nedenle, bir başka kültürün deneyimine yapılan “açığa vurmanın” bizim kendi duyumsal düzenlememiz ve onun sınırlarının farkındalığını içermesi gerekir. Görecekt hiçbir şey bulamadığımızda belki de hissedecek ya da koklayacak çok şey olabilir. Sinema bu kayıp duyuları açığa çıkarmayabilir; ancak onları kesinlikle çağırıştırır.

Kültürlerarası film ve videolar, genellikle güçlü bir biçimde kendi duyu belleklerini korurlar. Ana akım sinemada görselişitsel olmayan duyulara yapılan göndermeler, sinematik aşırılıklar olarak, görsel-işitsel temsilin zirvesinin zenginliğinin üzerinde fazladan bir işlem olarak görünme eğilimindedir. Ancak kültürlerarası sanatçılar için dokunma, koklama, tat alma, ritim bellekleri “fazladan” şeyler değildir. Onlar, kültürel geri isteme ve yeniden tanımlama eylemlerinin önemli dayanaklarıdır. Bu, son zamanların “duyumsallıklarıyla” övülen ana akım filmleri -Chen Kaige’nin filmleri, Peter Greenaway’ın en son filmleri, Anthony Minghella’nın *The English Patient* (1996) filmi ve çokduyulu imalar yönünden zengin çok sayıda başka film örnek olarak düşünülebilir- ile duyulardan yararlanan kültürlerarası filmler arasındaki farktır. İlki, kendi konularına bir zenginlik konumundan yaklaşır. Onlar, temsilin emirlerinde olan tüm araçlarına sahiptir ve örneğin tat alma konusunda malumat, filmin sözselsel ve görsel imgelerini yalnızca tamamlar. İkincisi, duyumsal bellekleri yeniden yaratma ve diaspora

sanatçısının kendi duyumsal geleneği içindeki yerini bulma müca-
delesini verir. Bu belleklere, bir duyumsal ya da başka türden malum-
mat zenginliği noktasından değil nadirlik açısından yaklaşılr.

Hamid Naficy'nin koklama, tat alma ve dokunmanın "genellik-
le görme ve işitmeden çok anavatandan ayrılış ve farklılığın daha
dokunaklı hatırlatıcılarını sağladığı" önerisini yeniden hatırlayalım
(Naficy 1993, 153). Naficy, sinemanın kolektif duyumsal deneyimi
sürgünlerin kendi anavatanlarına olan hasretlerine karşılık verme-
ye çağırabildiğini gösterir (156). Sürgün kişi, hem arkasında bıraktı-
ğı hem de yeni yerde kendi duyumsal coğrafyalarının daima aynı
yerde yaşamış olan bir insandan daha güçlü bir şekilde farkındadır.
Büyüdüğü yerin onun bedeninin dünyada yer edinme tarzını bi-
çimlendiren duyumsal coğrafyası ile şimdi yaşadığı yer arasındaki
farkların ayırdında olarak sürgün kişi, daha önceden bildiği dünya-
nın duyumsal zenginliğini kolayca kopya edemez. Elbette bu aynı
zamanda çiftlikten şehre daha yerel hareketleri tarif eder, örneğin
ya da rutubetli Alabama'dan gri Boston'a; duyumsal altüst oluş, bir
aşama meselesidir. Buna rağmen, sömürgecilik ve sürgünün sebep
olduğu geniş ve şiddetli altüst oluşlarda, vatanın duyumsal deneyi-
mini bir tabağa yerleştirmeyi denemek özellikle kurnazcadır. Mira
Nair, *Kama Sutra*'da (1996) mitsel ve zengin şekilde duyumsal bir
Hindistan sunabilirdi; ancak filmdeki çiçek dürbününün parlıtlı
bedenleri, doymuş renkleri, tütsülerin incecik tütüşleri ve aksanlı
İngilizce, sürgünün vatanına olan hasretine başvurmakta Batılı
ıslak rüyalara teşvik eder gibi görünür. Pasolini *Orient in Arabian
Nights*'ta (1974) mitsel ve zengin bir duyum sunabilirdi; ancak çağ-
daş bir Arap film üreticisi bunun aynısını yapmak konusunda sami-
miyetten uzak olabilirdi:

*Bizler, Batı'ya onların kültürleriyle beynimiz yıkansın di ye git-
meyiz, emperyalizm bahsinde onların kültürünün hegemonya-
sı, başka hiçbir yerde Üçüncü Dünya'da olduğu kadar açık de-
ğildir. Ancak artık olan olduğu için ve de yıkım öncesi sanat ve*

kültüre diriltmeksizin bakabilecek ve onları gerçekten kullanacak insanlarla biraraya gelebileceğimizden Üçüncü Dünya'ya almamış olduklarımızı; onların deneysel film ve videolarını, avantgard tiyatrolarını, eğreti jazlarını direnişimize yardımcı da kılabiliriz: Lübnan, Irak ve Sudan'ın (ve daha önceden de Filistin'in) vb. yıkımının ardına düşerken, Orta Doğu'nun en iyi kitaplarından biri olan Binbir Gece Masalları ile [John] Bart ya da Passolini'nin (*Arabian Nights*, 1974) kurabildikleri benzer bir yakın ilişki kurabilirim ve ardından bilirim ki ben ya samimiyetten uzak bir Arap yazarımdır ya da hâlihazırda bir Batılı yazarımdır. (Toufic 1996, 69-70).

Jalal Toufic, Beyrut'un yıkıntıları arasında kaybolan bir kültürü yeniden yaratmaya girişmek için, azami ikiyüzlü ve asgari emperyalist olunması gerektiğini yazar. Orta Doğulu diaspora sanatçılarının Ra'ad'ın *Missing Lebanese Wars*, Ra'ad ve Salloum'un *Talaeen a Junuub'u*, Haj-Ismail'in *I Wet My Hands...*'i, Ha-toum'un *Measures of Distance*'i, Al-Kassim'in *Far From You*'su ve Toufic'in *Credits Included*'i gibi ele aldığım eserleri, izleyicilerine kendi vatanlarının duyumsal zengiliğini ulaştırmaktan sakınır. Ulaştırmak için iç savaşın ve sürgünün yarattığı felaketlerin turistlerin istekli bakışları için yalnızca küçük engellermiş gibi ele alınması gerekirdi. Ayrıca, bu





75. ve 76. *A Box of His Own*'dan durağan görüntüler.

Rochester, Vancouver, San Fransisco ve harap edilmiş Beyrut'taki diasporaya yayılmış sanatçıların artık onlarla uzlaştıramaz şekilde onlar için kayıp olan bir zaman ve yerle yakın bir duyumsal bağlantı kurmaya becerili olduklarının varsayılması gerekirdi.

Bir diaspora sanatçısının kendi vatanına ilişkin duyumsal bellekleri ne şekilde yeniden aktive etmek istediği ile bunu gerçekte nasıl yaptığı arasındaki fark, Yudi Sewraj'ın dokunaklı *A Box of His Own* (1997) eserinin konusunu oluşturur. Guyana'da doğmuş bir Montrealli olan Sewraj, yirmi yıl sonra ilk defa atalarının toprağına döner. Bantın bu kısmı, parlak renklerle dolu bir video günlüktür ve Sewraj'ın yiyecekleri, rutubetli havayı ve yağmur damlalarının teneke çatıya çarpışını kıvançla betimlemesinden oluşur. O, bu yeni keşfedilmiş duyumsallıktan aldığı hazzı, yabancı bir topraktaki bilinmedik koku ve tatlarla büyülenmiş bir turist gibi almaz. Yurduna dönen akrabalara dış sesçe okunan mektuplar, Beyaz kız arkadaşından ayrıldığı ve Guyanalı bir kadınla nişanlandığını ortaya koyan mektuplarla sonlanırken bu yerden giderek artan bir büyülenmeyi açığa vurur.

Sewraj Montreal'e döndüğünde bant, birdenbire ton değiştirir. Renkler, yerlerini griye bırakır; dalgalı yeşillikli manzaranın yerini onun steril apartman dairesinin dikey çizgileri alır. Sa-natçı, memleketinde bantın adında geçen kutuyu inşa eder: Bir kapısı, bir sandalyesi, yalnız izleyicinin başının arkasında bir video monitörü ve onun atalarının toprağının yansıyan imgelerine bakabildiği bir ayna olan küçücük bir oda. "Kutu", esasında Sewraj'ın kendisini ezcümle ve keyifli bir biçimde yaşadığı ve şimdi düz ve sessiz bir imgeye indirgediği dünyada bir röntgenci olarak konumlandığı bir gözetleme gösterisi kulübesidir. O, Guyana'da meraklı ve uzun zamandır görüşmediği akrabalarla çevrenmiştir; burada ise kurduğu tek insan ilişkisi, onun için endişelenen arkadaşlarının tele-sekreterin filtresinden geçen sevecen; ama uzak sesleriyle. Bu üzücü sahnede sanatçı, kendi reddini ortaya koyar: Biliyorum ki ben bir Montrealliyim ve bu soğuk şehir benim dünyayı algılayışımı şekillendirdi; ancak buna rağmen (eğer Guyana'yı terk etmemiş olsaydım) benim olabilecek olan duyumsal bilginin özlemini çekiyorum. Koku ve tatların, ten üzerindeki nemin verdiği hissin ve yağmurun sesinin, kendi hakiki mirası olduğunu iddia etmek yerine Sewraj, bu deneyimlere olan hasretinin deneyimlerin kendilerinden çok kendi mirası olduğunu kabul etmelidir. Nihayetinde terk edilmiş kız arkadaşın gelen enerjik bir telefon mesajı, Sewraj'ın kalbinde bir değişiklik kıpırtısı yaratır. Bant, hızlı bir geri sarmayla; aslına bakılırsa, anavatana ziyareti tersine döndürme ve kutuyu yapısöküme uğratmayla sonuçlanır.

Yiyeceklere dair kültürlerarası filmler aynı zamanda anavatanın duyu deneyimleriyle kurulan çelişik ilişkileri de inceler. Bir dolu belgesel ve etnografik film, adeta bir kültürün esası olarak göstermek için yiyecek ve yemek yeme imgelerini kullanmaktadır. Tıpkı gezi belgeselleri ve ticari pornografi gibi onlar duyumsal malumatı şimdiye değin başka bir meta gibi paketlediler. Yiyecek ve yemek yeme etrafındaki kültürel ritüelleri, tüketilebilir görsel imgeye indirgeyen bir filme "yiyecek pornosu" denilebilir.¹⁰

Aksine, kültürlerarası film ve videolar, yiyeceğin temsil ettiği belleklere herhangi bir kolay erişimi sorunsallaştırarak yiyeceği belleğe bir erişim şeklinde kullanır. Kültürlerarası “yiyecek filmleri” ve videoları, yemek pişirme ve yemenin görünürde tarihsel olmayan ritimlerinin, kültürel belleği keşfetmede alternatif bir çalışma alanı sağladığına işaret eder. Bir tadın anısı, bu bölümün epigrafisinde gıda yazarı Jeff Weinstein’in tarifinin ileri sürdüğü gibi, bireysel ve kültürel bellek arasında tarifi zor bir yolun izini sürer. Bu bellek, basitçe sürgünün sahip olduğu, Proust gibi yeşil papaya, etli hamur köftesi ya da tuzlu balık kokusuyla uyandırılan anılara özlem duyan bellek değil; fakat içinde kimliklerin dönüştürüldüğü bambaşka anlamların arasından geçen bir bellektir. Çoğu kültürlerarası film üreticisi için onların geleneksel bir kültüre “mensup oldukları” varsayılmaz. Bu sanatçıların çoğu, kendi geleneksel kültürleri ile içinde yaşadıkları Batılı toplum arasında bir yerde büyürler. Duyumsal anıları yeniden yaratma ve onları sanatçının melez bir kültürde yerini “anamlı kılmak” için kullanma mücadelesi -örneğin, hamburger diyarında geleneksel yemekler pişirmeyi öğrenerek- vermelilerdir. Paul Kwan ve Arnold Iger’in *Anatomy of a Spring Roll*’unda (1992) sanatçılar, Vietnamlı göçmenler arasındaki yemek pişirme toplumsal pratiği ile tek başına, Amerikan mutfağının rasyonalize edilmiş tarzı olarak gördükleri şeyi kıyaslarlar. Farkı dramatize etmek için Kwan ve annesi, bir Muybridge tarzı analitik ızgara arka planına karşı çin böreği hazırlarlar, onların hareketleri yeterlilik açısından analiz edilir ve ortaya çıkan ürün “çıtırmetre” ile sınanır. Onun Sigon’a iadei ziyareti, yalnızca kültürüne olan saygısını arttırmaya hizmet eder: “Vietnamlılar yüzyıllardır bombalanıp sömürgeleştiriliyor ve buna rağmen harika yemekler üretiyorlar. Amerikalıların 200 yıldır özgürler; ama ürete ürete Big Mac’i ürettiler.”

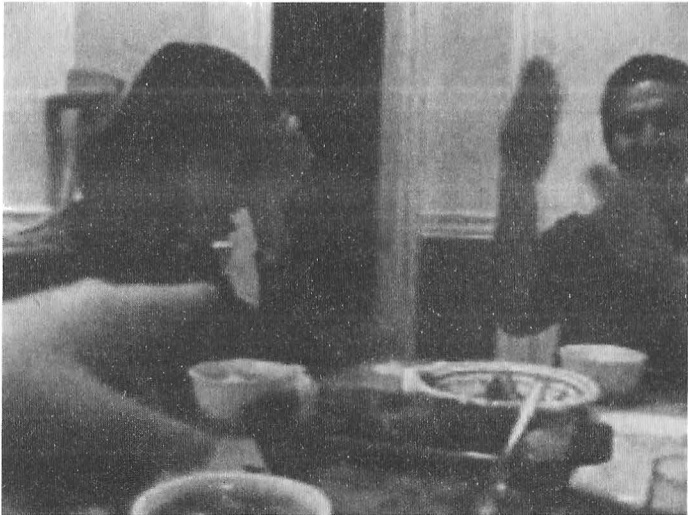
Çin ritüelinde, tıbbında ve kozmolojisinde yemek pişirmenin geleneksel merkeziliği (Tuan 1993, 51-53) göz önünde tutulursa, sağlam bir alttür olan Çinli diaspora film ve videolarının yiyeceklerle

ilgili olması anlaşılabilir bir şeydir. Bu eserlerin bazıları, sanatçıların kendi geleneklerine sömürgeci bir bakışa dönüş gibi görülebilecek olan şey içinde yiyeceği fetişleştirir görünür.

Yine de bu eserlerin birkaçı, yiyecekler ve geleneksel olarak temsil ettikleri şeyler hakkında çelişik duygular ifade eder. Asyalı çoğu video ve film üreticisinin, zengin bir yiyecek mirasına sahip olduğu varsayılır; ancak gerçekte değildir; yine de onlar etrafındaki Asyalı olmayanlar Asya yemeklerini sorunsuz şekilde fetişize eder ve Asyalı kimliğini muhteşem bir öğüne bağlarlar (Curtis ve Pajaczkowska 1994, 208). Bu nedenle, yiyecek ve kültürle dargın bir ilişki kuran bir Çinli diaspora eserleri alttürü türemektedir. Hatta Ang Lee'nin ana akım hiti *Eat Drink Man Woman*'da bile aile, masa etrafında somurtarak otururken seçkin tabaklar el sürülmemiş olarak kalır. Yau Ching'in deneysel belgeseli *Flow*'un (1993) bir sahnesinde Çin doğumlu New Yorklu sanatçı, özenle hazırlanmış ipek bir sabahlık giymiş vaziyette vog tavada sıçratılarak hazırlanan bir yemek pişirir. Onun, mutfak parodilerine elverişsiz giysisi, Çinliliğin bir Batılı kültürel tasavvurudur. Karen Kew ve Ed Sinclair'in *Chasing the Dragon*'unda (1993) Cheery adlı şehvetli bir Asyalı telefon seks işçisi, Batılı bir tuhaflığa başvurur: “Baharatlı tofu ile siyah fasulye sosuna ne dersin?” diye fısıldar bir araya. “Bu senin için yeterince seksi mi?” Bu hafif alay, Asyalı seksüelliğin Batılı stereotiplerinin “egzotik” kadınlar, seksüel olarak nötr olan adamlar- keşfiyle devam eden bandın ilk yarısını oluşturur. Son bir şaşırtmada Cherry'nin bir erkek olduğu ortaya çıkar. Egzotizmin oral imleyeni olan yiyecek, Asyalı duyumsallığın Batılı görüşlerinin yerinden edilme mahalidir ve genişletilecek olursa, yabancı tehdididir. Shu Lea Cheang'ın Jessica Hagedorn'un se-naryosunu yazdığı çevreci temasıyla çılgınca melez bir uzun metraj olan *Fresh Kill*'inde (1994), New York yuppileri, 80'lerin yeni zenginlerinin yiyecek fetişi olan suşi atıştırlar. O suşinin radyoaktif balıktan yapılma olduğu ortaya çıkınca ve yemek yiyenler kendilerinin fosforlu bir

renk almaya başladıklarını fark edince, ölçülü bir biçimde Teksas-Meksika mutfağına geçerler. *Fresh Kill*, egzotizm ve ithal mutfakları çevreleyen paranoya ile ve de dolaylı olarak temsil ettikleri daha az uysal göçmenlerle alay eder (Bakınız Marks, 1994b).

