

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>

Walter Benjamin

e b e d i (3) e d e b i

Teknik Olarak
Yeniden-Üretilebilirlik Çağında
Sanat Yapıtı



1

x

x

x

x

Walter
Benjamin

e b e d i (3) e d e b i

Teknik Olarak
Yeniden-Üretilebilirlik Çağında
Sanat Yapıtı

Zeplin Kitap 34
©2015 Zeplin Kitap
ISBN: 978-605-9115-40-7
Şertifika No: 27938
Tüm hakları saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. Basım: Mayıs 2015

Yayın Yönetmeni: Erkan Aslan
Yayına Hazırlayan: Anıl Ceren Altunkanat
Dizgi ve Mizanpaj: Ulaş Kantemir
Kapak Tasarım: Ulaş Kantemir
Baskı: Yıkılmazlar Basım Yay. Prom. ve Kağıt San.
Tic. Ltd. Şti. Evren Mah. Gülbahar Cad. No: 62/C
Güneşli - İstanbul (0212 630 64 73)
Matbaa Şertifika No: 11965

Zeplin Kitap, bir Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık kuruluşudur.
Merkez Mah. Kesir Sok. Çakmak Apt. No: 5/4 Çekmeköy/İstanbul
Tel: (0 216) 640 1979 / (0 542) 586 7961

bilgi@zeplinkitap.com
zeplinkitap.com
facebook.com/zeplinkitap
twitter.com/zeplinkitap

Walter Benjamin (1892 – 1940) Alman edebiyat eleştirmeni ve düşünürdür. Çocukluğu Berlin’de geçen Walter Benjamin, Freiburg’daki Albert Ludwigs Üniversitesi’nde felsefe, Alman Dili ve Edebiyatı ve sanat tarihi okumuştur. 1917’de Dora Kellner’la evlenmiştir. 1924’te doçentlik yapmak üzere Frankfurt’a gitmiş ve orada Theodor W. Adorno gibi isimlerle tanışmıştır. 1926-1927 yıllarını Paris’te geçirmiş, Marcel Proust çevirileri yapmıştır. 1930’larda Ernst Bloch, Theodor W. Adorno ve Bertolt Brecht gibi isimlerin etkisiyle Marksizm’le tanışan Benjamin 1933’te Nasyonal Sosyalistlerin baskısıyla Paris’e sürgüne gitmiştir. Almanların Fransa’yı işgali ve Paris’teki evini Gestapo’nun basması üzerine 1940’ta Fransa’nın güneyine kaçtı; burada polis tarafından Gestapo’ya teslim edileceğini anlayınca aşırı dozda morfin alarak intihar etti. Öldüğünde 48 yaşındaydı. *Das Passagenwerk* (Pasajlar), *Einbahnstraße* (Tek Yön), *Moskauer Tagebuch* (Moskova Günlüğü) önemli eserleri arasındadır.

Walter
Benjamin

e b e d i (3) e d e b i

Teknik Olarak
Yeniden-Üretilebilirlik Çağında
Sanat Yapıtı

çeviren
gökhan sarı

ZEPLİN
düşünce

Doğrudur elinden gelen; yanlışır istediği.

–MADAME DE DURAS

I¹

Marx kapitalist üretim modeliyle ilgili eleştirisini kaleme almaya başladığında, bahsedilen model henüz emekleme çağındaydı. Marx araştırmalarını, onlara öngörüs el bir değer sağlayacak yönde biimlendirmişti. Kapitalist  retim n temel koşullarına kadar inmiş, bunları, gelecekte kapitalizmden neler beklenebileceğini ortaya koyacak şekilde sunmuştu. Bundan çıkan sonuç, beklenebilecek olanın, yalnızca proletaryanın artan bir yoğunlukla sömürülmesi değil, kapitalizmin en sonunda kendisini lağvetmesini mümkün kılacak koşulların da yaratılacak olmasıydı.

¹ Bu metin 1935 Aralık sonuyla 1936 şubat başı arasında yazılmış olup, Benjamin hayattayken bu şekliyle yayımlanmamıştır. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Gesammelte Schriften, VII, 350-384.

Üstyapının dönüşümünün altyapıya kıyasla çok daha yavaş gerçekleşmesi nedeniyle, kültürün bütün alanlarında üretim koşullarında bir değişimin meydana gelmesi yarım yüzyıldan uzun sürmüştü. Bu sürecin kültürü nasıl etkilemiş olduğu ancak bugün değerlendirilebilmektedir; bu değerlendirmeler belirli öngörüler gereklilikleri karşılamalıdır. Ancak bunlar, erki ele geçirdikten sonra proletaryanın sanat yapıtları üzerine olan tezleri sayılmayacağı gibi, sınıfsız toplumun sanat yapıtlarıyla ilgili de değildir. Bunlar şimdiki üretim koşulları altında sanat gelişiminin mevcut eğilimlerini tanımlayan tezlerdir. Bu üretim koşullarının diyalektiği ekonomide ne kadar fark edilebilir ise, üstyapıda da o kadar fark edilebilirdir. Sanatın gelişimsel eğilimlerini tanımlayan tezler siyasi mücadeleye birçok şekilde katkı sağlayabilir; dolayısıyla hafife alınmaları hata olacaktır. Geleneksel birçok kavramı, mesela yaratıcılık ve dehayı, ebedi değer ve gizemi etkisizleştirirler; bunlar denetimsiz (ve günümüzde denetlenmeleri neredeyse mümkün olmayan) pratikleriyle olgu materyallerinin faşist algı içinde işlenmesini sağlayan kavramlardır. *Aşağıda, sanat kuramına dâhil edilen kavramların, şu an kullanımındaki kavramlardan farkı, faşist amaçlar için tamamen kullanışsız olmalarıdır. Diğer yandan, sanat politikasında [Kunstpolitik] devrimci taleplerin formüle edilmesi açısından kullanışlıdır.*