Asyalı çoğu diaspora eseri, melez beslenme açısından melez kimliği kabullenme mücadelesini ifade eder. Bu gelişen türün yalnızca iki örneği, Richard Kim'in Koreli bir Amerikan gencin yemek çubuklarını kullanmayı öğrenerek geleneksel bir duruşu olan babasını memnun etmeye kalkıştığı *By the Thinnest Root*'u (1995) ve Çinli "hepçillığe" karşı bir yanlış anlama içindeki Alman bir ev hanımının Çinli Amerikan kocasına filmin adında geçen nefis yiyeceği hazırlamaya giriştiği *The Search for Peking Dog*'tur (John Choi, 1995). On iki yaşındayken Hong Kong'tan Birleşik Devletler'e göç eden yönetmen Laurie Wen, *The Trained Chinese Tongue* (1994) belgeseline kendi çocukluğundaki duygu ikilemini betimleme ve kendi köken kültürüne karşı kızgınlık ile başlar, bu özellikle de yemek pişirme konusunda ortaya çıkar. Ancak son zamanlarda da



77 *The Trained Chinese Tongue*'den büyütülmüş film karesi.

kendisine Çin yemeği öğünleri hazırlamaya başlar ve artık Çin pazarlarına sıkça gitmeye başladığını gözlemler, “İçimde benzer ses ve kokular içinde yaşayan insanlara dair merak uyanmaya başlamıştı.”: altı süveter giyen yaşlı kadın, tarz sahibi iş kadını, yemeklerin içine konan malzemelerin adlarını öğrenmeye çalışan ergenler. Wen, Boston’daki Çin mahallesinde bulunan balık çarşısındaki kadınlara yanaşır ve onlarla birlikte onların evine gidip nasıl yemek yaptıklarını izleyip izleyemeyeceğini sorar. Peşpeşe dört karşılaşma, kültürel bellekteki ortaklığın her zaman farklılıklar etrafında arabulucu olduğu ve yiyeceğin yalnızca bir performatif, ortak kültürel bellek kaynağı sağlamadığını; fakat aynı zamanda ayrımın nesil, dil, sınıf ve yer gibi pek çok çeşidinin imleyicisi olduğunu da kanıtlar.

Bu etkileşimler esnasında Wen, grupların yiyecek belleklerini paylaşma yollarının oldukça kişiye özgü olduğunu keşfeder. Bu bellekler, belki de ortak olarak sahip oldukları tek şeyleridir. Yiyecek, iletişimin yeni kültürel sistemleri içine girer -tıpkı Çinli ve Amerikan orta sınıf melezliği içinde bir öğünü her iki tarafı da etkilemek için kullanan varlıklı iş kadını gibi. Yiyecek üzerinden bu görüşmeler, şunu soruyora benzer: Ondan benim aldığım tadı mı aldın? Neden almadın?

Filme adını veren sahnede, Çince sözcükler ve yiyecekler etrafında gezinen dil becerileri, sohbetin çoğunun konusunu oluşturur. Karısı Hong Konglu olan Çinli Amerikan iş adamı Bay Bao, hiçbir Asyalı’nın “Fort Lauderdale” (Florida eyaletinde bir şehir) sözcüklerini düzgün telaffuz edemeyeceği üzerinde durur. Ancak o, “biz Amerikalılar” der, bir parça tavuğun küçük kemiklerinin özünü ağızımızın içinde çıkarma becerisine sahip değiliz, bu yalnızca “talimli bir Çinli dilinin” yapabileceği bir şeydir.

Bu film, tıpkı *Daughters of the Dust*, *Woman from the Lake of Scented Souls*, *Seeing Is Believing*, *Measures of Distance* ve ele aldığım çoğu diğer eser gibi, diaspora sürecinde duyu belleklerinin nasıl dönüştüğünü gösterir. Sinema, yuvanın kokusunu yalnızca don-

durularak kurutulmuş biçim içinde yakalayabilir: O andan itibaren kültürün şimdi ya da önceden ne olduğunu tanımlayacak bir kültürel bütünlük ânını izole ederek. Kültürel belleğin yalnızca geçmiş düşünmede olduğu gibi algılanan tipik bir özelliğini izole etme girişiminde bir samimiyetsizlik vardır. *The Trained Chinese Tongue* (1994), duyuların belleği vasıtasıyla hem bir köken kültürü arayış hem de bu arayışın diaspora konumundan yapıldığında imkânsızlığını yakalamayı becerir. Ve diaspora yuvada başlar; tıpkı Jeff Weinstein'in elmalı turtanın kokusuna olan arayışın bize yuvanın asli bir kokusu olmadığını hatırlatış ağıtı gibi:

Bu tatil döneminde favori armağanım annemden geldi Avon'da "Memleket Fırınının Elmalı Turtası Kokusu" denen Noel çorabı içinde küçük bir Noel hediyesi. "Elmalı turtanın enfes kokusunu havayla birlikte içine çekmek... Annenin mutfağının lezzetli anılarını geri getiriyor. ONU SALLAMAK İYİ OLABİLİR."

Kesinlikle gerçeği gibi kokar, eğer gerçeği, plastik kâğıda sarılmasına izin verilmiş ve neredeyse her yerde satılan "tatlandırıcı eklenmiş" elmalı turtaysa. Bu karışım, komşumun kızının şimdiye dek yediği ilk elmalı turtaydı. Aynı şekilde, benim için de ilk olabilir. (1988, 129)

Wen'in filmi, içinde duyumsal bir ayrımın kültürel bir yerinden etmeyi ifade ettiği bir anı ile başlar: Küçük bir kız çocuğuyken evde piyano çalıştığı zamanlar, mutfaktan "daima Chopin ya da Beethoven'imin üstüne yağlı bir Çin lekesi bırakan" bir kızartma ve siyah fasulye sosu kokusu gelmektedir. Bu çocukluk anısı, Wen'in Çin kökenli kültürüyle ilişkili duyu bilgileri ile şu anda içinde yaşadığı Amerikan kültürü arasındaki çelişik ilişkiye bağlanır. Film boyunca, bu iki çeşit bilgi arasında bir duygu ikilemi vardır. Yuvasının derinden hissedilen koklama ve tat alma duyularına dayanan kültürel bilgileri daha doğru da öğrenilmiş Batılı kültürel bilgiler yanlış ya da empoze mi edilmiştir - özellikle de bu öğrenilmiş bilgiler

Chopin derslerinin yalnızca görsel-işitsel olmakla kalmayan; ancak genç müzisyenin bedenince de öğrenilen yüksek disiplinli biçimini alırsa? Wen'in yiyecek etrafındaki görüşmeleri, bu iki çeşit bilgi arasındaki ilişkinin çelişik ve karmaşık olduğunu öne sürer. O, yiyecek etrafında kimi kültürel ortaklık noktaları bulmak için Çinli öteki kadınları takip ettikçe bu ortaklık, daha da anlaşılması zor hale gelir.

Nostaljinin Ötesinde, Hasetin Ötesinde: Duyu Belleği ve Kültürlerarası Dönüşüm

Kültürlerarası sinema, farklı duyumsal organizasyonlar ve onların çağrıştırdığı yeni bilgi düzenlerini keşfetmeye başlıyor. Çünkü bu eser, kültürlerarası akıntıda üretiliyor, o duyu deneyimini dondurulup kurutulmuş biçim içinde değil bilmenin farklı yolları arasındaki verimli çatışma içinde sunma eğiliminde oluyor. Buna rağmen, her birimizin kendi kültürel geçmişlerimiz göz önünde tutulunca seyirciler duyuların kültürlerarası sinemasına farklı derecelerde ulaşacaktır. Shani Mootoo'nun manolyası, Marlon Riggs'in bamya yahnisi ve Steve Reinke'in konserve meyveleri, benim için bu sanatçılar için olduğundan daha farklı duyumsal bağlantılar uyandırır. Yeni öldürülmüş hayvanların *Nunavut*'ta avcılarının hevesle parçalayıp yuttuğu buğusu tüten iç organları, ilk başlarda bende hiçbir duyumsal bağlantı uyandırmadı, birkaç epizottan sonra kendimi taze fok ciğerine bakarken ağzım sulanırken buldum. Diğer imgeler ekranda temsil edilen deneyimi bedenleştirmenin herhangi bir yolu olmaksızın beni şaşkına çevirdi. Alışkın olunmayan duyu deneyimlerinin temsili karşısında şaşırtma, kaçınılmaz ve faydalı kültürlerarası ilişkilerin bir yönüdür. Bu, kültürel farklılıklar için kültürlerarası öğrenmeden önce gelen bir saygı zemini sağlar.

Bu şaşırtma aynı zamanda kültürlerarası sinema izleyicisini kendi duyu hasetiyle yüzleşmeye mecbur eder. Belirtmiş olduğum gibi,

popüler sinema ve televizyon, sorunsuz şekilde seyirciye bir duyu dünyası ulaştırma girişiminde bulunur; seyahat tanıtım filmleri, geleneksel etnografik filmler, ithal sanat filmleri ve diğer filmler, görünüşte bir şeffaflıkla bir yabancı kültür sunar. Aynı şekilde, nadir kültürlerarası film ve video kendi (ya da önceki) kültürleri dâhilinde bir çeşit yeni sömürgeci bakış içinde bunu yapar. Egemen kültür içinde tamamen huzurlu olan izleyiciye yönelik böyle eserler, duyu bilgilerini ürünler olarak, izleyicinin diğer kaynaklarının bolluğuna ilaveler olarak temsil eder. Kültürlerarası sinema, aksine, duyu bilgilerini bir bolluk pozisyonundan değil belleğin değerli fıçıları olarak kıtlık noktasından temsil eder. Bu bilgiler, yeniden hatırlanması ve sinematik olarak temsili güç ve her izleyici için ulaşılabilir olmayan bilgilerdir. Bu nedenle kültürlerarası sinema, bizi kendi kültürümüzden başka kültürlere yaklaştırmasıyla rahat kaçırır.

Duyu haseti, bir kültürün başka bir kültürün duyu bilgisine olan arzusu, uzun bir tarihe sahiptir. Tıpkı 2. Bölüm'de ele aldığım yer değiştiren fetişler gibi, duyu bilgisi de daima bir kültürden diğerine hareket içindeki aktarmadan geçer. Örneğin tütsü ya da parfümlerin kullanımı ve onların dayandığı reçine ve hayvansal ürünler, Doğu'dan Batı'ya yüzyıllar süren bir ithalat yolu izler: Çin'den Hindistan'a misk, Çin tarçını ve sandalağacı, Hindistan'dan Mısır'a tütsü ve yasemin, Mısır'dan Yunanistan'a tütsü ve tüm bu ürünler oradan Avrupa'ya (Stoddart 1990, 155, 169-70). Tütsü ve parfümler, her bir durakta öncekinden daha uzak yan anlamlar üstlenir, tıpkı Katolik Kilisesi'ndeki tütsünün (tartışmalı) kutsallığı gibi.¹¹ Tüm kültürler, başka kültürlerden duyu deneyimleri ödünç alır: Bu, kültürel değişimde bir etkidir, tıpkı dillerin hareketi gibi. Bir kültürdeki kutsal tütsü, bir diğerinde baştan çıkarıcı bir parfüm olarak kabul ediliyor olabilir; bir kültürdeki sıradan yumuşak içkiler, bir diğerinde özel kutlama vasıtaları olabilir. Buna rağmen, sömürgeci yayılma özellikle duyu arzusu tarafından etkilenmiştir. Baharat yolu, duyu bilgisi için Ortaçağ'a özgü bilgilerin anayolu, on

birinci yüzyılda Haçlıların askeri seferlerince kesilen rotalar üzerinde kurulmuştu. Dolayısıyla Avrupa ithal ürünleri on altıncı yüzyıldan başlayarak Çin'den çay, Türkiye ve Arap ülkelerinden kahve, Meksika'dan çikolata idi (Schivelbusch 1992). Duyumsal uyarmanın tüm bu yeni kaynakları, onları ithal edenler için gerekli lüks tüketim malzemeleri ve küresel fetih hareketleri, sömürgecilik ve köleliğin dayanakları haline geldi. Sömürgeleştirilen kültürler, aynı zamanda sömürgecilerinin duyu bilgilerinin uyarlanabilirliğinden faydalandılar ve basit ticaret bir kültürden diğerine yeni duyu deneyimleri yolculuklarını kolaylaştırdı.

Kimi duyu antropologlarına olan eleştirimde ileri sürdüğüm gibi, Batılı ülkeler ve kent merkezlerinde duyulara rahatlatıcı bir "dönüş"e olan çağdaş hasret, yadsınamaz bir yeni-Oryantalist eğilime sahip. Post-endüstriyel toplumlarda kokuya olan yakın zamanlı ilgi, on dokuzuncu yüzyılda ithal edilen kokular karşısında Avrupalı büyülenmişliğiyle paralellik taşır. Doğu'nun yase-min, sandalağacı ve haşhaş gibi kokuları için yapılan öncülüğü, Kuzey Afrika ve Hindistan'daki Avrupa sömürgeleştirmeleri izledi. Simgeci şairler, bakışlarını devirip bunun yerine koku dilleri inşa ettiler (Jay 1993a); Post-empresyonist ressamlar, içinde bilginin duyumsallıkla anlaşmazlık içinde olmadığı bir dünya için hayal edilen "ilkel" kültürlerden ilham aldılar.

Kokuya ve genel olarak yakın duyulara olan ilginin bu iki dalgası, fotoğrafının görsel teknolojilerinin, "sinema-öncesi" büyük nümayişlerin ve on dokuzuncu yüzyılın ortasından sonuna sinemanın gelişiminden ve de yirminci yüzyıl sonlarında görsel medyanın tomurcuklanmasından ayrılmazdır. Hepsinde de yakın duyulara başvuru, görsel teknolojilerin bireyleri kendi bedenlerine yabancılaştıracağı şeklinde bir korkuyu yansıtır görünür. Ayrıca her durumda eğilim, görsel olmayan duyumsal uyarının kaynakları konusunda daha az yabancılaşmış olarak algılanan kültürlere bakmak olmaktadır. Sonuç olarak, yirminci yüzyıl sonunda kokuya olan

ilgi, yeni bir biçimde metalaştırılmış şekilde aromoterapi modası ya da Yerli Amerikan ritüellerinden görülme *Hierochloe odorata* bitkisinin Yeniçağ tarikatlarınca benimsenmesi ile sürmekteydi.

Yine de çokduyulu arzunun yükselişi, Batılı (ya da daha özel olarak Kuzey Amerikan/Kuzey Avrupalı) algı merkezinin asli bir yeniden düzenlenmesinin işareti değildir. Bizler, kendimizi duyu bilgisinin yeni biçimlerine kolayca arzulamaya sevk edemeyiz. Bireysel beyin kolaylıkla öğreniyor olabilir; ancak kültürel anlamda asimile edilmiş beden daha yavaştır ve kültür de esasında zor değişir. Her ne kadar uzun süre başka bir kültüre ait bir yemeği yemek ve başka bir kültüre ait müzikte dans etmek öteki insanların kendi dünyaları içinde nasıl yaşadıklarına dair küçük bir his verse de bizler başka bir kültürün algı merkezinde *kolayca* yaşayamayız. Eğer insan varoluşu “düşünülmemiş olan üzerine düşünce- nin dile getirilmesinde işlev gören bir varlık biçimiye” (Heidegger, Foucault’dan alıntı 1970, 322), duyu bilgisinin sınırlarını bizim sorgulamamız, düşünülmemiş olanla bir yüzleşmedir. Diğer bir deyişle, ne kadar çok istesem de ben başka bir algı biçimine ayak uyduramam. Yine de görmemerkezcilik içinde başından beri var olagelmış gerilimlere, aynı zamanda Batı kültüründe de var olan ya da ona bir başka yerden giren unsurlara bakabiliriz. Ve bilmenin, duyu bilgilerini de içeren ve diaspora insanların Batı dediğimiz şeye doğru olan küresel hareketi sürdükçe daha da yaygın hale gelecek olan başka biçimlerinin varlığını kabullenebiliriz. Aslında “Batı”nın, içinde yaşadığımız toplumu tarif etmek için uygun bir sıfat olmaktan çıkma biçimlerinden biri, bizim vücudumuzun algı aparatının organizasyonunun giderek kültürlerin karışımı ve birleşimini yansıtacak olmasıdır.

Kültürlerarası sinema, duyumsal deneyimlerin bu yeniden birleştirmesini yerine getirir. Kültürlerarası film ve video üreticileri, kendi köken kültürlerinin duyu deneyimini yeniden üretmeye kalkışmanın hatalı olacağını bilirler. Yine de kendilerini içinde

buldukları toplumun duyumsal organizasyonuna direnirler ve bu organizasyonu yansıtmaya eğiliminde olan sinematik aparatlara karşı eleştireldirler. Bu nedenle bizler, kendi çokduyulu bütünlüğü içinde yuva belleğini temsil etmek amacıyla sinematik aparatı zorlamak için bu eserlere bakabiliriz – ve bu; yeni geliştirilen algı merkezini temsil etme işi ne zaman başarısızlığa uğrasa bu durum, bellek ve değişimin ortak bir ürünüdür.

SONUÇ:

PORTATİF ALGI MERKEZİ

Etkileyici bir çalışmalar bütünü olan kültürlerarası sinema üzerinden uzun, şüphesiz külfetli ve fakat umarım tatmin edici bir yolculuğun sonuna geldik. Söz konusu film ve videoların en ilginç ve en az teorize edilmiş olduğunu düşündüğüm yönlerinin; yani, onların belleği görsel-işitsel hareketli imgenin sınırlılıklarından kurtarmak için kullandığı birçok stratejinin izini sürdüm. Anı-imgelerinden kalkıp anı-nesnelere, dokunma, koku ve tat belleklerine vardık. Her bir bölümle birlikte belleğin kökeni, imgenin ötesine geçerek bedene daha münasip ve yakın hale gelir gibi göründü. Belleğin imgeden bedene her nakledilişiyle birlikte, sinemanın bu bellekleri temsil etme denemesi aracılığıyla tatmin edici bir medyum olabileceği her zamankinden fazla olasılıksız görünebilir. Yine de ben bir belleğin, onun açığa vurulma ve ifade edilme becerisine ters orantılı olarak kıymetli olduğunu savunmaktayım. Dahası, kendi tarihleri bir biçimde başka yollardan temsil edilen insanlar için bu, tatların, kokuların ve okşamaların görsel-işitsel forma sokulması gereken bu değerli ve derinde korunmuş bellekleridir. Bu neden-

le, bizler bu hassas tercümeyi gerçekleştirmenin en içten ve en temkinli girişimlerinin bazılarını kültürlerarası sinemada buluruz. Kültürlerarası sanatçılar için filmin tenini ekran olarak değil; fakat seyircisini belleğin maddi formlarıyla temasa geçiren bir zar olarak düşünmek en değerli şeydir.