Bir sanat yapıtı, ilkesel olarak, daima yeniden-üretilebilir olmuştur. İnsanlar tarafından yapılan nesneler her zaman insanlar tarafından kopyalanabilmiştir. Çıraklar zanaatlarını pratiğe dökmek, ustalar kendi yapıtlarını yaymak ve son olarak, üçüncü şahıslar kazanç elde etmek amacıyla kopyalar yapmıştır. Gelgelelim, bir sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretimi yepyeni bir şeyidir. Tarihsel olarak, yeniden-üretilebilirlik kesintili biçimde ve uzun fasıllı sıçramalar halinde fakat artan bir yoğunlukla ilerlemiştir. Grafik sanatı tahta baskıyla beraber ilk defa teknik olarak yeniden-üretilebilir hale geldi, üstelik yazının hareketli matbaa harfleri sayesinde yeniden-üretilmesinden çok daha erken bir tarihte. Yazının teknik olarak yeniden-üretimi, yani hareketli matbaa harfleri sayesinde edebiyatta muazzam bir değişim yaşandığı herkesçe bilinmektedir. Fakat burada, dünya tarihi perspektifinden ele aldığımız olgu dâhilinde, hareketli matbaa harfleri önemli olmakla birlikte, özel bir durum teşkil eder. Ortaçağ boyunca tahta baskıya gravür ve oymabaskı eklenmiş; on dokuzuncu yüzyılın başlarında ise taşbaskı sahneye çıkmıştır.

Taşbaskıyla birlikte yeniden-üretim teknolojisinde esas olarak yeni bir aşamaya geçilmiştir. Öncekilere göre daha doğrudan olan –resimlerin kütüklere oyularak ya da bakır levhalarda kabartılarak değil de taşlara çizilerek yapılmasıyla farkını belli eden– bu süreç, tarihte ilk kez grafik sanatların ürünlerini, daha önce olduğu gibi, yalnızca büyük miktarlarda değil, günlük olarak değişen biçimlerde de pazara sunmasına imkân tanımıştır. Taşbaskı, grafik sanatının günlük hayata resimlerle eşlik etmesini mümkün kılmış ve matbaa baskısına ayak uydurmaya başlamıştır. Fakat taşbaskı, keşfinden yalnızca on yıllar sonra, fotoğrafın gerisinde kalmıştır. Fotoğraf, ilk kez olarak, insan elini resimsel yeniden-üretim sürecindeki en mühim sanatsal görevlerinden –artık göze devredilmiş olan görevlerden– özgür kılmıştır. El çizene dek göz çoktan görüntüyü algılamış olacağı için, resimsel yeniden-üretim süreci öyle muazzam biçimde hızlanmıştır ki konuşma hızına kafa tutar olmuştur. Taşbaskının esasında resimli gazetelerin ipucunu vermesi gibi, fotoğraf da sesli filmin habercisi olmuştur. Sesin teknik olarak yeniden-üretimi ancak son yüzyılın bitiminde gerçekleşmiştir. *1900’ler civarında, teknik olarak yeniden-üretim meşhur sanat yapıtlarının etkilerini baştan sona değiştirerek, çoğaltılmalarını mümkün kılmakla kalmayan, ayrıca sanatsal süreçler içinde kendine*

ait bir yer edinen belli bir standarda ulaşmıştır. Bu standardı ölçmek içinse, iki farklı beliriminin –sanat yapıtlarının ve sinema yapıtlarının yeniden-üretilmesi– sanatın geleneksel biçimleri üzerindeki etkisini incelemeliyiz.

III

En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik *bir* şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği – belirli bir mekândaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir – ve yalnızca budur. Bu tarihçe yapıtın zaman içinde, mülkiyet ilişkilerinde yaşanan değişimlerle birlikte, fiziksel yapısının geçirdiği değişimleri de içermektedir. Fiziksel yapıdaki değişikliklerin izleri ancak kimyasal veya fiziksel analizle (ki yeniden-üretimlere bunu uygulayamazsınız) tespit edilebilmektedir. Mülkiyet ilişkilerindeki değişimler ise, orijinal yapıtın mevcut konumu temel alarak izini sürebileceğimiz bir gelenegin parçasıdır.

Orijinalin şimdi ve burada oluşu, sahicilik kavramının temelinde yatar; sahicilik kavramı

üzerinden, nesnenin bugüne, aynı ve özdeş şey olarak geçmesine ilişkin bir gelenek fikri doğmuştur. *Sahicilik katmanının tümü, teknik –tabii ki yalnızca teknik olarak değil– yeniden-üretimden sakınır.* Ama sahici yapıt, el ürünü yeniden-üretim karşısında tüm sahiciliğini korurken, bu yeniden-üretimler genelde sahtecilik içermekle birlikte, teknik olarak yeniden-üretimde böyle bir durum söz konusu değildir. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, teknik olarak yeniden-üretimde elle kopyalamaya kıyasla, orijinal yapıttan çok daha bağımsız olmasıdır. Örneğin fotoğrafta, orijinal yapıtın farklı yönleri, insan gözü aracılığıyla değil, yalnızca objektif (ki o da ayarlanabilir olup, görüş açısı kolayca değiştirilebilmektedir) aracılığıyla görülebilmektedir; yahut görüntüyü büyütme ya da yavaşlatmak gibi işlemler, doğal ışıkla tamamı yakalanamayan görüntüleri kaydetmek için kullanılabilmektedir. Bu ilk nedendir. İkincisi ise, teknik olarak yeniden-üretim, orijinalin kopyasını orijinalin bürünemeyeceği hallere sokulabilir. Hepsinden öte, orijinal yapıtın alıcısıyla orta noktada buluşmasını mümkün kılar, bu orta nokta bir fotoğraf da olabilir, bir taş plak da. Katedral bir sanat âşığının stüdyosuna uğramak üzere bulunduğu araziye terk eder; oditoryum ya da açık havada icra edilen bir koro eseri özel bir odada keyifle dinlenebilir.

Bu değişen durumlar sanat yapıtının öbür niteliklerini olduğu gibi bıraksalar da, sanat yapıtının şimdi ve burada oluşunun değerini kesinlikle düşürür. Ve bu yalnızca sanat için değil, (örneğin) sinemada seyircinin gözlerinin önünden geçip giden manzara için de geçerli olsa da, konu sanat yapıtı olunca bu süreç oldukça duyarlı, herhangi bir doğal nesneden çok daha savunmasız bir öze temas etmektedir. Bu öz, yapıtın sahiciliğidir. Fiziksel dayanıklılığından tarihi tanıklılığına kadar, orijinalinden beri yapıta içkin olan bütün aktarılabilir şeylerin özü bir nesnenin sahiciliğini oluşturur. Tarihi tanıklılığın birincil şartı fiziksel dayanıklılık olduğu için, yapıtın tarihi tanıklılığı da yeniden-üretim yüzünden tehlikeye girer – ki fiziksel dayanıklılığın bunda hiçbir rolü yoktur. Ve tarihi tanıklılık da etkilendiği vakit asıl tehlikeye giren şey ise nesnenin sahip olduğu yetki, yani gelenekten gelen ağırlılığıdır.

Sanat yapıtının bu yönlerine aura kavramı açısından yaklaşıp, şöyle denebilir: teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında s olan şey, bizzat sanat yapıtının aura'sıdır. Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmaktadır. *Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden*

çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden-üretimin alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur. Bu iki süreç geçmişten miras kalan nesnelere ait topraklarda muazzam ve ani bir değişikliğe yol açar – mevcut krizin arka yüzü olan geleneğin parçalanışına ve insanlığın yenilenişine. İki süreç de günümüzün kitle hareketleriyle yakından alakalıdır. Bu hareketlerin en güçlü temsilcisi sinemadır. Bir filmin toplumsal önemini, en olumlu görüntü çizen halinde –özellikle bu halinde– dahi yıkıcı ve katartik yanı olmaksızın –yani kültürel miras içindeki geleneğin değerinin tasfiyesi olmaksızın– kavramak mümkün değildir. Bu olgu büyük tarihi filmlerde fazlasıyla belirgindir. Yayılarak, çok daha ileri noktaları da kendine katmaktadır. 1927’de Abel Gance coşkuyla “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün efsaneler, bütün mitolojiler, bütün mitler, bütün din kurucuları, evet, gerçekten, bütün dinler... film şeridinde yeniden doğuşlarını bekliyor; kahramanlar kapıları zorluyor,” derken, okuyucuyu, tabii ki farkında olmaksızın, kapsamlı bir tasfiyeye tanık olmaya çağırıyordu.

Uzun tarihsel dönemler boyunca, insan topluluklarının varoluş biçimi nasıl değiştiyse, algı biçimi de aynı şekilde değişmiştir. İnsan algısının örgütlenişinde yalnızca –algının ortaya çıktığı ortam– doğa değil, tarih de belirleyicidir. Geç dönem Roma sanat endüstrisinin yükselişine ve Viyana Genesis'ine² tanıklık eden kavimler göçü çağı, ilkçağdakinden farklı bir sanat geliştirmekle kalmamış, ayrıca farklı bir algı da geliştirmiştir. O sıralar, Riegl ve Wickhoff adlı Viyana okullarında, bu geç sanat biçimlerinin altına gömülen klasik geleneğin ağırlığına göğüs geren akademisyenler bu sanat biçimlerini, algının örgütlenişine ilişkin yanıtlara ulaşmak için kullanmayı ilk düşünenler olmuşlardır. İçgörülerini ne kadar engin olursa olsun, bu akademisyenlerin geç dönem Roma'sına ait algıyı niteleyen resmi imzayı vurgulamaktan duydukları hoşnutluk nedeniyle, bu yeti sınırlı kalmıştır. Algıdaki değişimlerde kendini ortaya koyan toplumsal çalkalanmaları gösterme girişiminde bulunmamış, belki bunu umut bile edememişlerdir. Bugün karşılaştırılabilir bir içgörü için

² VI. yüzyılın ilk yarısında yazıldığı tahmin edilen Yunanca tekvin kitabı. (y.n.)

koşullar daha müsaittir. Günümüzde algı dola-
yımındaki değişimleri aura'nın bozulması olarak
okursak, bu bozulmanın toplumsal belirleyicileri-
ni göstermek mümkün hale gelir.