Sonuç olarak, kültürel algı merkezinin, küresel kültürler karışmaya ve melezleşmeye devam ederken nasıl şekillenebildiğini sormama izin verin. Kötümserler, metalaşma ve küreselleşmenin, kültürel farklılıkları, duyumsal deneyimle benzer düzeyde yok edeceğini öne süreceklerdir. Buna rağmen, kültürlerarası yaşamın, duyu deneyimlerinin uçuculuğu göz önünde tutulursa, yeni ve yönetilemez melezler üretmeye devam edeceği konusunda umutlu olmak için nedenler görüyorum. Kültür küreselleştikçe duyu deneyiminin hem evrensel hem de yersiz yurtsuz hale geleceğinden endişe etmek akla yakın görünüyor. “Yok-yerler” ya da genel yerler (alışveriş merkezleri, havaalanları) dünya genelinde yaygınlaşmakta (Augé 1995) ve beraberlerinde belirli bir duyu organizasyonu getirecek gibi de görünüyorlar. Bunlar, yalnızca giderek artan bir görsel, spesifik şekilde optik ve simgesel bir dünyaya yol açmakla kalmıyor; fakat aynı zamanda, tüm duyu modalitelerinin soyutlanması ve simgeselleştirilmesine de neden oluyor. Görme, kontrol ve simgelerle paketlenmeyle en yaygın şekilde bağlantılandırılan duyu olmasına rağmen, herhangi bir duyu da bu kullanıma çark edebilir. Paul Rodaway, her ikisi de dekorasyon olarak (örneğin, Muzak) ya da uyarı olarak (sirenler, çalar saatler) kullanılagelen sesler olan, kırsal yaşamda tipik olan ortama ait sesin zengin ortamı ile kentsel ortamların paketlenen ve genellikle elektronik olarak yeniden üretilen sesleri arasında bir fark yakalar. Ben de fark ettim ki rahatlatıcı şekilde birinin şehre gelişini ifade eden yaygın periyodik araba alarmları gibi bazı kentsel uyarı sesleri, aurasal dekorasyonlara dönüyor gibi görünüyor. Ancak tüm bu sesler, dünyayla zayıf ve araçsal işitsel bir ilişkiye doğru gider, “dinlemektense işit-

sel olan, ilişkidense yan yana dizme olan bir işitme coğrafyası” ’na (Rodaway 1994, 158) doğru...

Benzer şekilde, Ortaçağ’dan beri Batılı kentsel toplumlarda koku, mümkün olduğunca kökenlerinden giderek arındırıldı ve paketlenmiş biçimde yeniden sunuldu. Kokular artık, Body Shop’ta şişelenmiş vaziyette bezgin kentlileri teskin etmek için çalışanları uyarsın diye ofislere sıkılıyor. “Meta aroması” (Classen, Howes ve Synnott 1994) artık çok uluslu sermayenin değişen merkezlerinden piyasanın en uzak köşelerine akıyor. Kokular sentezlenip pazarlandığında onların belirli bir yerle dizinsel bağlantısı çeşitlenir, bu nedenle “herkes” gerçek bir çam ağacını tanısin tanımasın kendi odasını çam kokulu oda spreyi kokusu saçabilir (Rodaway 1994, 153). Kanoyla gezen Avon kızları, artık gerektiğinde Amazon köylerine Crystal Splash kolonyası sıkırlar (Classen, Howes ve Synnott 1994 181). (Bu olgu, Avrupalı parfüm üreticilerinin yeni formüllerinin içeriğini oluşturacak çiçek, ağaç ve böcek aramak için Amazon’a geldikleri gerçeği ışığında düşünüldüğünde daha ironik olur.) Metalar, genel kokular ve tatlar, özel ve yerel olanların yerini aldıkça: Daha az insan paketlenmiş elma pieletini tatmaktansa *rodahkinó* tadar ve dünya üzerinde daha fazla insan, insan-yer-koku maskeli Sonsuzluk karışımını yalnızca kendilerinin olana tercih eder. Koku, kaynağından koparılıp paketlenildiğinde bir taklit, yok-yer kokusu haline gelir. İlginçtir, John Waters’ın *Polyester*’inde osuruk ve kokan ayakkabılar gibi “kötü” kokular az çok doğal kaynaklıyken; şaibeli sera gülü istisnasıyla birlikte tüm “hoş” kokular, sentetiktir – “yeni araba kokusu”, sonunda Divine’in kıvrılıp yatan arkadaşlarının etrafına sıktığı çiçek kokulu oda spreyi, cıvıltı, “Her şey güzel olacak. Bu daha iyi kokmuyor mu?” Koku teknolojileri, kimyasal yeniden üretim çağında koklama duyusu işini yerine getirir. Şüphesiz ki hâlihazırda ayrıcalıklı (aromaterapi, Starbucks kahvesi, kaşmir süveterler) ya da sade (Kraft akşam yemeği, Airwick, dünyanın herhangi bir köşesinde radyoda America’s Top 40) ver-

siyonlarıyla bir meta algı merkezi ortaya çıkmaktadır. Aslında metalaşmamış algı merkezinin çok zengin ve çok yoksul insanların lüksü haline geldiği ve parası yetmeyen veya yetemeyen insanlarınsa, ikisi arasındaki insanların ihtiyaçları halini alan paketlenmiş yiyecek, koku, ses ve imgeleri kullandığı ileri sürülebilir.

Yine de bu giderek artan genel kokular dünyasında bile belirli duyu bellekleri yok-yerlerde yerleşir. Duyu deneyiminin metalaştırılma ve genelleştirilme eğilimine karşı yerel duyumsal deneyim havuzları durmaksızın yeniden üretilir. İnsanlar yeni bir yere taşındıklarında, hatta bu yer bir Kuzey Amerika banliyösü yok-yeri olduğunda bile bu deneyimi kendileriyle birlikte getirirler. Duyu deneyimlerini, yemek pişirme, müzik ve dini ritüeller gibi pratikler dahilinde getirirler ve bunlar etrafında da anıtları, bakkal dükkânları, ibadethaneler, kahve ve çay dükkânları ve mutfaklar olan yeni, küçük duyumsal coğrafyalar yaratılır. Ve bunlar, duyumsal deneyimi hatta bedenlerinde, kendi bedenlerinin algı aparatının yeni ortamı o ortamın hâlihazırdaki sakinlerinden farklı bir ışık (doku ve koku) altında algılayan organizasyonu içinde getirirler. Özellikle kent metropolünün melez insanları için duyumsal coğrafyalar kitle kültürü içinde bir çeşit mikrokültür oluşturur. Bu mikrokültür bazen tekil bir insanın duyu bellekleri ile sınırlıdır.

Ayrıca, Amazon kızlarının kendi Avon ürünlerini, Kuzey Amerikalı emsallerinden farklı şekilde kullandıklarına şüphe yoktur. Yapay olan her duyumsal şey, en sıradan olanı bile, benzersiz şekilde yeni bir duyumsal deneyim içinde bedenleştirilir, işletilir ve dönüştürülür. Igloodik Isuma'nın *Nu-navut*'unda (1995) Beyaz rahip, bir erkek çocuğunu kiliseye gelmeye ikna etmek için paketlenmiş bisküvileri yemlik niyetine kullanır. Ancak bu bisküvilerin, onların Güney'de yediklerinden Inuit ailesinin ilahi söyleme ve hediye verme Noel pratiklerini daha münasip bir yere kullanıma dönüştürmesi kadar emin bir şekilde farklı bir anlamı ve farklı bir tadı (hem de kutsallık kokusu) vardır.

Bu kitabın bir kısmını oradayken yazdığım Los Angeles'ta çiftçilerin, ürünlerini tüketicilere doğrudan sattıkları pazarlar, bana duymasal deneyimin yeniden birleştirilmiş olduğunu düşündürdü. Güney Kaliforniya çiftçileri, nitelik, istikrar ve taşınabilirliğin gerektirdikleri doğrultusunda adil bir biçimde standardize edilmiş bir ululararası pazar için üretim yaparlar. Ancak aynı zamanda yakın zamanlı göçmenlerin bölgesel nüfusu ve çeşitli nedenlerden standardize edilmiş hayvan türleri ve üretim yöntemlerinden kaçınan tüketicileri için de ürünler yetiştirirler. Bu rekombinan şehirde Latin Amerikalıların, Karayiplilerin, Çinlilerin, Vietnamlıların ve diğer toplulukların aşına oldukları sebze ve meyveler satılmaktadır; çoğu organik ürünler ve bebe sebzeler ve hindiba gibi "butik" otlardır. Hem uzun süreli Amerikalı olanların yeni duyu deneyimleri arayışında olanları içinden hem de hatırladıkları duyu deneyimlerine yakın ürünler arayan yeni gelenler içinden çoğu insan, yiyeceklerini çiftçi pazarlarından alırlar. Çoğu insan, eve bir dünya potansiyel duyu deneyimini ve muhtemelen kimi melez pişirme tiplerini temsil eden bir sepet ile gitmeye bir son veriyor.

Dünya nüfusları, göçmenler ve mülteci akınları şeklinde yeniden gruplaşmaya devam ederken duymasal coğrafyalar da duymasal yok-yerler denizindeki adalara benziyor. Ben, nehrin üzerinden Niagara Şelaleleri/Ontraio şehri Niagara Şelaleleri/New York şehri hattında geçen treni sıklıkla kullanmışımdır. Kanadalı personelin treni boşaltması, Birleşik Devletler personelinin binmesi ve Birleşik Devletler gümrük memurlarının kendilerinden bekleneni yapmaları için bir saat beklerdik. Aynı şekilde, gümrük görevlileri, çiğ meyve ve kirlilik yaratabilecek diğer olası maddelere el koymanın yanı sıra trendeki her Siyah insanı sorgudan geçirirdi. Bir keresinde Hintli bir ailenin karşısında oturuyordum ve onların plastik kaplarda düzgünce paketlenmiş olmalarına rağmen aromaları koridora yayılan öğle yemekleri ağzımı sulandırıyordu. Birleşik Devletler memurları, bu kapları şüpheyle açtılar. Kaplarda

yemek olduđu ve bir sađlık sorunu dođurmayacađı bariz olması- na rađmen, Hintli ailenin yemeklerine el koydular (ve ben bunu, onları kendileri yemek istedikleri için yapmadıklarını dűşünüyo- rum). Ben, daha az gűzel kokan, daha az yabancı kokan nlerin gűvenli olabileceđine inanıyorum. Kokular, duvarlara ya da ulusal sınırlara itibar etmez: Onlar, yayılır, nűfuz eder ve yerleřir. Kri ko- kusu, tűm Birleřik Devletler hűkűmeti memur ofislerindeki kiřiler için kaçak g korkusunun bilindiři bir kinayesi olmalı. Hintli (Kanadalı) aile, trenin yok-yerinde bir duyumsal yer oluřturarak Tupperware kapları içerisinde bir algı merkezi tařıyor ve řűphe uyandırıyorlardı.

Genelde, yiyecek ithalatı űzerine Avrupa Birliđi ve Kuzey Amerika “Serbest” Ticaret Antlařması kurallarına, deli dana hasta- lıđı paranoyası ve benzer diđer örneklere göre yapılan artan dű- zenlemeler, yalnızca istila edilme korkusunu deđil aynı zamanda ötekilerin duyumsal cođrafyaları korkusunu da simgeler; űnkű duyumsal cođrafyalar, yer deđiřtiren nesnelerce (kriler, tatlı pa- tatesler, *sarıler* ve bu kitapta tarif ettiđim tűm diđer uçucu řeyler içinde) ierilebilir. Sinema, ulusal sınırları byleyi istila edilme kor- kuları űretmeden geçebilen etkisiz bir medyum olarak grűlebilir. Ancak ben, bařından sonuna kadar sinemanın bu radyoaktif fosil- lere hayat verme gűcűne sahip olduđunu ileri sűrűyorum. Böyle olduđu için de -sinema muhtemelen bir gűn nasıl koklanacađını biliyor olacađımız bir yabancı- yeni hoř kokunun dűnyasına nűfuz eder.

DİPNOTLAR

Önsöz bölümünde:

- 1 Sinema çalışmaları, özellikle de melodram üzerine olan çalışmalarla sinemanın bu görüş-
nüşte aşırı duyu deneyimlerini temsil ettiği kimi yollara değinir (Örneğin bakınız, Dyer
1985, Thompson 1986). Bu analizler, aşırıya kaçmayı en nihayetinde bilinçaltı bir se-
viyede yankılanan semiyotik bir taşma açısından açıklar. Bu argüman da kıymetlidir;
ancak benim tanımlamayı umduğum, bedenleştirilmiş karşılıktan bir biçimde farklıdır.
O, psikanalitik açıklamaların nihayetinde manayı bedende bulmaktansa dilsel olarak
bulduğu, bu nedenle de duyumsal manayı sözsiz manaya çevirdiğini ileri sürüyor ola-
bilir. Bense burada, mana fena halde bizim duyumsal algılarımız seviyesinde üretiliyor
olduğundan ötürü bir o kadar anlamlı olan ve sinemaya bedensel ve duyumsal olarak
verilen karşılıklara odaklanıyorum.

Giriş bölümünde:

- 1 Bu terimlerin çoğu, belirli politik ve/veya entelektüel hareketlerden kaynaklanır ve
ma-nifestolardan, yasal girişimlerden ya da tohum halindeki bilimsel çalışmalardan kö-
ken alır. “Üçüncü Dünya” terimi, 1955 Bandung Konferansı’nda, Birleşmiş Milletler’in
Asya ve Afrika’dan gelen tarafsız üyelerince benimsendi (bakınız, Shohat and Stan 1995,
25). “Çokkültürlü” ve “ırkçılık karşıtı” terimlerinin her ikisi de Kanada (“çokkültürlü”)
ve İngiltere’deki (“ırkçılık karşıtı”) hükümet girişimleri ile bağlantılı olarak ortaya çıktı.
Bu terimlerin bazılarının güçlü bir şekilde toerize edildiği kaynakların kısmi bir listesi
şunları içeriyor: “mestizo/melez” ve “mestisaje” için Anzaldúa (1987), “hybridity/me-
lezlik” için Bhabha (1985), “imperfect cinema/ kusurlu sinema” için Garcia Espinosa

([1970] 1997), "Third Sinema/Üçüncü Sinema" için Solanas ve Getino ([1969] 1983), "hybrid cinema/melez sinema" için Fusco (1991), "transnational cinema/ulusaşın sinema" için Zimmermann ve Hess (1997), "interstitial mode of production/üretimin aramodu" için Naficy (1999). Bu, yaygın kullanımda olan ya da entelektüel ve kültürel üretimde bir anda ortaya çıkan ve bir "yazara" atfedilemeyecek diğer terimler için bir köken tespit etmeye girişmekle daha az ilişkilidir.

- 2 Tüketilmesinden akademisyenler üzerinde hızlı bir tempoda yeni bilimsel bilgiler üretme konusundaki ezici baskının, temel sebebini şüphesiz ki çok fazla sayıda kavramın, kabul edilirliliğin ötesinde esnemesi ve kullanılmış çorap gibi bir kenara atılmasıdır, son zamanlarda en acil olanlardan bazıları da "postmodern", "postkolonyal" ve "melez" kavramlarıdır.
- 3 İngiliz bağlamında Afrika ve Güney Asya diasporalarından insanları içeren "Siyah"ı dikate alın; o, yaklaşık olarak Birleşik Devletler ve Kanada'daki "Beyaz olmayan insanlar" ile yine Kanada'daki "görünür azınlıklar" kavramlarına denk düşüyor. O, genellikle ka-pitalize edilmiştir ve ben de İngiliz bağlamında yazarken genel olarak bu biçimi kullanıyorum.
- 4 "İlk Uluslar" terimini (Metis ya da Eskimo olmayan Kanada yerlilerini tarif etmede kullanılan bir terim), bu metinde çok sık kullanıyorum; çünkü bu grupların o topraklar ile ilişkili özerkliğini ifade ediyor. O, aynı zamanda milletin on sekizinci yüzyıl Avrupalı teorisyenlerinin İlk Ulusların Iroquois Konfederasyonu gibi teamüllerine olan tarihsel minnettarlığı anlamına da geliyor. "Yerli", "yerel", ve "aborjin" terimleri, bu insanları politik varlıklar olarak ifade edemez. Buna rağmen, onlar kimi zaman geleneksel olarak göçer insanları tanımlamaya daha yakındır, upki özerkliğinin illa ki belirli bir coğrafi alandaki bir yerleşim yerine işaret etmediği Eskimo gibi (son zamanlarda Kanada'da Nunavut özerk bölgesinin kuruluşuna kadar)... "Yerli Amerikan", ilk yerliler adına sonradan gelen Avrupalı mevcudiyetine atıf yapar ve elbette "Kızılderili", Avrupalı kâşiflerin tarihsel kötü seyrüsefer maharetlerini anıyor. Yine de çoğu İlk Ulusların kendisi, elverişlilik ya da ironi açısından bu son iki terimi kullanıyor. Ben, özgün ulusların ya da kavimlerin adlarını, mümkün ve yaklaşık olan her yerde kullanıyorum. Yine de Aborjin grupları isimlendirmenin "doğru" yolunu bulma arayışı, başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkumdur; çünkü kavim adları bile sıklıkla Avrupalı çeviri yazılardan ve coğrafi olarak komşu insanların söz konusu grup için aldıkları addan alınmadır. Adlandırmada bu mise-en-abîme'e ironik bir gezinti için Durham (1993)'e bakınız.
- 5 Bu olaylar, Fusco (1988a), Gilroy (1987) ve Mercer (1994a)'da gayet güzelce belgelenmiştir.
- 6 The Guardian'da yayınlanan ve Black Film, British Cinema'da yeniden basılan Salman Rushdie (1988) ve Stuart Hall (1988c) arasında Handsworth Songs üzerinden gerçekleşen mübadele, yapısöküm ve meydana gelme çifte hareketlerinde neyin değişime açık olduğunu gösterir. Rushdie, filmin filmde çağrıştıran "hikâyelerin hayaletleri"nden asla söz edilmeyen Handsworth ayaklanmaları etrafındaki ırkçı diskurunu yapısökümü ile fazlasıyla meşgul olduğundan şikâyetçidir - yeni hikâyelerin doğduğu acıyı güçlü ve etkili şekilde tarif eden birinden tuhaf bir biçimde pozitivist bir şikâyetir. Ona verdiği sert

yanıtında Hall, filmin, "tam olarak, yeni bir dil bulmak" adına, taşınmış belgesel footage'ı ve mücadelede anlatsal kesilmeler gibi deneysel stratejiler kullandığını ileri sürdü. Rushdie'nin olgunlaşmış hikâyelere olan arzusu, ileri sürdüğüne göre, anlaşılabilir; fakat olgunlaşmamıştır.