O halde aura nedir? Zaman ve mekânın alı-
şılmadık dokusudur: bir uzaklığın eşsiz biçimde
ortaya çıkışıdır, ne kadar yakın olduğu fark et-
mez. Ufuktaki bir dağ sırasını ya da seyircisinin
üzerine gölgesi düşen ağaç dalını gözümüzle takip
ederek o dağların ve ağaç dalının aura'sını solu-
ruz. Bu açıklamanın ışığında, aura'daki mevcut
bozulmanın toplumsal temelini kolayca kavra-
yabiliriz. Bozulma, her ikisi de kitlelerin gitgide
artan oluşumuna ve hareketlerinin artan yoğun-
luğuna bağlı olan iki koşula dayanır. Bunlar: *gü-
nümüz kitlelerinin nesnelere "yakın olma" isteği
ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun
benzersizliğini yok etmeye yönelik* [Überwindung
des Einmaligen jeder Gegebenheit] *eşit ölçüde tut-
kulu merakları*. Gün geçtikçe, resim [Bild] olarak
veya daha da güzeli, bir tıpkıbasım [Abbild] şek-
linde çoğaltarak, nesneleri elimizin hemen altında
tutma isteği şiddetlenmektedir. Resimli dergilerde
ve haber filmlerinde kullanılan Reprodüksiyon
[Reproduktion] ise su götürmez biçimde resim-
den ayrılmaktadır. İkincisinde benzersizlik ve ka-
lıcılık, ilkinde ise geçicilik ve tekrar edilebilirlik

birbirine geçmiştir. Nesnenin üzerindeki örtünün kaldırılması, yani aura'nın yok edilişi, “dünyadaki her şeyin aynı olduğuna dair bir duyuya” sahip bir algının imzasıdır; yeniden-üretim araçları sayesinde bu algıda öyle bir artış olmuştur ki, benzersiz olanda dahi aynılığı bulup çıkarır. Kuramsal katmanda istatistiğin artan önemiyle görünür olan, kendini algı alanında böyle gösterir. Gerçekliğin kitlelerle ve kitlelerin gerçeklikle uyumu hem düşünme hem de algı için müthiş önem arz eden bir süreçtir.

V

Sanat yapıtının biricikliği, geleneksel bağlamla iç içe oluşuyla özdeştir. Bu geleneğin, elbette ki, tamamen canlı ve baştan aşağı değiştirilebilir bir niteliği vardır. Örneğin eski bir Venüs heykeli Yunanlıların gözünde geleneksel bağlamda var olmuşken (heykeli bir tapınma nesnesine çevirmişlerdir), ortaçağdaki rahiplerin gözünde heykelin bu bağlamdaki var oluşunda değişim yaşanmıştır (ona şeytani put muamelesi yapmışlardır). Fakat hem Yunanlıların hem de rahiplerin açıkça fark ettiği bir şey vardı ki, o da heykelin benzersizliği,

yani aura'sıydı. Esasen sanat yapıtının geleneksel bağlamla iç içeliği ibadette ifadesini bulmuştur. Bildiğimiz gibi en eski sanat yapıtları –önce büyüsel, sonra ise dinsel– ritüellerde kullanılmak üzere yapılmıştır. Sanat yapıtının bu aurasal varoluş biçiminin ibadet işlevinden hiçbir zaman tamamıyla ayrı tutulamaması da oldukça kayda değerdir. Başka bir ifadeyle: *“sahici” sanat yapıtının benzersiz değerinin temeli daima ritüellere dayalı olmuştur.* Bu ritüel temeli, ne kadar dolaylılık içerirse içersin, dünyevi güzelliğe tapınmanın en uç biçimlerinde dahi hâlâ sekülerleştirilmiş ibadetler şeklinde kendini göstermektedir. Rönesans dönemi ortaya çıkan ve üç yüzyıl boyunca hâkimiyet kuran seküler güzellik tapınması bu ritüelistik temelini, sonradan yaşayacağı çöküşte ve yaşadığı ilk ciddi krizde apaçık şekilde ortaya serecekti. Ne zaman ki gerçek anlamda ilk devrimci yeniden-üretim araçları (mesela sosyalizmle aynı vakitlerde ortaya çıkan fotoğraf) sahneye çıktı, işte o zaman sanat, bir yüzyıl sonra aşıkâr hale gelen bu krize yönünü çevirme gereği duydu; bu yön çevirişi *l'art pour l'art*³ ilkesi –yani bir sanat teolojisi– tetikledi. Bu da dolayısıyla, “saf” sanat fikri biçimine bürünmüş bir negatif teolojiye sebep olmuştur ki bu fikir sadece toplumsal işlevi değil, temsili içerikle yapılan bütün tanımlamaları da reddeder. (Şiirde

³ (Fr.) Sanat sanat içindir (ç.n.)

bu bakış açısını kullanan ilk kişi Mallarmé'dır.)

Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağındaki sanat yapıtlarını incelemeye giriştiğimizde, bu bağlantıları görmezden gelmemiz mümkün değildir. Bu bağlantılar mühim bir içgörüyü öncülük eder: dünya tarihinde ilk defa, teknik olarak yeniden-üretilebilirlik sayesinde sanat yapıtı ritüele olan parazit bağımlılığından kurtulmaktadır. Yeniden-üretilen yapıt, gün geçtikçe artan miktarda, yeniden-üretim için tasarlanan bir yapıtın çoğaltılmışı haline gelmektedir. Örneğin, fotoğraf plakaları sayesinde istediğimiz sayıda baskı çıkarabiliriz; “sahici” baskı hangisi diye sormanın bir anlamı yoktur. *Fakat sanatsal üretimde sahicilik kıstası aramayı bıraktığımız an, sanatın toplumsal işlevi tümünden değişecektir. Ritüel üzerine kurulmak yerine, bambaşka bir uygulama alanını esas alacaktır: siyaset.*

VI

Sanat tarihini, sanat yapıtı içindeki iki kutbun arasındaki gerilimin işleyişi olarak görebiliriz; izleyeceği yol ise iki kutup arasındaki dengede ya-

şanan yön değişimleri tarafından belirlenir. Bu iki kutup sanat yapıtının tapınma ve sergi değeridir. Sanatsal üretim büyücülükte kullanılan figürlerle başlamıştır. Bu figürlerle ilgili asıl önemli olan gözle görülmeleri değil, mevcudiyetleridir. Taş devri insanı tarafından mağarasının duvarlarına çizilen geyik büyüsel bir araçtır, diğerlerince rastlantısal olarak görülmüştür; asıl önemli olan şey çizimi ruhların görmesidir. Hatta örnekteki gibi tapınma değerlerinde sanat yapıtını gözden uzak tutma eğilimi vardır. Sellada tutulan bazı tanrı heykellerine yalnızca rahipler erişebilir; bazı Meryem Ana resimleri koca bir yıl boyunca üzerleri örtülü kalır; ortaçağ katedrallerindeki kimi yontuları ise aşağıdaki izleyici göremezdi. *Ritüel için kullanılan belli başlı sanatsal uygulamaların ortadan kalkışıyla, ürünlerini sergileme fırsatları artmıştır.* İstenilen yere gönderilebilen bir büstü sergilemek, tapınağın içinde sabit bir yerde duran bir ilah heykelini sergilemekten daha kolaydır. Tahta tuval resmin sergilenmesi, çok önceleri kullanılmaya başlanan mozaïği yahut freski sergilemekten daha kolaydır. Ve ayın müziğinin halka sunum açısından senfoni-den daha az uygun olduğu söylenemese de senfoni, böylesi bir sunumun çok büyük olacağının vaat edildiği bir dönemde doğmuştur.

Çeşitli yeniden-üretim yöntemleriyle birlikte

sanat yapıtını sergileme alanları öyle artmıştır ki, tarih öncesi çağlarda olduğu gibi, sanat yapıtının iki kutbu arasında yaşanan niceliksel yön değişimi yapıtın doğasında niteliksel bir dönüşüme yol açmıştır. Tarih öncesi çağlarda sanat yapıtının, tapınma değerine verilen müstesna önem sayesinde, sonraları sanat yapıtı olarak görülmeye başlanacak en önemli büyücülük aracı haline gelmesi gibi, bugün de sergi değerine verilen müstesna önem sayesinde, sanat yapıtı birçok yeni işleve sahip bir yapı [*Gebilde*] haline gelmiştir. Bunlar arasında, bildiğimiz bir tanesi –sanatsal işlev– var ki, sonradan tesadüfî olarak görülmüş olabilir. Şu kadarı su götürmez: günümüzde, sinema bu yeni anlayışın en kullanışlı aracı konumundadır. Sanatın işlevindeki bu tarihsel değişim anının –ki bu değişim en çok sinema konusunda göze çarpmaktadır– yalnızca metodolojik değil, ayrıca maddeci bir bakış açısı da kullanarak tarihöncesi dönemle doğrudan karşılaştırma yapmamıza imkân tanıdığı gerçeği de bir o kadar açıktır.

Tarihöncesi sanat bazı değişmez simgeleri büyücülük törenlerinde kullanmıştır. Bazı durumlarda, bu simgeler muhtemelen büyücülük edimlerinin icrasını içermiştir (bir ata figürü yontusu kendi başına edimdir); öbür durumlarda, bu tür yöntemler için talimatlar vermişlerdir (ata figürü-