İmgelerin belleği bölümünde:

- 1 Réda Bensmaia (1994), bu süreci, Deleuze'ün sinema konusundaki tuhaf fakat kışkırtıcı terimleri "ruhsal otomat" yansıması üzerinden açıklar. "Ruhsal otomat olarak sinema, düşünceyi sinemada imge ile geçeklik arasındaki temsil ilişkilerinin mevcut doğasını alt üst eden bir Dışansı ile temasa geçiren 'makine'dir (176, benim çevirim). Mükemmel bir filmde, herhangi bir mükemmel sanat eserinde olduğu gibi, açık bira-kılan bir şey vardır (178): ruhsal otomat, çekim ve karşı-çekimin birinci ve ikinci boyutlarına n boyutunu ekleyen makinedir. Oysaki Lacanyan dikiş (bakanın gerçekte kamera olduğunu unutturan bir çekim tekniği) teorisyenleri için, çekimi karşı-çekimle eşleme, kadrajın kenarları ötesinde bekleyen boşluk korkusunu yakalamanın bir yoludur, Deleuze içinse bu açıklık, yeninin bir kaynağı, daima daha fazla keşfin kaynağıdır. Sinema, bu açıklıkları kapamayı ya da kendisini henüz söyleyememiş olana açarak onlara işaret etmeyi seçebilir. Ben, yazıda düşüncenin sınırlarını, insan kültürünün gelişiminde tüm temsillerin mümkün olabileceğini tartışmıyorum; çünkü elbette tarih boyunca temsil çeşitleri, diğerleri mümkün oldukça imkânsız olacak. Muhtemelen, temsil arzusu, kültürü görünür ve kavranabilir kılma arzusu, kendi başına tarihsel olarak spesifik bir arzudur ve bilgiye dair Aydınlanma-sonrası bir istegın karakteristigidir. Muhtemelen biz, temsile çok önem atfetmeyen bir çağa giriyoruz.
- 2 Bu "ışıldama biçimleri", C. S. Peirce'in pür etkili olan ve sezilemez olan göstergeler için kullandığı semiyotik kategorisi İlk Olma'nın gelişmekte olan niteliklerine sahiptir. Ben, Deleuze ile Peirce arasındaki ilişkiyi Marks'ta keşfettim, basılmaktadır.
- 3 1997 baharında Carleton Üniversitesi'nde vermiş olduğum "Melez Sinema" dersimi alan öğrencilerinden olan John Yemen'e, bu imgenin güçlü etkisine dikkat çektiği için teşekkür borçluyum.
- 4 Marcel Proust, anıların yeniden inşasının çaya batırılmış madeleine ısırtısından başlayarak "ce jeu où les Japonais s'amuse a tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, des petits morceaux de papier jusque lá indistincts qui, a peine y sontils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient..." ([1919] 1954, 47) gibi olduğunu yazar. Benim öğrencilerim, bu süreci, Deniz Maymunları ile bu küçük kurutulmuş yaratıkların su tarafından yeniden yapılandırılabilir olabileceği ile kıyaslar.
- 5 Çok fazla sayıda kültürlerarası film, iyileştirici ritüel çeşitleri medyum olarak bedeni kullanıyor. Bunlar, bu sayfalarda hiç anmadığım kimi çalışmalar da dâhil, şunlar: Thomas Allen Harris'in çalışmaları - Splash (1991), Black Body (1992), Heaven, Earth, and Hell (1994), ve Encounter at the Intergalactic Café (1997), Barbara McCullough'nun filmi Water Ritual #1: An Urban Site of Purification (1990), ve Pratibha Parmar'ın Sari

Red (1988) ve Khush (1991). Isaac Julien'in filmleri, The Attendant and Frantz Fanon: White Skin, Black Masks (1995), sadomazoşizmi sömürgeci yaralarla yüzleşmenin bir yolu olarak kullanır. Bir kez daha, açık biçimde aktivist film yapımından politik bir açıklama olarak bedene dair derin düşünmeye kadar hareket, İngilizler arasında gerçekleşmekten önce Kuzey Amerikalı film üreticileri arasında gerçekleşmiş görünüyor. Çok sayıda başka film, diaspora insanlann, cinselliği, fetişleştirilmiş Beyaz-“öteki” çifti ilişkileri dışında keşfini inceliyor; bu konuda kimi tartışmalar için Marks 1993'e bakınız.

Şeylerin belleği bölümünde:

- Örneğin, Robert Young'ın Alambrista (1978), Luis Valdovino'nun Work in Progress (1990) ve Alex Rivera'nın Animaquiladora (1997) çalışmalarının tamamı, Meksika'dan Kaliforniya'ya giden göçmen tarım işçilerinin hareketini takip eder (Animaquiladora'nın hicivsel çözümünde Meksikalı tarım işçileri, Kaliforniyalı tarım işçilerini "siberkomuta" edebilir). Bu işçilerin perişanlığı ve politik haklarından mahrum edilmişlikleri, Birleşik Devletler ekonomisinin onlann sömürülme ve politik görünmezliğine bağımlılığıyla doğrudan ilintilendiriliyor. Bu karşılıklılık, çokulusluluk hissi, Meksika ile Birleşik Devletler arasında ortak bir sirayettir, aynı zamanda Guillermo Gomez-Peña'nın videoları ve performanslarının da kaynağıdır, mesela El Naftazteca: Cyber-Aztec Tv for 2000 AD (1995): O, hiper-gerçek bir Meksikalı İspanyol, İngiliz karışımı içinde bir Anglo seyirciye ve belli belirsiz uzak geleceğin tekno-ürkünç diline işaret eder. Amos Gitai'nin Bangkok Bahrain (1985)'i de benzer şekilde, fakir bir ülke ile zengin bir ülke arasında işçilerin akışını izler; bu örnekte, Tayland'a dışarıdan giren para çoğunlukla çok sayıda Taylandlı kadının çalıştığı seks endüstrisine akan yabancı turist kaynaklıyken, Bahreyn'de manuel laborantlar olarak işe alınanlar Taylandlı adamlardır. Birkaç film ve video, seks işçiliği küresel ticaretinin izini takip eder: Bangkok Bahrain yanı sıra, Dennis O'Rourke'in The Good Women of Bangkok (1992), Byun Young Joo'nun Koreli seks işçileri ile Japon ve diğer ırklardan erkek turistler arasındaki seks ticareti üzerine bir belgesel A Women Being in Asia (1993), Kathy High'in Üçüncü Dünyalı kadınları Birinci Dünyalı bebeklerin kuluçkası olmaya maruz bırakan yüksek teknoloji doğurganlığı üzerine bir videobant olan Underexposed: The Temple of the Fetus (1992) ve Carlos Aparico ve Susana Aiken'in Manhattan köprüsü altında yaşayan Latin erkeklerin hayatları üzerine kayıtsız seks işçileri olarak bir de evsiz şekilde üç kat riskli yaşamlarını anlatan bir belgesel olan The Salt Mines (1990).
- Elbette, göğe baktığı için, katranlı kâğıttan köprünün parçası, pek çok kaybeder...
- Ashında, Benjamin'in nesnenin maddi tarihi ile anlatsal hikâye ayrımı, bir biçimde Foucault'nun görülebilir ile ifade edilebilir ayrımına benzer, velev ki bu terimleri yazmak, bu tartışmayı sonu gelmez hale getirebilir.
- Eric Michaels Bad Aboriginal Art'ta (1993) kültürel üretimin, ihraç için ön çevirisi yapılan benzer bir biçimini yani geleneksel Avustralyalı Aborjinlerin kum resimlerinin akrilik versiyonunu tarif eder.

- 5 Gayatri C. Spivak'ın ortaya koyduğu gibi (1990), Batılı entelektüel düzeni -ki sanat dünyasını kapsar- seçili Üçüncü Dünyalıları içerir ve bu ötekilerini yani elit bir eğitimden geçmemiş ve uluslararası enstitülere girmemişleri iki kat sessiz kılar.
- 6 Bununla ben, Susan Stewart'ın (1984) bahsettiği dünyadan farklı bir nesne hayatını ileri sürüyorum. Stewart, fetişin ya da hatıra eşyanın (en azından "homomateriyal nesnenin" -Stewart'ın Umberto Eco'dan ödünç aldığı bir terim, hatırlanan olayın geçtiği yerde mevcut olan nesne anlamına geliyor, tıpkı çiçek demeti kurdelesini gibi-) herhangi bir olaya ilişkin herhangi bir maddi ilişkiyi sürdürmediğini ama çok önemli olduğunu çünkü onun yerine geçtiğini ileri sürer: Arzunun gidişatını takip eden kişisel bir anlatı selini ortaya çıkarır. Stewart'ın gözünden, anının birincil bir sahnesine herhangi bir maddi temas zorunlu olarak hatırlanan sahneye farz edilen temasın anlatısı içinde bozulmuştur. Tersine, ben hatıra eşyanın hatırlanan sahneyle bir dizi maddi teması sürdürdüğünü ve hatıra eşyanın anlamının önemli ölçüde bu maddeselliğin içinde yattığını, onun kasıtlı unutulmuşu içinde olmadığını ileri sürdüm.
- 7 Akademisyenler, dijital görüntüleme teknolojilerini, imge ile onun maddi göndergesi arasında nihai ayrılma olarak karşılarlar; çünkü bu imgeler kısmen ya da tamamen bilgisayar üretimi iken dizin gerçeklik gibi de görünür (örneğin, Druckrey 1989, Mitchell 1994'e bakınız). Burada benim argümanım, dijital video ile çekilen bir işe güçlü şekilde başvururken, örneğin dijital ve analog video arasındaki farkın pek çok iddianın aksine radikal olmadığını ileri süreceğim. Analog fotoğrafı, film ve video, özel efektleri taklit etmek için kullanıla geldi, her bir medyumun kurulduğu tarihten bu yana ve çoğu sanatçı dijital medyayı, elverişliliği kadar elektronik değişiklik kapasitesi için de kullandı. Bu nedenle ben, dizinsel ve dizinsel olmayan pratikler hakkında konuşmanın, dizinsel ve dizinsel olmayan medyalardan konuşmaktan daha uygun olduğuna inanıyorum.
- 8 Bu mübadeleyi, Madame l'eau'u Michael Beckham'ın (1989) Kayapo'nun Brezilya hükümeti ile Dünya Bankası'nı yüzleştirmek için geleneksel düzenleme ve ritüel tekniklerini kullandığı Granada televizyonunun The Kayapo: Out of the Forest'i ile kıyaslamak ilginç olacak. Söz konusu bu iki yön değiştirmeli nesne (rüzgârgülü ve set), Appadurai'nin terimleriyle, çeşitli meta statülerine sahiptir ve Deleuze'ün terimleriyle de hatırlanan nesneler olarak farklı güçlere sahiptir ve onlar Pietz'in tarifi ile kültürlerarası tercüme süreci içinde üretilen fetişler olarak farklı iş görürler.
- 9 'Geleneksel Afrika sanatının Batılı estetikçe ve Batılı yatırımcılarca karşılıklı olarak birbirini destekleyici şekilde benimsenişinin nükteli ama dokunaklı bir eleştirisi için Appiah (1991)'e bakınız.
- 10 Bu filmde bana bahsettiği için Bill Nicholls'e teşekkür ederim.
- 11 Trippi'nin denemesi, 1993'te New York'ta New York Müzesi'ndeki "Trade Routes" sergisi broşüründe... Sergiyi, kültürel birbirinin içine girme ve burada tartıştığım metalaştırma ve fetişleştirme modellerini araştıran işler dâhil "finansın küreselleşmesinin kültürel sonuçlarına dair bir sorgulama" olarak tanımladı. Maren Stange'a buna dikkatimi çektiği için teşekkür ederim.

- 12 Beharry'nin köylü ritüellerini "dile getirmek" gibi bir şey yaptığını söylemek, aşağıda Hindu kültürünün genel aşıkâr egzotizmi, bir diğer hatta daha egzotik/otantik nesne keşfedildi - bir çeşit fetişizm en abîme ileri sürme tehlikesi taşır. Bazı akademisyenler, bizleri alt tabaka "Üçüncü Dünya" kadınlarını tamamının en otantiği şeklinde fetişleştirme tehlikesine karşı uyardılar: bu, Chow (1993), 112-114; Trinh (1989), 79-117; Spivak (1990), 59-66; Kaplan'ı (1997) da içerir.
- 13 Hintli kadınların kösnüllüğü klişesine, Fatima's Letter'da (1994) İngiliz sanatçı Alia Syed tarafından büyüleyici bir biçimde girilmemiştir. İmge, özellikle doğu Londra'nın Whitechapel Metro İstasyonu karelerinden meydana gelir. Onlar, başlıktaki mektubu okuyan sürücünün uzaklara dalıp giden düşüncelerini ortaya koyarak berrak ve genellikle nadiren fark edilebilir. Urduca ve İngilizce olan dış seste "Fatima" bir cinayet mektubu yazar -yabancı denizcilerin bir grup kadın tarafından öldürülmesi hakkında Pakistan'da meydana gelen bir olaydır. Kadınlar adamları ikna eder, onları yumuşak koltuklara oturturlar ve onlara "yemeden önce bile safran kokulan sarhoş eden" ve misafirlerini kuşatan zengin biranisler sunarlar. Sonra, yazar ki kadınlar memelerini adamların yüzlerine dayarlar, onları dışardan yasemin kokusuna ve ciltlerindeki gözeneklerden misk kokusuna boğarlar. "Onlar, hak ettiklerini alırlar" - adamlar baştan çıkmamış, yalnızca havasızlıktan boğulmuşlardır. Metrodaki yolculara birkaç öteki Güney Asyalı kadın da dâhildir, içlerinden biri de Fatima, Pakistanlı göçmen kadınlar için "yansımalarda birbirlerini fark ettiler; ama birbirlerine bakmaktan korktular. Göçmen kadınların hepsi, kimliklerini gizlediler." yazdığında, onu doğrulamışçasına kameraya bir bakış atar. Bu çarpıcı film, Güney Asyalı kadınları kendi "Doğulu şehvetlerini" onların önceki sömürgecilerine doğrultulmuş bir silaha çevirme fantezisi olarak sunar ve bu silahı metroya yerleştirmek, bu fanteziyi kadınlar arasında bir bağı pekiştirmek için kullanır.

Dokunmanın belleği bölümünde:

- 1 Bu, Jonathan Crary (1990, 1994), Martin Jay (1993), John Tagg (1988), Allan Sekula (1986) ve Paul Virilio'yu (1994) içerir.
- 2 Görseiliğin psikanalitik feminist eleştiriler, Irigaray (1985), Laura Mulvey (1974), Rosalind Krauss (1988), Mieke Bal (1991), Kaja Silverman (1992), Parveen Adams (1993) ve diğerlerini içerir. Görseiliğin eleştirisine daha bir Foucaultyen yaklaşım, Linda Williams (1989) ve Lisa Cartwright'ın (1994) çalışmalarını karakterize eder, örneğin.
- 3 Bu eleştirilerin hala etnografik fotoğrafıye başvurmasına ve filmin geleneksel olarak pratiğe dökülmesine ve halen de National Geographic'te popüler varyasyonları uygulanmasına rağmen, antropolog ve etnografik yönetmenlerin bu sorunları ilk gören ve alternatifler düşünenler oldukları notunu düşmek, önemlidir.
- 4 Örneğin, Pierce'in dizinsel göstergeler kategorisi, rhematic indexical sinsign, doğaçlama bir ağlama -ya da örneğin, bir çocuğun kendi bedeni ile uçak taklidi yapması- gibi göstergenin dikkati nesneye yönlendirdiği (korku, uçak) mimetik eylemler içerir; bu, söylediğim şeye neden olur (Peirce 1950, 115).

- 5 "Özne" ve "nesne" sözcükleri, benim tarif ediyordüğüm pozisyona tam olarak uymuyorlar; çünkü "özne", benim burada reddettiğim kendilik kavramları olan hem egoyu hem cogitoyu vurgulama eğiliminde. Ancak "nesne" terimi yerine Heidegger'in Dasein ya da being-in-the-world gibi iri sözcüklerini getirmek de dilsel ve epistemolojik olarak uygunsuz olabilir. Bunun yerine, bu sözcüklerin anlamlarını belirttiğim gibi bulanıklaştırmayı tercih ediyorum.
- 6 İşin garip tarafı, Caillois mimetik böcekleri bu denemede betimliyor. Böcekler, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia'da (1987, 10) bir eşek arısı ile bir orkide arasında ki ortak mimetiği tarif eden Deleuze ve Guattari için, benzer şekilde anlamla yükleniyorlar (tıpkı fazla polen gibi). Buluştukları noktada, eşek arısı ve orkide, soyutlama yerine temas temelinde birbirlerinden kodlar üretirler. Eşek ansının orkide bilgisi ve orkidenin eşek arısı bilgisi, uzak bir imgelem kodlamasındansa ortak bir dokunmadan gelir. Bunun bir bilgi ve dil üretme metaforu olması dolayısıyla o, Deleuze ve Guattari'nin basit dilsel determinasyona olan antipatilerini pekiştiren, kararlılıkla dokunulabilir bir şeydir.
- 7 Merleau-Ponty, duyulann geliştirildiği konusunda daha fazla kabul eden daha sonraki yazılarında bu görüşü revize etti.
- 8 D. N. Rodowick'in (1991) dediği gibi, şimdiki görsel-işitsel kültürümüz, semiyotik analizleri aşan imgeler üretiyor. Rodowick, elektronik olarak dolaşımda olan imgeyi tanımlayan görünür olan ile ifade edilebilir olanın ölçsüz buluşması için "figürel" terimini önerir.
- 9 Bir istisna, göstergeleri şekillendirilmiş ve soyut arasında bir devamlılık içinde sıralayan Peirceyen semiyotiktir.
- 10 Bu öznellik kavramı, bir duyma temeline yayılmıştır, örneğin Kaja Silverman'ın The Acoustic Mirror'ı (1988), yalnızca özneliliğin esasen yabancılaştırılmış ve ruhanileştirilmiş olduğu düşüncesini ebedileştirir.
- 11 Shaviro'nun, olması gerekenin filmin dokunsal bir deneyime sahip olmasının akla Alphonso Lingis'nin bir orgazmın şekillendirilmiş bir betimlemesi ürkütücü girişi-mini: "Çıplak organlar, salgılar, çizgili kaslar, sistemler, posa ve duyarlığa dönüşen bir kütlesini ayırmak" (1985, 56) getirdiği şeklindeki epey istisnai görüşüdür. Bunlar, içinde öznenin yalnızca evvela sıkı sıkıya oluşturulmuş olmaktan dolayı büyük bir şiddetle paramparça edildiği bedenleştirmenin önemli ölçüde maskülenist düşüncesidir. Leo Bersani'nin kısmi-metaforunda, eğer rektum bir mezarsa, o yalnızca kendi kendine penetre olmaya uygun olamayan fallik bir öznellik içindir (Bersani 1988).
- 12 Mike Hoolboom'un bunu konuşmanın içine koyduğu gibi...
- 13 Randi Klebanoff'a beni Berenson'a yönlendirdiği için teşekkürler.
- 14 Paolo Cherchi Usai'ye buna işaret ettiği için teşekkürler.
- 15 Auerbach bu sarsıcı, simgeleştirilmiş figürleri, geç Antik lahitler ile kıyaslar (1953, 116) ki bunlar sırasıyla Riegl'in geç Roma madeni eşyaları tanımlaması ile kıyaslanabilir.
- 16 Sinemada dokunulurluk modellerinin ayrıntılı bir sınıflandırması, Jennifer Barker tarafından araştırılmaya devam ediyor.