nün duruş şeklinin ritüel bir niteliği vardır). Ayrıca bu öbür durumlar dâhilinde, büyüsel tefekkür için nesneler sağlamışlardır (ata figürüne dikkatle ve uzun süre bakmak kişinin esrarengiz güçlerini artırmaktadır). Özneleri insanlar ve çevreleri olan bu simgeler, teknolojisi yalnız ve yalnız ritüel bünyesinde var olan bir toplumun ihtiyaçlarına göre tasvir edilmiştir. Elbette makine çağıninkiyle karşılaştırıldığında, bu teknoloji geri kalmaktadır. Fakat diyalektik bir bakış açısıyla yaklaşırsak, bu dengesizlik pek de önemli değildir. Asıl önemli olan o teknolojinin yönelim ve hedeflerinin bizimkilerden nasıl farklılık gösterdiğidir. Birincisi insanoğlundan azami miktarda yararlanırken, ikincisi onun rolünü asgariye indirmektedir. İlk teknolojinin başarıları sonucunda insan kısımlarının yaşandığı; ikincisinin başarıları sonucunda ise insana ihtiyaç duymayan pilotsuz uçak buluşu yapıldığı söylenebilir. İlk teknolojinin sonuçlarının kati geçerlilikleri vardır (onulmaz bir kusurla ya da daima geçerliliğini koruyan kurban törenleriyle uğraşır). İkincisinin sonuçları ise tamamen geçicidir (deney araçları ve bitmek bilmez test yöntemleri vasıtasıyla işlemektedir). İkinci teknolojinin kaynağı için insanoğlunun, kasıtsız yaptığı üçkâğıt sayesinde, doğayla arasına ilk defa mesafe koymaya başladığı noktaya bakmalıyız. Yani, bir başka deyişle, kaynağı oyundur.

Ciddiyet ve oyun, özen ve rahatlık, dağılımlarında büyük fark olmasına rağmen, bütün sanat yapıtlarında iç içe geçmiştir. Bu, sanatın hem ikinci hem de birinci teknolojilerle bağlantılı olduğu anlamına gelmektedir. Yine de ikinci teknolojinin gayesini “doğaya hâkimiyet” şeklinde tanımlamanın epey tartışmalı bir ifade olduğunu belirtmek gerekiyor çünkü bu tanımlama ikinci teknolojiyi ilkinin bakış açısıyla incelediğimizi gösterir. İlk teknoloji gerçekten de doğaya hâkim olma amacı gütmekteyken, ikincisi daha çok doğayla insanlık arasında bir etkileşimi amaçlar. Günümüzde, sanatın birincil toplumsal işlevi bu etkileşimi tekrarlamaktadır. Bu tekrarlayış özellikle sinemada etkilidir. *Sinemanın işlevi, hayatlarındaki rolü gün geçtikçe artan sınır tanımaz bir aygıtla mücadele etmeleri için ihtiyaç duydukları kavrayış ve tepkiler konusunda insanoğlunu bilinçlendirmektir.* Bu aygıtla mücadele, insanlığın tüm yapılanması ikinci teknolojinin özgür kıldığı yeni üretim güçlerine uyum sağlamadan, bu teknolojinin onları aygıtın hegemonyası altındaki esaretten kurtaramayacağını da öğretmektedir.

Fotoğrafta, sergi değeri tapınma değerini bütün cephelerden geri püskürtmeye başlar. Ama tapınma değerinin direnmeden pes etmeye niyeti yoktur. Artık son sipere sığınmıştır: insan çehresine. Erken dönem fotoğraflarda portrenin merkezde olması tesadüf değildir. Ölülerden ya da artık orada olmayan insanlardan yadigâr kalan eşyaya tapılırken, resmin tapınma değeri son sığınağını bulmuş olur. Aura, insan yüzündeki ifade aracılığıyla erken dönem fotoğraflardan son defa el sallamaktadır. Onlara melankoli ve benzersiz bir güzellik yükleyen de budur. Fakat insan fotoğraf görüntüsünden çıkar çıkmaz, sergi değeri ilk kez tapınma değerine karşı üstünlüğünü gösterir. Bahsi geçen bu gelişmeyle, sergi değerinin yerel mevzilenişi 1900'ler civarı ıssız Paris sokaklarının fotoğraflarını çeken Atget'ye eşi görülmemiş bir önem sağlamıştır. Doğruluk payı olan görüşlere göre, kendisi sokakları suç mahalliymişçesine fotoğraflamıştır. Suç mahalleri de ıssız olur; kanıt saptama amacıyla fotoğraflanırlar. Atget'yle birlikte, fotoğraf çekimleri tarihsel davalarda [*Prozess*] kanıt teşkil etmeye başlamıştır. Bu, onların gizli siyasi önemini oluşturur. Özel bir tür alılmama talep ederler. Başboş tefekkür artık onlar için uygun değildir.

Fotoğraflar izleyici sarsar; izleyici fotoğraflara nasıl yaklaşacağını belirlemekte zorlandığını hisseder. O sırada, resimli dergiler izleyici için yön tabelaları dikmeye başlar – bu tabelaların doğru ya da yanlış oluşu konuyla ilgisizdir. İlk defa olarak, fotoğraf altı yazıları zorunluluk haline gelir. Ve bu yazıların tablo isimlerinden tümünden farklı bir yapısı vardır. Fotoğraf altı yazılar aracılığıyla resimli dergilerdeki görüntülere bakanlara verilen talimatlar, kısa süre içinde, sinemada çok daha belirgin ve emredici bir hal alacaktır; sinemada her bir görüntünün anlaşılması önceki görüntülerden oluşan kesite bağlı gibidir.