- 17 Filmin ve videonun bozulması ve bunun sonuçlarının özdeşleştirme(identification) açısından tartışılması hakkında bir tartışma için Marks'a (1997a) bakınız.
- 18 Gene Youngblood, video imgesinin bir elektronlar barajınca oluşturulduğu kadar bir fiziksel varlık olduğunu vurgular: "En temel aşamada elektronik görselleştirme, video sinyalinin kendisinin elektronik var oluşun 'maddesi'olarak bir plastik bir medyum olduğuna işaret eder." Bu, görsel sanat ya da resim yapma değildir; bu, o şeyin kendisidir, elektronik cismin görünür süreci" (1987, 335). Ben bu iddiayı mümkün olduğunca Marks'a (1999) ekliyorum.
- 19 Oyuncak üreticisi Tyco, sonradan benzer bir çocuk video kamerası üretmiştir.
- 20 Levinas'ın, erotik olanın ötekini mutlak başkalığınca oluşturulduğu görüşünde, gerçek şu ki biz onunla asla temasa geçemeyiz. Bu, benim benimsediğim ve ben(self) ve dünya arasında bir devamlılık olması gerektiğini kavrayan fenomenolojik görüşten farklılık gösterir. Irigaray, Levinas ve Merleau-Ponty'de ben-öteki ilişkilerinin titiz ve yakıcı biçimde sarsıcı bir kıyaslaması için Vasseleu'ye (1998) bakınız.
- 21 Haptik imgelemin erotik niteliğini daha detaylı olarak Marks'ta (1998) keşfettim.
- 22 Haptik görsellik, Gaylyn Studlar'ın (1988) mazoşistik özdeşleme teorisinin niteliklerinin bazısına sahiptir. Studlar, karakterlerle özdeşleşmektense film seyredenin kendisini (kadın/erkek) bütün bir sahneye, kimi zaman kelimenin tam anlamıyla yanardöner bir yüzeye (Dietrich-von Sternburg'un piyesleri gibi) bıraktığı bir çeşit seyircilik tarif eder. Böyle bir alanda arzu, yalnızca optik görsellikten farklı iş görür çünkü özdeşleştirme işleyişi ile sınırlı değildir.
- 23 Filmlerde, izleyicide temsili fiziksel duyular yaratmak için düşük frekanslı sesleri kullanan bir ses işleme süreci. (edt.n.)

Duyuların belleği bölümünde:

- 1 Koku bilgisi, işlevini kaybetmiş ama süregendir ve ayrıca onun dipnotlarıdır. Bir dip-notta Horkheimer ve Adorno Wilamowitz-Moellendorftan bir dipnottan bahsederler, sırasıyla bir diğer bilim insanından alıntı yapar ki "şaşırtıcı şekilde burnunu çekme kavramıyla noos arasındaki bağlantıyı, otonom nedeni belirtir": 'Schwyzer epey ikna edici şekilde noosu burundan soluma ve burnunu çekme ile ilişkilendirir. Elbette Wilamowitz etimolojik bağlantının anlamı açıklığa kavuşturmaya yardım ettiğini ileri sürmez" (1972, 71n).
- 2 Yakın zamanlı araştırmalar, dokunmanın limbik sistemde kısmen işlem gördüğünü ortaya koyar (Bonda, Petrides ve Evans, 1996). Bu, dokunmanın bellekle benzer; fakat zayıf bir bağlantısı olduğu anlamına gelir.
- 3 Sanat ve sinemanın koklama deneyimini nasıl temsil edeceği üzerine daha fazlası için Drobnick (1998) ve Marks'a (1997b) bakınız.
- 4 Buna Constance Classen, David Howes ve Anthony Synnott (1994), E. Valentine Daniel (1994), David Howes (1991), Joel C. Kuipers (1994), Vishvajit Pandya (1993), Sylvain Pinard (1990), Ian Ritchie (1990), C. Nadia Seremetakis (1994), Paul Stoller (1989) ve Anthony Synnott (1991) dâhildir. Ayrıca Alain Corbin'e de bakınız (1986).

- 5 Bilimkurgu, William Gibson ve Pat Cadigan'ın (Synners [1991] kitabında akrobasi oyuncusu kendisini bir uçurumdan atlarken kaydeder) romanları gibi ve Kathryn Bigelow'un filmi Strange Days (1995), duyuşal deneyimin bir "aktörün" algılandı kaydedilerek ve onları doğrudan sinirsel bir dürtü aracılığıyla "izleyiciye" yeniden oynayarak "yeniden üretilebilir" olduğunu varsayar. İlginç olan şey, bu kurmaca teknolojilerin çok duyulu etkilerinin yakalanması için bu çalışmaların söşsel tariflere nasıl başvurusu gerektirir.
- 6) Pek çok meslektaşına olduğı gibi bana da Charles O'Brien söyledi.
- 7 Mimetik ilişkilerin bu ima edilen tarihi, genişletilebilir. Auerbach ile Riegl her ikisi de temsilsel teknolojilerin tarihini, göstergelerin paralel dünyalarının yaratımı tarihi olarak tanımlamıştır ki şekilleri değiştirilmeden önce dünyaya ilişkin kendi mimetik izlerini dökmeye ihtiyaç duyar. Bu, soyutlamayı arttırma süreci, aşırı derecede taralı ve değışkendir: örneğın, Yunan yazıcılar, Musevi alfabesini soyut ve şekillendirilmemiş bir yazma alfabesine uyarlar; gizemli Musevi akademisyenler, gizli sözcükler içinde kendileri mimetik bir güç fark ettiler (Abram 1996, 245-55; ayrıca Buck-Morss 1989'a da bakınız). Batılı idealist felsefe, belki de en üst noktasına Kant'ın zaman ve uzamın mutlak kategoriler olduğı, sembolik sistemlerin onları besleyen dünyadan artan uzaklığı kıymetlendiren varsayımı ile ulaşır. Seyirci/okuyucu ile nesne arasında bedensel bir ilişkiyi davet eden mimetik düşünce ve mimetik çalışmalar, Batılı idealizmin uzun tarihi boyunca üretilmeye devam etti ama çoğunlukla minör gelenekler içinde... Benjamin ve Merleau-Ponty gibi yirminci yüzyıl eleştirmenleri araştırdı ve buldu ki sembolik sistemlerde mimetik ilişkilerin izleri var, daima orada olan bir mimesis tespit ettiler. Ve yanı sıra daha soyut temsilsel gelenekler yerine dünya ile mimetik ve duyuşal ilişkileri besleyen kültürlere baktığımızda, fark ederiz ki onların sahip oldukları ilişkilerin ortaklıkları, şimdiye dek Batı kültürü içinde geçersiz ve anlamsızdır.
- 8 Örneğın Stan Brakhage'ın, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının belirli bir tür şekillendirilmiş algı konusunda kültürel önyargılarının yerini saptayan ve bu önyargıların müteakip film yapımının standardı olarak normalleştirilmesinin araç eleştirisi (1963, n. p.). Fernando Solanas ve Octavio Getino, Brakhage'in Hollywood sinemasının hızı, film hacmi(gauge), aydınlatması ve yalnızca bir Avrupalı bakış açısından değıl ama kapitalist bir bakış açısından sergileme koşullarına, görsel-işitsel geleneklerine saldırarak film hızı ve peliküllerinin diktatöryel doğası üzerine yorumlarını daha da keskinleştirdi (1983, 51). Brakhage'in 'film beyaz ten için ölçülmüş' gözlemi, ayrıca ivedilik tarafından da keskinleştirildi, çoğı film ve video üreticisi tarafından pelikül ve aydınlatmasının koyu renk tenlerin her türlü ton varyasyonlarına saygılı olabilecek kombinasyonunu bulmak amacıyla tarif edildi.
- 9 Erika Muhammad, interaktif medya üzerine çalışan Jones ve diğeri Afrikalı diaspora sanatçılarının çalışmalarını incelemektedir.
- 10 Terimi, televizyondaki her bir kanalın porno yayınlayacağı - haber pornosu, spor pornosu, yemek pornosu, porno pornosu vb- bir gelecek çizen bilim kurgu yazarı Cadigan'dan (1941) ödünç aldım. Buradaki bilim kurgu, görselliğe ivme kazandıran bir gelecekte bütün temsillerin röntgencilik olmasıdır. Cadigan'ın hayal edilmiş geleceğı,

Marx'ın iktidar ilişkileri etrafında örgütlenmiş bir toplumda vizyonun mülkiyet olarak tasarlanmış olduğu argümanını örnekler.

11. Erken Hristiyanlar, "temel" duyunun ruhsal hayatta bir rolü olmadığı mantığı ile kilisede tütsü kullanımına karşıydılar. Suriyeli akademisyen Arnobius, "eğer tanrılar cisimsizse kokular ve parfümlerin onlar üzerinde bir etkisi olamayacağını" ileri sürer çünkü maddesel varlıklar cisimsiz varlıklar üzerinde bir etkiye sahip değildir (Stoddart 1990, 180). D. Michael Stoddart "tütsü, İmparator Konstantin'in hâkimiyeti altında milattan sonra on dördüncü yüzyıl Hristiyan ritüellerinde kabul edilmişti" yazmasına rağmen, tütsünün kullanımı üzerine Hristiyan aşırı titizliği, Hristiyan filozofların kendi düalizm teorilerini rafine ederken devam etti: Thomas Aquinas, tat ve kokunun güzellikte bir rolü olmadığını ve bu nedenle de güzelliğin ta Kendisi olan Tann için çekiciliği olmadığını ileri sürdü. "En bilişsel olan bu duyular, güzeli en başta gözetir, görme ve duyma, akla hizmet eder; güzel sesler ve güzel görüntülerden bahsettiğimiz için... Ama duyuların öteki nesneleri için güzel ifadesini kullanmayız, çünkü güzel tatlardan bahsetmeyiz ve güzel kokulardan da" (Campbell 1996, 168'den alıntı).

Kaynakça

- Abram, David. 1996. *The Spell of the Sensuous*. New York: Pantheon Books.
- Adams, Parveen. 1991. "Per Os(dilation)." In *Psychoanalysis and Cultural The-ory: Thresholds*, ed. James Donald. New York: St. Martin's. 68-87.
- Ahmad, Aijaz. 1992. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso.
- 1995. "Postcolonialism: What's in a Name?" In *Late Imperial Culture*, ed. Roman de la Campa, E. Ann Kaplan, and Michael Sprinker. London: Verso. 11-32.
- Akomfrah, John, and June Givanni. 1993. Discussion at the 38th Robert Fla-herty Seminar, Aurora, New York. August 11.
- Akomfrah, John, and Kass Banning. 1993. "Feeding off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary." *Border/Lines* 29/30. 28-38.
- Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Cen-tury*. University of Chicago Press.
- Andrade-Watkins, Claire, and Mbye B. Cham, eds. 1988. *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. Cambridge: MIT Press.
- Andrew, Dudley. 1997. "A Preface to Disputation." In *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. Dudley Andrew, with Sally Shafto. Austin: University of Texas Press, vii-xiv.
- Annett, Judith M., and Julian C. Leslie. 1996. "Effects of Visual and Verbal In-terference Tasks on Olfactory Memory: The Role of Complexity." *British Journal of Psychology* 87: 447-60.
- Antin, David. 1986. "Video: The Distinctive Characteristics of the Medium." In *Video Culture*, ed. John Hanhardt. Rochester, N.Y: Visual Studies Work-shop. 147-66.
- Anzaldia, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Foundation.
- Appadurai, Arjun. 1986. "Commodities and the Politics of Value." In *The So-cial Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Appadurai. Cambridge University Press. 3-63.

- 1996. "Disjuncture and Difference in the 'Global Cultural Economy.'" In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Minnesota University Press. 27-47.
- Appiah, Kwame Anthony. 1991. "Is the Post in Postmodern the Post in Post-colonial?" *Critical Inquiry* 17 (Winter): 336-58.
- Auerbach, Erich. 1953. *Mimesis*. Princeton: Princeton University Press.
- Auge, Marc. 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* London: Verso.
- Auguiste, Reece. 1996. Interview with the author. March 19.
- Auguiste, Reece (Black Audio Film Collective). 1989. "Black Independents and Third Cinema: The British Context." In Pines and Willemen, *Questions of Third Cinema*. London: BFI. 212-17.
- Bailey, Cameron. 1991. "The State's Witness: Race and Film in the Canadian-Context." In Fusco and Colo, *The Hybrid State*. New York: Exit Art.
- Bal, Mieke. 1991. *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press.
- Balasz, Bela. [1923] 1972. *Theory of the Film*. Trans. Edith Bone. New York: Arno.
- Bambara, Toni Cade. 1993. "Reading the Signs, Empowering the Eye: *Daughters of the Dust* and the Black American Cinema Movement." In Diawara, *Black American Cinema*. New York: Routledge. 118-44.
- Barker, Jennifer. In progress. "The Tactile Eye." Ph.D. diss., University of California, Los Angeles.
- Barthes, Roland. [1957] 1972. "The Face of Garbo." *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. London: Jonathan Cape. 56-57.
- Bauman, Zygmunt. 1990. "Modernity and Ambivalence." In Featherstone, *Global Culture*. London: Sage.
- Bazin, Andre. 1967. "The Ontology of the Photographic Image." In *What Is Cinema? Vol. 1*, ed. and trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press. 9-16.
- Beharry, Shauna. 1996. Interview with the author. August 3.
- Belton, John. 1996. "Looking through Video: The Psychology of Video and Film." In *Resolutions: Contemporary Video Practices*, ed. Michael Renov and Erika Suderberg. Minneapolis: University of Minnesota Press. 61-72.
- Benjamin, Walter. 1968a. "On Some Motifs in Baudelaire." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken. 155-200.
- 1968b. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken. 83-110.
- 1968c. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken. 217-52.
- 1978a. "On the Mimetic Faculty." *Reflections*. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt. 333-36.

- 1978b. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *Reflections*. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt. 177-92.
- 1986. *Moscow Diary*. Ed. Gary Smith. Trans. Richard Sieburth. Cambridge: Harvard University Press.
- Bensmaïa, Reda. 1994. "De l'«automate spirituel» ou le temps dans le cinéma moderne selon Gilles Deleuze." *Cinemas* 5:1-2 (Fall). 167-86.
- Berenson, Bernard. 1896. *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York: G.P. Putman's Sons.
- Berger, Sally. 1995. "Time Travelers." In "Landscapes," special issue of *Felix* 2:1.105-12.
- Bergson, Henri. [1911]. 1988. *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone.
- Bersani, Leo. 1988. "Is the Rectum a Grave?" In *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ed. Douglas Crimp. Cambridge: MIT Press.
- Bettelheim, Bruno. 1960. *The Informed Heart: Autonomy in a Mass Age*. New York: Free Press.
- Bhabha, Homi K. 1985. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817." In "'Race,' Writing and Difference," special issue of *Critical Inquiry*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Reprint, 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge. 102-22.
- 1994a. "How Newness Enters the World." In *The Location of Culture*. New York: Routledge. 212-35.
- 1994b. "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse." *The Location of Culture*. New York: Routledge. 70-75.
- Bonda, Eva, Michael Petrides, and Alan Evans. 1996. "Neural Systems for Tac-tual Memories." *Journal of Neurophysiology* 75:4 (April): 1730-1737.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. 1997. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bourgeois, Annette. 1997. "Southern Managers Bleeding IBC Dry." *Nunatsiag News* (October 24): 5, 21.
- Brakhage, Stan. 1963. "The Camera Eye." *Film Culture* 30 (Autumn).
- Bray, Anne. 1996. Interview with the author. April 2.
- Brisebois, Debbie. 1991. "Whiteout Warning: Courtesy of the Federal Government." In *Video the Changing World*. Ed. Nancy Thede and Alain Ambrosi. Montreal: Black Rose. 99-109.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.
- 1992. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Re-considered." *October* 62 (Fall): 3-41.
- Burch, Noel. 1986. "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach." In *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press.

- Burnett, Ron. 1995. "Video Space/Video Time: The Electronic Image and Portable Video." In Marchessault, *Mirror Machine*. Toronto: YYZ/Center for Research. 142-96.
- Cadigan, Pat. 1991. *Synners*. New York: Bantam.
- Caillouis, Roger. 1984. "Mimicry and Legendary Psychasthenia." Trans. John Shepley. *October* 31 (Winter). 17-32.
- Campbell, Neil. 1996. "Aquinas' Reasons for the Aesthetic Irrelevance of Tastes and Smells." *British Journal of Aesthetics* 36:2 (April): 166-76.
- Cartwright, Lisa. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press.
- Cho, Seoung-ho. 1994. *The Island with Striped Sky and Iris. Electronic Arts In-termix Catalogue*, ed. Lori Zippay. New York: Electronic Arts Intermix. N.p.
- 1997. Interview with the author. December 14.
- Chow, Rey. 1993. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1995. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Classen, Constance. 1993. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge.
- Classen, Constance, David Howes, and Anthony Synnott. 1994. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge.
- Cohn, Norman. 1993. Interview with the author. December 5.
- 1999. Letter to the editor. *Fuse* 22:1 (Winter): 10.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corbin, Alain. 1986. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social-Imagination, 18th-19th Centuries*. Trans. M. Kochan, R. Porter, and C. Prendergast. Cambridge: Harvard University Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* Cambridge: MIT Press.
- 1994. "Unbinding Vision." *October* 68 (Spring): 21-44.
- Crary, Jonathan, and Sanford Kwinter, eds. 1992. *Incorporations*. New York: Zone.
- Crimp, Douglas. 1993. "Right On, Girlfriend!" In *Fear of a Queer Planet*, ed. Michael Warner. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Csordas, Thomas J., ed. 1994. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cubitt, Sean. 1998. *Digital Aesthetics*. London: Sage Publications.
- Curtis, Barry, and Claire Pajackowska. 1994. "'Getting There': Travel, Time, and Narrative." In *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, ed. George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis, and Tim Putman. London: Routledge. 199-215.
- Daniel, E. Valentine. 1994. "The Pulse as an Icon in Siddha Medicine." In *The Varieties of*

- Sensory Experience*, ed. David Howes. Toronto: University of Toronto Press. 100-110.
- Dash, Julie, with Toni Cade Bambara and bell hooks. 1992. *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman's Film*. New York: New Press.
- Davies, Paul. 1993. "The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility." In Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press. 252-72.
- Davis, Zeinabu irene. 1995. "The Future of Black Film: The Debate Contin-ues." In Martin, *Cinemas of the Black Diaspora*. Detroit: Wayne State Uni-versity Press. 449-54.
- Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1988a. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone.
- 1988b. *Foucault*. Trans. Sean Hand. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1992. "Mediators." Trans. Martin Joughin. In Crary and Kwinter, *Incor-porations*. New York: Zone.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus*. Trans. Robert Hurley et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris: Galilee.
- Devereaux, Leslie. 1995. "Experience, Re-Presentation, and Film." In *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, ed. Leslie Devereaux and Roger Hillman. Berkeley: University of California Press. 56-73.
- Diawara, Manthia, ed. 1993. *Black American Cinema*. New York: Routledge.
- Doane, Mary Ann. 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Drobnick, Jim. 1998. "Reveries, Assaults, and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art." *Parachute* 89 (Jan.-March). 10-19.
- Durham, Jimmie. 1993. "Cowboys and ..." In *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*, ed. Jean Fisher. London: Kala. 170-86.
- Druckrey, Timothy. 1989. "From Representation to Technology: Photography for the Video Generation." *Afterimage* 17:4 (November): 12-21.
- Dyer, Richard. 1985. "Entertainment and Utopia." In *Movies and Methods*, vol. 2, ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press. 220-32.
- 1988. "White." In Julien and Mercer, "The Last 'Special Issue' on Race?" *Screen* 29:4. 29-65.
- Eisenstein, Sergei. [1947] 1970. "Synchronization of Senses." Trans. Jay Leyda. In *The Film Sense*. New York: Harcourt, Brace, and World. 67-109.
- Engen, Trygg. 1991. *Odor Sensation and Memory*. New York: Praeger.

- Elbert, Thomas, Christo Pantev, Christian Wienbruch, Brigitte Rockstruh, and Edward Taub. 1995. "Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand in String Players." *Science* 270 (13 October): 305-6.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Featherstone, Mike. 1990. *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage.
- Ferguson, Russell, et al., eds. 1990. *Out There: Discussions in Contemporary Culture*. Cambridge: MIT Press.
- "Festival News." 1995. Brochure, The Eighth Annual Virginia Festival of American Film, Charlottesville, Va.
- Finkel, Leif H. 1992. "The Construction of Perception." In Cary and Kwin-ter, *Incorporations*. New York: Zone. 392-405.
- Fisher, Jennifer. 1997. "Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics." *Parachute* 87 (July-September): 4-11.
- Foster, Hal, ed. 1988. *Vision and Visuality* Seattle: Bay Press.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.
- Freud, Sigmund. 1985. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fleiss, 1887-1904*. Ed. and trans. Jeffrey Moussaieff Masson. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Fung, Richard. 1991. "Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn." In *How Do I Look?: Queer Film and Video*, ed. Bad Object-Choices. Seattle: Bay Press.
- Fusco, Coco. 1988a. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo, N.Y: Hallwalls.
- 1988b. "An Interview with Black Audio Film Collective: John Akomfrah, Reece Auguiste, Lina Gopaul and Avril Johnson." In Fusco, *Young, British, and Black*.
- 1991. "Stateless Hybrids: An Introduction." In Fusco and Colo, *The Hy-brid State*.
- Fusco, Coco, and Papo Colo, eds. 1991. *The Hybrid State*. New York: Exit Art. Gabriel, Teshome H. 1988. "Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey." In Andrade-Watkins and Cham, *Blackframes*. Cambridge: MIT Press. 62-69.
- 1989. "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics." In Pines and Willemen, *Questions of Third Cinema*. London: BFI. 53-64.
- Garcia Espinosa, Julio. [1970] 1997. "For an Imperfect Cinema." Trans. Ju-lianne Burton. In *The New Latin American Cinema*, vol. 1: *Theory, Prac-tices, and Transcontinental Articulations*. Ed. Michael T Martin. Detroit: Wayne State University Press. 71-82.
- Gilroy, Paul. 1987. *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. London: Hutchinson.
- 1988. "Nothing But Sweat Inside My Hand: Diaspora Aesthetics and Black Arts in

- Britain." In *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, ed. Kobena Mercer. London: Institute of Contemporary Art. 44-46.
- Givanni, June. 1995. "Introduction." In *Remote Control: Dilemmas of Black Intervention in British Film and TV*. London: British Film Institute. 1-11.
- Griffin, Ada Gay. 1993. Interview with the author. October 13.
- Griffin, Kit. 1990. "Notes on the Moroccan Sensorium." *Anthropologica* 32: 107-11.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gunning, Tom. 1990. "The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde." In *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, ed. Thomas Elsaesser. London: British Film Institute. 56-62.
- Hall, Doug, and Sally Jo Fifer, eds. 1990. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture.
- Hall, Edward T. 1969. *The Hidden Dimension*. Garden City, N.Y.: Anchor.
- Hall, Stuart. 1986. "Cultural Studies: Two Paradigms." In *Media, Culture and Society*, ed. Richard Collins et al. London: Sage. 33-48.
- 1988a. "New Ethnicities." In *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, ed. Kobena Mercer. London: Institute of Contemporary Art. 27-31.
- 1988b. "Song of Handsworth Praise." In *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, ed. Kobena Mercer. London: Institute of Contemporary Art. 17.
- Hansen, Miriam. 1987. "Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology." *New German Critique* 40 (Winter). 179-224.
- Heller, Morton, and William Schiff, eds. 1991. *The Psychology of Touch*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Herzogenrath, Wulf. 1977. "Notes on Video as an Artistic Medium." In *The New Television*, ed. Douglas Davis and Allison Simmons. Cambridge: MIT Press. 88-93.
- Hildebrand, Adolf. [1893] 1978. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Trans. Max Meyer and Robert Morris Ogden. New York: Garland Press.
- Hines, Pamela J. 1997. "Unconscious Odors." *Science* 278 (3 October): 79.
- Hoolboom, Mike. 1997. "Gariné Torossian: Girl From Moush." In *Inside the Pleasure Dome: Fringe Film in Canada*. Toronto: Gutter Press. 148-55.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 1972. *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. New York: Herder.
- Howes, David, ed. 1991a. *Varieties of Sensory Experience*. Toronto: University of Toronto Press.
- 1991b. "Introduction: To Summon All the Senses." In Howes, *Varieties of Sensory Experience*. 3-24.
- 1991c. "Sensorial Anthropology." In Howes, *Varieties of Sensory Experience*. 167-91.
- Irigaray, Luce. [1974] 1985. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

- [1984] 1993. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Iversen, Margaret. 1993. *Alois Riegl*. Cambridge: MIT Press.
- Jafa, Arthur. 1992. "69." In *Black Popular Culture*, ed. Gina Dent. Seattle: Bay Press. 249-54.
- Jarman, Derek. 1994. *Chroma*. London: Vintage.
- Jay, Martin. 1993a. *Downcast Eyes*. Berkeley: University of California Press.
- 1993b. "Unsympathetic Magic." Review of *The Nervous System and Mime-sis and Alterity* by Michael Taussig. *Visual Anthropology Review* 9:2 (Fall). 79-82.
- 1994. "Martin Jay Replies to Michael Taussig and Paul Stoller." *Visual Anthropology Review* 10:1 (Spring). 163-64.
- Johnson, Avril, and Lina Gopaul. 1994. Interview with the author. May 3.
- Julien, Isaac, and Kobena Mercer, eds. 1988. "The Last 'Special Issue' on Race?" Special issue of *Screen* 29:4.
- Kandinsky, Wassily. [1938] 1968. "Concrete Art." In *Theories of Modern Art*, ed. Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press. 346-62.
- Kaplan, E. Ann. 1997. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press. 64-94.
- Krauss, Rosalind. 1991. "Using Language to Do Business as Usual." In *Visual Theory: Painting and Interpretation*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith Moxey. New York: Polity Press/Harper Collins. 79-94.
- Kuipers, Joel C. 1994. "Matters of Taste in Weweya." In *Howes, Varieties of Sensory Experience*. Toronto: University of Toronto Press. 111-27.
- Lant, Antonia. 1995. "Haptical Cinema." *October* 75 (Fall): 45-73.
- Lastra, James. 1997. "From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation in Pictorial Order." In *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. Dudley Andrew, with Sally Shafto. Austin: University of Texas Press. 263-91.
- Leder, Drew. 1992. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lejeira, Jacinto. 1996. "Scenario of the Untouchable Body." Trans. Brian Holmes. In "Touch in Contemporary Art," special issue of *Public* 13, ed. David Tomas. 32-47.
- Leung, Simon. 1995. "Squatting Through Violence." *Documents* (Spring/Summer): 92-101.
- Levin, David Michael, ed. 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.
- Levinas, Emmanuel. 1987. *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- 1989. "Time and the Other." Trans. Richard A. Cohen. In *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand. Oxford: Blackwell. 37-58.
- Lingis, Alphonso. 1985. *Libido: The French Existential Theories*. Bloomington: Indiana University Press.

- MacDougall, David. 1994. "Whose Story Is It?" In *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, ed. Lucien Taylor. New York: Routledge, 1994. 27-36.
- Marchessault, Janine, ed. 1995a. *Mirror Machine: Video and Identity* Toronto: YYZ/Center for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.
- 1995b. "Amateur Video and the Challenge for Change." In Marchessault, *Mirror Machine*. 13-24.
- Marks, Laura U. 1992. "The Language of Terrorism." *Framework* (London), 38/39:64-73.
- 1993. "Sexual Hybrids: From Oriental Exotic to Postcolonial Grotesque," *Parachute* 70 (Summer): 22-29.
- 1994a. "Reconfigured Nationhood: A Partisan History of the Inuit Broadcasting Corporation." *Afterimage* 21:8 (March): 4-7.
- 1994b. "Fresh Kill." *Cine Action* 36: 31-33.
- 1997a. "Loving a Disappearing Image." In "Cinema et melancolie," special issue of *Cinemas*, ed. Denise Perusse. 1-2 (Autumn): 93-111.
- 1997b. "The Quays' Institute Benjamenta: An Olfactory View." *Afterimage* 25:2. (September): 11-14.
- 1998. "Video Haptics and Erotics." *Screen* 39:4 (Winter): 331-48.
- 1999. "How Electrons Remember." *Millennium Film Journal* 34 (Fall): special issue, "The Digital."
- In press. "Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image." In *The Brain Is the Screen: Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martin, Michael, ed. 1995. *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality* Detroit: Wayne State University Press.
- Marx, Karl. [1844] 1978. "Economic and Philosophical Manuscripts of 1844." Trans. Martin Millisan. In *The Marx-Engels Reader*, 2nd ed., ed. Robert C. Tucker. New York: Norton. 66-125.
- Masayeva, Victor, Jr. 1995. "The Emerging Native American Aesthetics in Film and Video." In "Landscapes," special issue of *Felix* 2: 1: 156-60.
- Maslin, Janet. 1993. "Visions of a Vietnam as Yet Unscarred." *New York Times*, 11 October, C15.
- Mauss, Marcel. [1950] 1990. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Trans. W D. Hall's. New York: Norton.
- [1934] 1992. "Techniques of the Body." In Crary and Kwinter, *Incorporations*. New York: Zone. 454-77.
- McFarlane, Scott. 1995. "The Haunt of Race: Canada's Multiculturalism Act, the Politics of Incorporation and Writing through Race." *Fuse* 18:3 (Spring): 18-31.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mercer, Kobena. 1988a. "Diaspora Culture and the Dialogic Imagination." In Andrade-Watkins and Cham, *Blackframes*. Cambridge: MIT Press. 50-61.

- 1988b. Ed. *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*. London: Institute of Contemporary Arts.
- 1990. "Black Hair/Style Politics." In Ferguson et al, *Out There*. Cambridge: MIT Press. 247-64.
- 1994a. "Introduction: Black Britain and the Cultural Politics of Diaspora." *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge. 1-31.
- 1994b. "Recoding Narratives of Race and Nation." *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. 69-95.
- Merleau-Ponty, Maurice. [1945] 1992. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge.
- [1947] 1964. "Eye and Mind." Trans. Carleton Dallery. In *The Primacy of Perception, And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*, ed. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 159-90.
- [1964] 1968. *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- [1969] 1973. *The Prose of the World*. Trans. John O'Neill, ed. Claude LeFort. Evanston: Northwestern University Press.
- Metz, Christian. [1975] 1982. "The Passion for Perceiving." Trans. Ben Brewster. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. 58-68.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Images, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. 1994. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Montagu, Ashley. 1971. *Touching: The Human Significance of the Skin*. New York: Harper.
- Morse, Margaret. 1999. "Home: Smell, Taste, Posture, Gleam." In *Home, Exile, Homeland*, ed. Hamid Nancy. New York and London: Routledge. 63-74.
- Muhammad, Erika. In progress. "Inside and Out of the Box: Electronic Culture, the Popular, the Political." Ph.D. diss., New York University.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16:3 (Autumn): 6-18.
- Naficy, Hamid. 1993. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1996. "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre." In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, ed. Rob Wilson and Wimal Dissanayake. Durham: Duke University Press. 119-44.
- 1999. "Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema." In *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the politics of Place*, ed. Hamid Naficy. New York: Routledge. 125-47.
- Naficy, Hamid, and Teshome H. Gabriel, eds. 1991. "Discourse of the Other: Postcoloniality, Positionality, and Subjectivity." Introduction, special issue, *Quarterly Review of Film and Video* 13: 1-3.

- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ong, Walter. [1967] 1991. "The Shifting Sensorium." In Howes, *Varieties of Sensory Experience*. Toronto: University of Toronto Press. 25-30.
- Ots, Thomas. 1994. "The Silenced Body—The Expressive Leib: On the Dialectic of Mind and Life in Chinese Cathartic Healing." In Csordas, *Embodiment and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press. 116-36.
- Pandya, Vishvajit. 1990. "Movement and Space: Anadamanese Cartography." *American Ethnologist* 17:4: 775-97.
- Paz, Octavio. [1961] 1987. "El Mismo Tiempo" ("Identical Time"). In *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*, ed. and trans. Eliot Weinberger. New York: New Directions. 69-79.
- Peck, Raoul. 1992. Discussion at the Robert Flaherty Seminar, Aurora, New York. August 9.
- Pels, Peter. 1995. "The Spirit of Matter, Part 1: Fetishes, Rarities, and Other Things." Conference paper, "Border Fetishisms." Research Centre Religion and Society. University of Amsterdam. December 11-13.
- Peirce, Charles S. 1950. *The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, ed. Justus Butler. New York: Harcourt Brace and Company.
- Pietz, William. 1985. "The Problem of the Fetish, I." *Res* 9 (Spring): 5-17.
- 1987. "The Problem of the Fetish, II." *Res* 13 (Spring): 23-45.
- 1988. "The Problem of the Fetish, IIIa." *Res* 16 (Autumn): 105-23.
- 1993. "Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx." In *Fetishism as Cultural Discourse*, ed. Emily Apter and William Pietz. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Pinard, Sylvain. 1990. "L'Economie de sens in Inde: Exploration des theses de Walter Ong." *Anthropologica* 32. 75-99.
- Pines, Jim. 1988. "The Cultural Context of Black British Cinema." In Andrade-Watkins and Cham, *Blackframes*. Cambridge: MIT Press. 26-36.
- Pines, Jim, and Paul Willemeri, eds. 1989. *Questions of Third Cinema*. London: BFI.
- Pisters, Patricia. 1998. "From Eye to Brain—Gilles Deleuze: Reconfiguring the Subject in Film Theory." Ph.D. diss., University of Amsterdam.
- Proust, Marcel. [1919] 1954. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard. Ra'ad, Walid. 1997. "Miraculous Beginnings." In "Entangled Territories: Imagining the Orient," special issue of *Public* 16, ed. Walid Ra'ad and Deborah Root. 44-52.
- Rashid, Ian. 1993. *Beyond Destination: Film, Video and Installations by South Asian Artists*. Birmingham, England: Ikon Gallery.
- Reid-Pfarr, Robert. 1993. "Soul on Ice and Giovanni's Room." Talk at the University of Rochester. December 3.
- Renov, Michael, ed. 1993. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Riegl, Alois. [1902] 1995. "Excerpts from *The Dutch Group Portrait*." Trans. Benjamin Binstock. *October* 74 (Fall 1995): 3-35.