VIII

Yunanlılar sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretimiyle alakalı yalnızca iki yöntemden yararlanırdı: maden dökümü ve damgalama. Bronzlar, çömlekler ve madeni paralar çok sayıda üretildikleri yegâne sanat eserleriydi. Geri kalanlar emsalsiz olup, teknik olarak yeniden-üretilmeleri mümkün değildi. İşte bu yüzden yüzyıllarca dayanacak şekilde yapılmaları gerekiyordu. *Ellerindeki teknolojinin durumu Yunanlıları, sanatta ebedi*

değerler üretmeye mecbur kıldı. Sanat tarihinde-ki seçkin konumlarını –gelecek nesillere yönelik standardı– buna borçludurlar. Şurası bir gerçek ki, bulunduğumuz nokta Yunanlıların karşı kutbunda yer almaktadır. Daha öncesinde, sanat yapıtlarının teknolojik olarak günümüzdeki kadar yoğun ve büyük miktarlarda yeniden-üretilebilirliği söz konusu değildi. Sinema, sanatsal niteliği tamamıyla yeniden-üretilebilirliğine göre belirlenen ilk sanat formudur. Bu formu teferruatıyla Yunan sanatıyla karşılaştırmaya kalkmak boşunadır. Fakat tek bir nokta var ki konuya açıklık getirmek üzere bir karşılaştırma yapılabilir. Filmler sanat yapıtının niteliğine büyük önem vermekte olup, bu nitelik Yunanlılar arasında en son rağbet görece, marjinal bulunup dikkate alınmayacak bir şey olurdu. Bu nitelikle kastedilen sanat yapıtının gelişmeye uygunluğudur. Tamamlanmış bir film, tek fırça darbesiyle yaratılan yapıtın antitezidir. Bir film çok sayıda görüntünün ve kurgucuya çeşitli seçimler sunan görüntü kesitlerinin bir birleşimidir; üstelik bu görüntüler ilk çekimle son kurgu arasındaki süreçte istenen biçimde geliştirilebilir. Chaplin, 3.000 metrelik *Parisli Kadın* filmini çekerken, 125.000 metrelik film kullanmıştır. O halde, *film geliştirmeye en uygun sanat yapıtıdır. Bu uygunluk ise yapıtın ebedi değeri kökten terk edişiyile bağlantılıdır.* Bu da, sanatları ebedi değer

retimine dayalı, sanatlarının doruk noktası geliştirmeye en az uygun form olan–mesela, yapıtların hepsinin kelimenin tam anlamıyla aynı türden olduğu heykeltıraşlık– Yunanlılar aracılığıyla doğru lanmıştır. Birleştirilmiş [*montierbar*] sanat yapıtları çağında, heykelin gerileyişi kaçınlmazdır.

IX

Görünen o ki, on dokuzuncu yüzyılda resmin ve fotoğrafın alakalı sanatsal meziyetleri üzerine dönen tartışma, günümüzde amacından sapmış olup, kafa karıştırıcı bir hal almıştır. Ama böyle olması tartışmanın önemini azaltmaktan ziyade vurguluyor bile denebilir. Tartışma, aslında, esas yapısı iki gruptan da gizlenen dünya çapında tarihsel bir ayaklanmanın ifadesidir. Teknik olarak yeniden-üretilbilirlik çağıyla birlikte sanat tapınma temelinden koparılınca, bütün sanatsal özerklik biçimleri sonsuza dek ortadan kalktı. Ama neticede, sanatın işlevsel değişiminin nedenini on dokuzuncu yüzyıl ufkunun ötesinde aramalıyız. Sinemanın gelişimini gören yirminci yüzyıl bile bu değişimi kavramakta yavaş kalmıştır.

*Eleştirilenler ilk başlarda fotoğraf sanat mıdır değil midir sorusu üzerine –fotoğrafın icadının sanatın niteliğini baştan sona değiştirip değiştirmediyiyle ilgili daha önemli soruyu hiç sormadan– boşu boşuna zihinlerini yormuşlar, sinema kuramcıları da aynı aptalca bakış açısını hemen benimsemişlerdir. Fakat fotoğrafın geleneksel estetiğin başına açtığı dertler, sinemanın yarattıklarıyla kıyaslanınca, çocuk oyuncağı gibiydi. Dolayısıyla erken dönem sinema kuramının basık ve hiperbolik niteliği de bundan nasibini almaktaydı. Örneğin, Abel Gance filmle hiyeroglifleri karşılaştırmaktadır: “Eşi görülmemiş bir gerilemeyle, Mısırlıların dışavurumcu düzeyine kendimizi geri taşımış olduk... Fotoğraf dilinin olgunlaşmasına daha var, çünkü gözlerimiz hâlâ bu dile alışmadı. Bu dilin dışı vurduğu şeylere ne yeterince saygı, ne de *tapınma* var.” Ya da Séverin-Mars’ın sözleriyle: “Başka hangi sanat böyle bir düş bahşediyor ki bize... aynı anda hem daha şiirsel hem de daha gerçek olan bir düş? Bu bilgiler ışığında, sinemayı emsalsiz bir ifade aracı olarak görebiliriz ve yalnızca en âlicenap zihinler filmin atmosferi içinde, hayatlarının en mükemmel ve gizemli anlarında gezinebilirler.” Sinemayı “sanat”a ekleme arzusunun, bu kuramcıları –akıl almaz bir basiretsizlikle– sinemaya tapınma öğeleri atfetmeye ittiğini görmek öğreticidir. Bu dayanak-sız fikirler yayımlanma olanağı bulduğunda, *Parisli**