- [1927] 1985. *Late Roman Art Industry* Trans. Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore.
- Ritchie, Ian. 1990. "Hausa Sensory Symbolism." *Anthropologica* 32.113-19.
- Rodaway, Paul. 1994. *Sensuous Geographies: Body Sense and Place*. London: Routledge.
- Rodowick, D. N. 1991. "Reading the Figural." *Camera Obscura* 24 (Fall): 13-46.
- 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- Rony, Fatimah Tobing. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Ross, Christine. 1995. "The Lamented Moments/Desired Objects of Video Art: Toward an Aesthetics of Discrepancy." In Marchessault, *Mirror Machine*. Toronto: YYZ/Center for Research. 129-41.
- Roth, Lorna, and Gail Guthrie Valaskakis. 1989. "Aboriginal Broadcasting in Canada: A Case Study in Democratization." In *Communication For and Against Democracy*, ed. Marc Raboy and Peter A. Bruck. Montreal: Black Rose. 24-36.
- Rushdie, Salman. 1988. "Songs Doesn't Know the Score." In *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, ed. Kobena Mercer. London: Institute of Contemporary Art. 16-17.
- Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage.
- Salloum, Jayce. 1996. ... east of here ... (re)imagining the "orient." Toronto: YYZ Artists' Outlet.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schab, Frank R. 1991. "Odor Memory: Taking Stock." *Psychological Bulletin* 109:2: 242-251.
- Schivelbusch, Wolfgang. 1992. *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*. New York: Pantheon.
- Schor, Naomi. 1987. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York: Methuen.
- Scott, Joan. 1991. "The Evidence of Experience." *Critical Inquiry* 17:4 (Summer): 773-97.
- Sekula, Allan. 1989. "The Body and the Archive." In *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton. Cambridge: MIT Press. 343-389.
- Seremetakis, C. Nadia. 1994. "The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory," and "Implications." In *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. C. Nadia Seremetakis. Boulder, Co.: Westview. 1-18, 123-40.
- Shapiro, Steven. 1993. *The Cinematic Body* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shohat, Ella. 1992. "Notes on the Post-Colonial." *Social Text* 31/32: 99-113.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. 1995. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: Phenomenology and Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Solanas, Fernando, and Octavio Getino. [1969] 1983. "Towards a Third Cinema." In *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols. 44-64.

- Spivak, Gayatri C. 1990. "Questions of Multi-Culturalism." Interview with Sneja Gunew. In *The Post-Colonial Critic: Interviews, strategies, dialogues*, ed. Sarah Harasym. New York: Routledge. 59-66.
- 1993. "Marginality in the Teaching Machine." *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge. 53-76.
- Stallybrass, Peter, and Allon White. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Stange, Maren. 1994. Remarks of chair on the panel "Documentary Film and Photography: Rethinking Histories," at the conference Visible Evidence 2: New Strategies in Documentary Film and Video, University of Southern California. August 19.
- Stein, Barry E., and M. Alex Meredith. 1993. *The Merging of the Senses*. Cambridge: MIT Press.
- Steiner, Christopher B. 1995. "The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market." In *The Traffic in Culture: Re-figuring Art and Anthropology*, ed. George E. Marcus and Fred R. Myers. Berkeley: University of California Press. 151-65.
- Sternburg, Janet. 1994. "Long Exposures: A Poetics of Film and History." *Common Knowledge* 3:1 (Spring): 178-85.
- Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Stoddart, S. Michael. 1990. *The Scented Ape: The Biology and Culture of Human Odour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoller, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- 1994. "Double Takes: Stoller on Jay and Taussig." *Visual Anthropology Re-view* 10:1 (Spring). 155-61.
- 1995. *Embodying Colonial Memories*. New York: Routledge.
- Studlar, Gaylyn. 1988. In *The Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Synnott, Anthony. 1991. "Puzzling Over the Senses: From Plato to Marx." In Howes, *Varieties of Sensory Experience*. Toronto: University of Toronto Press. 61-78.
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke, England: Macmillan.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Taussig, Michael. 1994. "Michael Taussig Replies to Martin Jay." *Visual Anthropology Review* 10:1 (Spring). 154.
- Taylor, Lucien, ed. 1994. *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR [Visual Anthropology Review], 1990-1994*. New York: Routledge.
- Thomas, Nicholas, Igg. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Capitalism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.

- Thompson, Kristin. 1986. "The Concept of Cinematic Excess." In *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press. 130-42.
- Torossian, Garine. 1998. Talk at screening at Canadian Film Institute and SAW Video Co-op, Ottawa. November 28.
- Toufic, Jalal. 1996. *Oversensitivity*. Los Angeles: Sun and Moon.
- Tran T. Kim-Trang. 1997. Interview with the author. April 20.
- 1999. Interview with the author. February 10.
- Trinh T. Minh-ha. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- 1993. "The Totalizing Quest of Meaning." In *Renov, Theorizing Documentary*. New York: Routledge. 90-107.
- Trippi, Laura. 1993. "Trade Routes." Gallery flyer for exhibition, New Museum of Contemporary Art, New York, curated by Laura Trippi, Saskia Sassen, and Gina Dent. September 10-November 7.
- Tuan, Yi-Fu. 1993. *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture*. Washington, D.C.: Island Press.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.
- Vasseleu, Cathryn. 1998. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty*. London: Routledge.
- Virilio, Paul. 1994. *The Vision Machine*. Trans. Julie Rose. London: British Film Institute; Bloomington: Indiana University Press.
- Weiner, Annette. 1992. *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: University of California Press.
- Weinstein, Jeff. 1988. "Thyme and Word Enough." In *Learning to Eat*. Los Angeles: Sun and Moon. 127-30.
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press.
- 1995. "Corporeal Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision/' " In *Fugitive Images*, ed. Patrice Petro. Bloomington: Indiana University Press. 3-41.
- Wilson, Rob, and Wimal Dissanayake, eds. 1996. *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Winkler, Cathy (with Kate Winiger). 1996. "Rape Trauma: Contexts of Meaning." In *Csordas, Embodiment and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press. 248-68.
- Wirmicott, D. W. [1951] 1958. "Transitional Objects and Transitional Phenomena." In *Through Paediatrics to Psycho-Analysis: Collected Papers*. London: Tavistock. 229-42.
- Worringer, Wilhelm. [1908] 1948. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Trans. Michael Bullock. New York: Meridian.

- 1928. *Egyptian Art*. Trans. Bernard Rackham. London: Putnam's.
- Young, Iris Marion. 1990. *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: Dutton.
- Zimmermann, Patricia R., and John Hess. 1997. "Transnational Documentaries: A Manifesto." *Afterimage* 24:4 (Jan.-Feb.): 10-14.
- Zippay, Lori, ed. 1991. *Electronic Arts Intermix: Video*. New York: EAI.

FILMOGRAFI / VIDEOGRAFI

- Alambrista*. Robert Young, U.S., 1978,110:00,16mm.
- Aletheia*. Iran T. Kim-Trang, U.S., 1992, 20:00, video. GIV, VDB, V Tape.
- Ananas*. Amos Gitai, France, 1984, 76:00,16mm.
- Anatomy of a Spring Roll*. Paul Kwan and Arnold Iger, U.S., 1992, 56:00, video. Filmmakers Library, ITVS, VO.
- And Still I Rise*. Ngozi Onwurah, U.K., 1995, 30:00,16mm. WMM.
- ... *And the Word Was God*. Ruby Truly, Canada, 1987,10:00, video. VO.
- Animaquiladora*. Alex Rivera, U.S., 1997,10:00, video. VDB.
- The Attendant Isaac Julien*, U.K., 1992, 8:00, 35mm. Frameline.
- Bangkok Bahrain*. Amos Gitai, France, 1985, 78:00,16mm.
- Barrocco*. Paul Leduc, Mexico, 1989,108:00,16mm. IFC.
- The Big Sleep*. Seoungcho Cho, U.S., 1992, 8:00, video. EAI.
- Bitter Strength: Sadistic Response Version*. Azian Nurudin, U.S., 1992, 6:00, video. Frameline.
- "and they came riding into town on Black and Silver Horses."* Lawrence Andrews, U.S., 1992, 30:00, video. VDB.
- Black Body*. Thomas Allen Harris, U.S., 1992, 5:00, video. EAI, TWN.
- Black Is, Black Ain't*. Marlon Riggs; co-produced by Nicole Atkinson, codirected by Christiane Badgley, 1995, 87:00, video. ITVS, Mongrel, NBPC.
- Bontoc Eulogy* Marlon Fuentes, U.S., 1995, 70:00,16mm. California, Cinema Guild, ITVS.
- A Box of His Own*. Yudi Sewraj, Canada, 1997, 20:00, video. VG, V Tape.
- Brasiconoscio*. Mauro Giuntini, Brazil, 1990,16:00, video.
- By the Thinnest Root*. Richard Kim, U.S., 1995, 7:00,16mm.
- Calendar*. Atom Egoyan, Armenia/Canada, 1993, 75:00,16mm. Alliance, Zeitgeist.
- Cannibal Tours*. Dennis O'Rourke, Australia, 1988, 70:00,16mm. Direct.
- Changing Parts*. Mona Hatoum, Lebanon, 1985, video, 24:00. VO, V Tape.
- Chasing the Dragon*. Karen Kew and Ed Sinclair, Canada, 1993, 22:00, video. V Tape.
- Chimera*. Phil Hoffman, Canada, 1995,10:00,16mm. CFMDC.

- Chinaman's Peak: Walking the Mountain.* Paul Wong, Canada, 1995, 25:00, video. VO.
- Chinese Characters.* Richard Fung, Canada, 1986, 22:00, video. VDB, V Tape.
- Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat).* Bill Viola, U.S., 1979, 28:00, video. EAI.
- Chronicle of a Disappearance.* Elia Suleiman, Israel/Palestine, 1996, 88:00, 35mm. Aska, IFC, Mongrel.
- Converse.* Reginald Woolery, U.S., 1992, 6:00, video.
- Corps etranger.* Mona Hatoum, U.K., 1996, 24:00 loop, video installation.
- Alexander and Bonin, New York; White Cube, London.
- Cowtipping: The Militant Indian Waiter.* Randy Redroad, U.S., 1992, 17:00, video. TWN.
- Credits Included: A Video in Red and Green.* Jalal Toufic, Lebanon/US., 1995, 46:00, video. AFD.
- Daughters of the Dust.* Julie Dash, U.S., 1992, 113:00, 35mm. Kino.
- Deluge.* Salem Mekuria, U.S., 1995, 60:00, video. TWN.
- Diastole.* Ines Cardoso, Brazil, 1994, 4:30, video.
- Dreaming Rivers.* Martine Attile, U.K., 1988, 30:00, 16mm. WMM.
- Drive By Shoot.* Portia Cobb, U.S., 1994, 12:00, video.
- Drowning in Flames.* Garine Torossian, Canada, 1994, 25:00, 16mm. CFMDC.
- Ekleipsis.* Tran T. Kim-Trang, U.S., 1998, 22:00, video. VDB, V Tape.
- El Diablo Nunca Duerme.* Lourdes Portillo, US./Mexico, 1994, 87:00, 16mm. ITVS, WMM.
- El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 AD.* Guillermo Gomez-Pefia and IEAR Studios, U.S., 1995, 57:00, video. VDB.
- Encounter at the Intergalactic Cafe.* Thomas Allen Harris, U.S., 1996, 17:00, video. TWN.
- Ex-Voto.* Tania Cypriano, U.S., 1990, 7:00, video. GIV, TWN.
- Family Viewing.* Atom Egoyan, Canada, 1987, 86:00, 35mm.
- Far From You.* Sami Al-Kassim, Egypt/US., 1996, 27:00, 16mm. Sami Al-Kassim, phone: 510-763-4484. Email: sami@citycom.com.
- Fatima's Letter.* Alia Syed, U.K., 1994, 12:00, 16mm. London Film-makers' Co-op, 2-4 Hoxton Sq., London N1 6NQ UK. Phone: 0171-684-2782. Email: lux@lux.org.uk.
- Finagnon.* Gary Kibbins, Canada, 1995, 70:00, 16mm. V Tape.
- First World Order.* Philip Mallory Jones, U.S., 1994, 28:00, video. Also the title of a CD-ROM, in development. EAI, ITVS.
- Flow.* Yau Ching, U.S., 1993, 38:00, video. EAI, VDB.
- Forever Jimmy!* Nguyen Tan Hoang, U.S., 1996, 6:00, video.
- Frantz Fanon: White Skin, Black Mask.* Isaac Julien, U.K. 1996, 52:00, 35mm. California.
- Fresh Kill.* Shu Lea Cheang, U.S., 1994, 80:00, 35mm. ITVS, WMM.
- Girl from Moush.* Garine Torossian, Canada, 1993, 6:00, 16mm. CFMDC.
- Good Hair, Pretty Hair, Curly Hair.* Andrew Davis, Canada, 1991, 27:00, 16mm. CFMDC.
- The Good Woman of Bangkok.* Dennis O'Rourke, Australia, 1992, 82:00, 16mm. Direct.
- Great Girl.* Kim Su Theiler, 1994, U.S., 14:00, 16 mm. WMM.

- The Gringo in Mananaland.* Dee Dee Halleck, U.S., 1995, 60:00, video. Idera, VDB.
- Hairpiece: A Film for Nappyheaded People.* Ayoka Chenzira, U.S., 1984, 10:00, 16mm. TWN.
- Handsworth Songs.* John Akomfrah/Black Audio Film Collective, U.K., 1986, 58:00, 16mm. Mongrel, NBPC.
- He Who Crawls Silently Through the Grass with a Small Bow and One Bad Arrow Hunting for Enough Deer to Feed the Whole Tribe* (trailer for *Smoke Signals*). Chris Eyre, U.S., 5:00, 35mm. TWN.
- Heaven, Earth, and Hell.* Thomas Allen Harris, U.S./Canada, 1994, 26:00, video. EAI, TWN.
- Her Sweetness Lingers.* Shani Mootoo, Canada, 1994, 12:00, video. VO, V Tape, WMM.
- Hiroshima mon amour.* Alain Resnais, France, 1959, 88:00, 35mm.
- History and Memory: For Akiko and Takashige.* Rea Tajiri, U.S., 1991, 30:00, video. EAI, WMM.
- Homage by Assassination.* Elia Suleiman, Nazareth/U.S., 1992, 28:00, 35mm. IFC.
- Hopiit.* Victor Masayesva Jr., U.S., 1982, 12:00, video. EAI.
- I Blinked Three Times.* Seoungho Cho, U.S., 1993, 10:00, video. EAI.
- Identical Time.* Seoungho Cho, U.S., 1997, 21:00, video. EAI.
- Igliniit.* Philip Joamie, Canada, 1989-91, television program. IBC.
- Imagining Indians.* Victor Masayesva Jr., U.S., 1994, 60:00, video. EAI, ITVS.
- In and Out of Africa.* Lucien Taylor and Ilisa Barbash, U.S., 1992, 69:00, video.
- India Hearts Beat.* Leila Sujir, Canada, 1988, 13:00, video. VO, Video Pool.
- Instant Dread.* Dawn Wilkinson, Canada, 1998, 13:00, 35mm.
- Instructions for Recovering Forgotten Childhood Memories.* Steve Reinke, Canada, 1993, 2:00, video. VG, V Tape.
- Island of Flowers.* Jorge Furtado, Brazil, 1989, 5:00, 16mm. First run.
- The Island with Striped Sky.* Seoungho Cho and Sang-Wook Cho, U.S., 1993, 10:00, video. EAI.
- Is There Anything Specific You Want Me to Tell You?* Yau Ching, U.S., 1991, 12:00, video. EAI, WMM.
- Itam Hakim Hopiit.* Victor Masayesva Jr., U.S., 1985, 58:00, video. EAI.
- I Wet My Hands Etched and Surveyed Vessels Approaching Marks Eyed Inside.* Roula Haj-Ismael, Lebanon, 1992, 13:00, video. V Tape.
- Jaguar.* Jean Rouch, Senegal/France, 1971, 16mm.
- Jembe.* Philip Mallory Jones, U.S., 1989, 3:00, video. EAI.
- Kanehsatake: 270 Years of Resistance.* Alanis Obomsawin, Canada, 1993, 119:00, 16mm. NFB.
- The Kayapo: Out of the Forest.* Michael Beckham, U.K., 1989, 120:00, 16mm.
- Khush.* Pratibha Parmar, U.K., 1991, 24:00, 16mm. WMM.
- Kippinguijauit.* Mosesie Kipanik, Canada, 1986-, television programs. IBC.
- The Kitchen Blues.* Charlene Gilbert, U.S., 1994, 14:00, video. TWN.
- Kore.* Tran T. Kim-Trang, U.S., 1994, 17:00, video. VDB, V Tape.
- The Last Angel of History.* John Akomfrah, U.K., 1995, 45:00, 16mm.

- Lebanon: Bits and Pieces.* Olga Nakkas, France, 1994, video, 60 :00. WMM.
- Les maitres fous.* Jean Rouch, Ghana/France, 1955, 35:00,16mm. Pleiade.
- Leylouna notre nuit.* Yasmine Khlat, Canada, 1987, 52:00, video. GIV.
- Looking for Langston.* Isaac Julien/Sankofa, U.K., 1989, 42:00,16mm. TWN.
- Love, Women and Flowers.* Marta Rodriguez and Jorge Silva, Colombia, 1988, 58:00, video. WMM.
- Lulu.* Srinivas Krishna, Canada, 1995,16mm.
- Lumumba: The Death of a Prophet.* Raoul Peck, France/Germany/Switzerland, 1992, 69:00,16mm. California, Idera, Mongrel.
- Ma'loul fete sa destruction.* Michel Khleifi, Palestine, 40:00,16mm. AFD.
- Madame l'eau.* Jean Rouch, France, 1993,16mm. Pleiade.
- Maigre Dog.* Donna James, Canada, 1990,10:00, video. AIM.
- Masala.* Srinivas Krishna, Canada, 1991,105:00, 35mm. Alliance.
- Measures of Distance.* Mona Hatourn, Lebanon/Canada, 1988,15:25, video. GIV, WMM, VO, V Tape.
- Memories from the Department of Amnesia.* Janice Tanaka, U.S., 1990,12:50, video. V Tape, EAI, VDB.
- Memory/all echo.* Yun-ah Hong, Korea, 1990, 27:00, video. WMM.
- Messin' Up God's Glory.* Avril Johnson and Afua Namiley-Vlana, U.K., 1993, 10:00, 16mm.
- Meta Mayan II.* Edin Velez, Guatemala/U.S., 1981, 20:00, video. EAI.
- Missing Lebanese Wars.* Walid Ra'ad, U.S./Lebanon, 1996, 6:00, video. AFD, VO.
- Mississippi Masala.* Mira Nair, U.S., 1991,113:00, 35mm.
- Muqaddimah Li-Nihayat Jidal (Introduction to the end of an argument) Speaking for oneself, speaking for others.* Jayce Salloum and Elia Suleiman, Pales-tine/U.S./Canada, 1990, 43:00, video. AFD, HE, Idera, VG, VO, V Tape.
- My Beautiful Laundrette.* Stephen Frears, U.K., 1985, 97:00, 35mm.
- My Mother's Place.* Richard Fung, Canada, 1990, 49:00, video. Full Frame, VDB.
- Mysteries of July.* Reece Auguiste, U.K., 1991, 60:00,16mm. NBPC.
- New View/New Eyes.* Gitanjali, Canada/India, 1993, 50:00, video. V Tape.
- Note to a Stranger.* Meena Nanji, U.S., 1992, 6:00, video.
- Nunaqpa.* Igloodik Isuma Productions, Canada, 1991, 58:00, video. IIP, V Tape.
- Nunavut.* Igloodik Isuma Productions, Canada, 1995,13 30:00 episodes, video. IIP, V Tape.
- Ocularis: Eye Surrogates.* Tran T. Kim-Trarig, U.S., 1997, 21:00, video. V Tape, VDB.
- Operculum.* Tran T. Kim-Trang, U.S., 1993,14:00, video. V Tape, VDB.
- Papapapd.* Alex Rivera, U.S., 1996, 28:00, video. VDB.
- The Passion of Remembrance.* Maureen Blackwood and Isaac Julien/Sankofa, U.K., 1986, 80:00,16mm. WMM.
- People and the Land.* Tom Hayes, U.S., 1996, 56:00, video. ITVS.

- The Perfumed Nightmare*. Kidlat Tahimik, Philippines, 1978, 91:00, 16mm. CFMDC, Flower.
- Petit a petit*. Jean Rouch, Senegal/France, 1969, 16mm. Pleiade.
- Qaggig*. Igloodik Isuma Productions, Canada, 1989, 58:00, video. IIP, V Tape.
- Quartier Mozart*. Jean-Pierre Bekolo, Cameroon, 1992, 80:00, 35mm. Idem, California.
- Reassemblage*. Trinh T. Minh-ha, Senegal/U.S., 1982, 40:00, 16mm. TWN, WMM.
- Remembering Wei Yi-feng, Remembering Myself: An Autobiography*. Yvonne Wellbon, U.S., 1995, 29:00, video. TWN, WMM.
- Ritual Clowns*. Victor Masayesva Jr., U.S., 1988, 18:00, video. EAI.
- Saar*. Selina Williams, 1994, Canada, 28:00, 16mm. WMM.
- Saddam Speaks*. Jon Alpert, U.S., 1993, 18:00, video. VO.
- The Salt Mines*. Susana Aiken and Carlos Aparicio, U.S., 1990, 47:00, video. Frameline.
- Sammy and Rosie Get Laid*. Stephen Frears, 100:00, U.K., 1986, 35mm.
- Sankofa*. Haile Gerima, U.S./Germany/Ghana/BurkinaFaso, 1993, 125:00, 35mm. Negod Gwad Productions, 48 Q St. NE, Washington, D.C. 20002. Phone: 202-529-0220. Fax: 202-526-6855.
- Sans soleil*. Chris Marker, France, 1982, 100:00, 16mm. Argos.
- Saputi*. Igloodik Isuma Productions, Canada, 1994, 30:00, video. IIP, V Tape.
- Sari Red*. Pratibha Parmar, U.K., 1991, 12:00, video. WMM, V Tape.
- The Scent of Green Papaya*. Tran Anh Hung, France/Vietnam, 1994, 104:00, 35mm.
- The Search for Peking Dog*. Jon Choi, U.S., 1995, video.
- Secrets in the Open Sea*. Walid Ra'ad, U.S., 1997, 6:00, video. AFD, VO.
- Seeing Is Believing*. Shauna Beharry, Canada, 1991, 7:00, video. GIV.
- Seven Songs for Malcolm X*. John Akomfrah/Black Audio Film Collective, U.K., 1993, 52:00, 16mm. First, Mongrel, NBPC.
- Shoah*. Claude Lanzmann, Poland/France, 1985, 273:00 and 290:00, 16mm. Viewfinders.
- Shoot for the Contents*. Trinh T. Minh-ha, U.S., 1991, 101:00, 16mm. WMM.
- Sinar Durjana (Wicked Radiance)*. Azian Nurudin, U.S., 1992, 5:00, video.
- Frameline. Siskiyavi: The Place of Chasms*. Victor Masayesva Jr., U.S., 1991, 28:00, video. EAI.
- Skin Deep*. Midi Onodera, Canada, 1995, 85:00, 16mm. WMM.
- Slanted Vision*. Ming-Yuen S. Ma, Canada/US., 1995, 50:00, video. TWN, VO, V Tape.
- Slowly This*. Arthur Jafa, U.S., 1995, 30:00, video. TWN.
- Smoke Signals*. Chris Eyre, U.S., 1998, 88:00, 35mm.
- Sniff*. Ming-Yuen S. Ma, U.S., 1996, 5:00, video. VO, V Tape.
- Some Divine Wind*. Roddy Bogawa, U.S., 1991, 72:00, 16mm. TWN.
- Species in Danger* Ed. Portia Cobb, U.S., 1989, 13:00, video.
- Splash*. Thomas Allen Harris, U.S., 1991, 10:00, video. EAI, TWN.
- Strawberry Fields*. Rea Tajiri, U.S., 1997, 86:30, 16mm. Phaedra Cinema, 5455
- Wilshire, Ste. 1403, Los Angeles, Calif. 90036. Phone: 213-938-9610. Email: ghatanaka@aol.com.

- Super Shamou*. Barney Pattunguyak, Canada, 1990-94, 3 episodes, television program. Full Frame.
- Surname Viet Given Name Nam*. Trinh T. Minh-ha, Vietnam/US., 1989, 108:00, 16mm. WMM.
- Takuginai*. Blandina Makkik, Leetia Ineak, Canada, 1987-, television program. IBC.
- Talaeeen a Junuub (Up From the South)*. Jayce Sallourn, Walid Ra'ad, 1993, 60:00, US./Canada, video. AFD, V Tape, VG, TWN.
- A Tale of Love*. Trinh T. Minh-ha, U.S., 1995, 35mm. WMM.
- Testament*. John Akomfrah/Black Audio Film Collective, U.K., 1988, 16mm. NBPC.
- This Is Not Beirut (There Was and There Was Not)*. Jayce Sallourn, Lebanon/ Canada, 1994, 48:00, video. AFD, V Tape, VG.
- Through the Milky Way*. Yun-ah Hong, Korea, 1992, 19:00, video. WMM.
- Toe Storee*. Ming-Yuen S. Ma, U.S., 1993, 21:00, video. TWN, VO, V Tape.
- The Trained Chinese Tongue*. Laurie Wen, U.S., 1994, 20:00, 16mm. WMM.
- Twilight City*. Reece Auguiste, U.K., 1989, 60:00, 16mm. NBPC.
- Two Lies*. Pam Tom, U.S., 1989, 25:00, 16mm. WMM.
- Un Chien Delicieux*. Ken Feingold, U.S., 1991, video, 18:45. EAI.
- Underexposed: The Temple of the Fetus*. Kathy High, U.S., 1992, 72:00, video. WMM.
- Unsere Afrikareise*. Peter Kubelka, Austria, 1961-66, 12:30, 16mm. Canyon.
- Video Letters 1-3*. Yau Ching, U.S., 1993, 0:38, 3:20, and 5:20, video. EAI.
- Videobook*. Beverly Singer, U.S., 1995, 5:00, video. EAI.
- Vintage: Families of Value*. Thomas Allen Harris, U.S., 1995, 72:00, 16mm. TWN.
- Visions*. Garine Torossian, Canada, 1992, 4:00, 16mm. CFMDC.
- Wassa*. Philip Mallory Jones, U.S., 1989, 3:00, video. EAI.
- water into fire*. Zachery Longboy, Canada, 1993, 10:30, video. V Tape.
- The Watermelon Woman*. Cheryl Dunye, U.S., 1996, 90:00, 16mm. First Kino. *Water Ritual #1: An Urban Site of Purification*. Barbara McCullough, U.S., 281 1990, 4:00, 16mm. TWN.
- The Way to My Father's Village*. Richard Fung, Canada, 1988, 38:00, video. Full Frame, VDB.
- What's the Difference Between a Yam and a Sweet Potato?* Adriene Jenik and J. Evan Dunlap, U.S., 1992, 5:00, video. EAI.
- Who Needs a Heart?* John Akomfrah/Black Audio Film Collective, U.K., 1992, 80:00, 16mm.
- Who's Gonna Pay For These Donuts Anyway?* Janice Tanaka, U.S., 1992, 58:00, video. EAI, VDB, V Tape.
- A Woman Being in Asia*. Byun Young Joo, Korea, 1993, 60:00, video. Docu Fac-tory VISTA, 4th il, Koguem Blag, 1535-9, Seocho-3-Dong, Deochu-Gu, Seoul, Korea. Fax: 011-82-2-5975365.
- Woman Sesame Oil Maker aka Women from the Lake of Scented Souls*. Xie Fei, China/Hong Kong/Japan, 1993, 105:00, 35mm.
- A Woman Waiting for Her Period*. Wei-Ssu Chien, Taiwan/U.S., 1993, 23:00, video. WMM.
- Women and Men Are Good Dancers*. Arlene Bowman, Canada/U.S., 1995, 40:00, video. TWN,

V Tape.

Work in Progress. Luis Valdovino, U.S., 1990,14:00, video. TWN.

Distribütörler

AFD Arab Film Distribution, 2417 10th Ave. E., Seattle, Wash. 98102. Phone: 206-322-0882.

Fax: 206-322-4586. Email: info@arabfilm.com www.arabfilm.com.

Alliance Alliance Releasing, 121 Bloor St. E., ste. 1500, Toronto, ON M4W 3M5, Canada.

Phone: 416-967-1174. Fax: 416-967-5884.

Argos Argos Films, 4, rue Edouard-Nortier, Neuilly-sur-Seine 92, France.

Aska Aska Film Distribution, 1600. De Lorimer, bur. 211, Montreal, PQ H2K 3W5, Canada.

Phone: 514-521-0623. Fax: 514-521-6174. Email: askafilm@login.net.

California Resolution Inc./California Newsreel, 149 Ninth St., San Francisco, Calif. 94103.

Phone: 415-621-6196.

CFMDC Canadian Filmmakers Distribution Centre, 37 Hanna St., ste. 220, Toronto, ON

M6K1W8, Canada. Phone: 416-588-0725. Fax: 416-588-7956. Internet: www.cfmhc.org.

Cinema Guild 1697 Broadway, New York, N.Y. 10019. Phone: 212-246-5522/ 800-723-5522.

Fax: 212-246-5525.

Direct Direct Cinema Ltd., POB 10003, Santa Monica, Calif. 90410. Phone: 310-636-8200.

Fax: 310-636-8228. Email: dclvideo@aol.com.

EAI Electronic Arts Intermix, 542 W. 22nd St., New York, N.Y. 10011. Phone: 212-337-0680.

Fax: 212-337-0697. Internet: www.eai.org.

Filmmakers Library 124 E. 40th St., New York, N.Y. 10016. Phone: 212-808- 4980. Fax: 212-

808-4983. Email: info@filmmakers.com.

First First Run/Icarus, 153 Waverly PL, New York, N.Y. 10014. Phone: 800- 876-1710. Fax:

212-255-7923. Email: mail@frif.com. Internet: www.frif.com

Flower Flower Films, 10341 San Pablo Ave., El Cerrito, Calif. 94530. Phone: 510-525-0942.

Full Frame Full Frame Film and Video, 517 College St., ste. 325, Toronto, ON M6G 4A2,

Canada. Phone: 416-925-9338. Fax: 416-324-8268.

Frameline 346 Ninth St., San Francisco, Calif. 94103. Phone: 415-703-8564. Fax: 415-861-

1404. Email: frameline@aol.com.

GIV Groupe Intervention Video, 5505, Boul. St-Laurent, Montreal, PQ H2T 1S6, Canada.

Phone: 514-271-5506. Fax: 514-271-6980. Email: giv@cam.org.

HE Heure Exquise, BP113, Mons en Barouel, France 59370. Phone: 33-20-04-95-74.

Idera Idera Films, 1037 W. Broadway #400, Vancouver, B.C. V6H1E3. Phone: 604-738-8815.

Fax: 604-738-8400. Email: idera@web.net.

IBC Inuit Broadcasting Corporation, 703-251 Laurier Ave. W., Ottawa, ON K1P 5J6, Canada.

Phone: 613-235-1892. Fax: 613-230-8824.

IFC International Film Circuit/Planet Pictures, P.O. Box 1151, Old Chelsea Stn., New York,

N.Y. 10011. Phone: 212-779-0660. Fax: 212-779-9129. Email: lfcpplanet@aol.com.

IIP Igloolik Isuma Productions, P.O. Box 223, Igloolik, Nunavut, XOA 0L0, Canada. Phone: 819-934-8809. Fax: 819-934-8700.

ITVS Independent Television Service, POB 78008, San Francisco, Calif. 94107. Phone: 415-356-8383. Fax: 415-356-8391. Email: itvs@itvs.org. Internet: www.itvs.org.

Kino Kino International, 333 W. 39th St., #503, New York, N.Y. 10018. Phone: 212-629-6880. Fax: 212-714-0871.

Mongrel Mongrel Media, POB 68547, 360A Bloor St. W., Toronto, ON M5S 3J2, Canada. Phone: 416-516-9775. Fax: 416-516-0651. Outside Canada: Phone: 888-607-FILM. Email: MongrelMedia@compuserve.com.

NAATA National Asian American Television Association, 346 Ninth St., San Francisco, Calif. 94103. Phone: 415-552-9550. Fax: 415-863-7428.

NBPC National Black Programming Consortium, 761 Oak St., ste. A, Colum-bus, Ohio 43205. Phone: 614-229-4399. Fax: 614-229-4398.

New Yorker New Yorker Films, 16 W. 61st St., New York, N.Y. 10023. Phone: 212-247-6110. Fax: 212-307-7855.

NFB National Film Board of Canada, 3155, rue Côte-de-Liesse, St. Laurent, PQ, Canada H4N 2N4. Phone: 800-267-7710. Internet: www.nfb.ca.

Pleiade Films de la Pleiade [address to be added in proof]

TWN Third World Newsreel, 335 W. 38th St., New York, N.Y. 10018. Phone: 212-947-9277. Fax: 212-594-6917. Email: twm@tmn.com.

VDB Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago, 112 S. Michigan Ave., Chicago, IL 60603. Phone: 312-345-3550. Fax: 312-541-8073.

VG Videographe, 460, rue Ste-Catherine ouest #504, Montreal, PQ H3B 1A7, Canada. Phone: 514-866-4720. Fax: 514-866-4725. Email: signal@cam.org.

Video Pool 100 Arthur St. #300, Winnipeg, Manitoba R3B 1H3, Canada. Phone: 204-949-9134. Fax: 204-942-1555.

Viewfinders Box 1555, Evanston, IL 60204.

VO Video Out, 1965 Main St., Vancouver, BC V5T 3C1, Canada. Phone: 604-872-8449. Fax: 604-876-1185. Email: video@portal.ca.

V Tape 401 Richmond St. W, ste. 452, Toronto, ON M5V 3A8, Canada. Phone: 416-351-1317. Fax: 416-351-1509. Email: video@astral.magic.ca. Inter-net: www.vtape.org.

WMM Women Make Movies, 462 Broadway, ste. 500R, New York, N.Y. 10012. Phone: 212-925-0606. Fax: 212-925-2052. Email: orders@wmm.com

Zeitgeist Zeitgeist Films, 247 Centre St., 2nd fl., New York, N.Y. 10013. Phone: 212-274-1989. Fax: 212-274-1644. Email: zeitgeist@aol.com.

Filmin Teni

Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular

Laura U. Marks

Dokunmanın, kokunun ve mevcudiyetin fiziksel bilincini harekete geçiren hatıralar kendi kültürel kökenlerinin diasporasında yaşayan insanlar için yuvalarıyla hayati bağlar kurabilir. Kültürlerarası çalışan sinemacılar, sinemayı, bu görsel medyumunu mekân ve kültürün fiziksel duyumunu aktarmakta nasıl kullanır? *Filmin Teni*'nin de Laura U. Marks, bu soruya bir cevap sunuyor. Deleuze ve başkalarının teorileriyle kültürlerarası sinemanın nasıl ve neden post kolonyal, ulusaşırı dünyanın temsili olduğunu açıklıyor.

Marks'a göre kültürlerarası sinemanın kökeni yazılı tarihin boşluklarında kalan sessizliklerde. Yerel kültürünü yansıtmak isteyen sinemacılar, sinematik anlatımın yeni biçimlerini arıyorlar. Marks, görsellüğün koku, dokunma, tat alma gibi fiziksel duyuları tetikleme işlevi kazandığı "haptik görsellik" teorisini, kültürlerarası sinemanın kültürel deneyimi ve hafızayı aktarırken seyirciyle girdiği fiziksel etkileşimin yeni yollarını açıklamakta kullanıyor. İki yüze yakın kültürlerarası film ve videoyu kullanarak, görüntünün seyircileri kültürü görsel temsil boyutu dışında çoklu duyular ve fiziksel yolla deneyimlemesine olanak tanıdığını gösteriyor. Kitap aynı zamanda Amerika'da, İngiltere'de ve Kanada'da yaşayan Üçüncü Dünya sinemacıları tarafından üretilmiş ulaşması zor pek çok filme dair bir rehber sunuyor.

Filmin Teni; fenomenoloji, post kolonyalizme ve feminist teori, antropoloji ve bilişsel bilimlere uzanan alanlardan yararlanıyor. Film kuramı, deneysel sinema, diaspora deneyimi ve duyuların kültür içindeki rolü üzerine önemli bir okuma sunuyor.