Kadın ve Altına Hücum gibi yapıtlar çoktan gösterime girmişti. Ama bu, Abel Gance'ı hiyerogliflerle karşılaştırma yapmaktan, Séverin-Mars'ı ise filmlerden Fra Angelico'nun tablolarıymışlar gibi bahsetmekten alıkoymamıştır. Günümüzde bile tutucu yazarların söz konusu filmlerin manası olunca başlarını aynı yöne –kutsal değilse de, doğaüstü bir manaya– çevirdiklerini görmekteyiz. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın Max Reinhardt'a ait film uyarlamasıyla alakalı olarak, Werfel filmin su götürmez biçimde –sokaklarıyla, tren istasyonlarıyla, restoranlarıyla, otomobilleri ve plajlarıyla– dış dünyanın arınık bir kopyası olduğu için, bunun şimdiye dek filmi sanat krallığına yükselmekten alıkoyduğu yorumunda bulunur. “Sinema gerçek amacının, asıl olanaklarının farkına varamadı... Bunlar sinemanın, masalsı, hayret verici ve doğaüstü olana doğal araçları kullanarak benzersiz inandırıcılıkta bir anlatım verme yönündeki eşsiz becerisine dayanır.”

X

Bir tabloyu fotoğraflamak bir çeşit yeniden-üretimse de, film stüdyosunda bir hareketi fotoğraflamak bambaşka bir şeydir. İlk durumda, yeni-

den-üretilen Şey bir sanat yapıtıyken, yeniden-üretme eylemi öyle değildir. Koro Őefinin çubukla yaptığı ne kadar sanat eseriye, kameramanın objektifle yaptığı da o kadar sanat eseridir artık – en fazla, sanatsal bir performans ortaya koyar. Bu, film stdyosundaki süreçten farklıdır. Burada, yeniden-üretilen Şey bir sanat yapıtı değildir ve yeniden-üretim eyleminin ilk durumla bir alakası yoktur artık. Sanat yapıtı yalnızca montaj araçlarıyla retilabilmektedir. Ve bu montaja ait her bir parça, tek başına ne bir sanat yapıtı niteliği olan ne de fotoğraf aracılığıyla sanat yapıtı niteliği kazanabilen bir sürecin yeniden-üretimidir. O halde, kesinlikle bir sanat yapıtı olmadıklarına göre, filmde yeniden-üretilen bu süreçler nelerdir?

Bu soruyu cevaplayabilmek için sinema oyuncusunun sanatsal performansının özgün doğasıyla iÇe baŐlamalıyız. Yeniden-retim ana yapısını oluşturan esas biçim dâhilindeki oyuncululuğunu rastgele toplanmıŐ bir seyircinin değil de bir grup uzmanın –baŐyapımcı, yönetmen, görüntü yönetmeni, ses kayıtçısı, ışık tasarımcısı vesaire– nnde sergilemesiyle tiyatro oyuncusundan ayrılmakta olup, bu uzmanlar istedikleri an oyuncululuğuna müdahalede bulunabilmektedir. Film yapımının bu yönü toplumsal koşullar açısından epey önemlidir. Bir grup uzmanın sergilenen per-

formansa karışmaları sporsal performansların ve daha geniş anlamda, bütün test performanslarının ayırt edici özelliğidir. Bütün film yapımı süreci, aslında böylesi müdahalelerle belirlenir. Bilindiği gibi, çoğu sahne birden çok çekimle filme kaydedilir. Örneğin, tek bir imdat çağrısı birkaç farklı şekilde kaydedilebilmektedir. Ardından, kurgucu bu çekimlerden bir seçki hazırlar; bir bakıma bir tanesini kayıt edilecek olarak belirler. Dolayısıyla birini öldürmek amacıyla aynı noktadan aynı yöne doğru atılan diskin aynı olmayacağı gibi, film stüdyosunda sergilenen hareketler de gerçek hayattaki benzer hareketlerle aynı şey değildir. İlki test performansıyken, ikincisi değildir.

Bununla birlikte film oyuncusunun test performansı kendi içinde tamamen benzersizdir. Bu performans neye bağlıdır? Test performansının toplumsal değerini dar sınırlar içerisine hapseden belli bir bariyeri aşmaya bağlıdır. Şu an spor dünyasındaki bir performanstan değil, makineleştirilmiş bir testle ortaya çıkan bir performanstan söz ediyorum. Bir bakıma, atletlerin karşılına yalnızca doğal testler çıkmaktadır. Ekipmanın değil, doğanın önüne koyduğu görevlere karşı kendisini sınar ~ saate karşı koştuğu söylenen Nurmi gibi olağandışı durumlar hariç. İş süreci ise, bilhassa montaj hattı sayesinde standardize edildiğinden

beri, her gün sayısız miktarda makineleştirilmiş test üretmektedir. Bu testler farkında olmaksızın gerçekleştirilmekte ve gerçekleştiremeyenler iş sürecinden çıkartılmaktadırlar. Ama bunlar, mesleki beceri testi yapan kuruluşlarda açık açık da gerçekleştirilebilmektedir. İki durumda da, test denekleri yukarıda bahsedilen bariyerle karşılaşır.

Bu testler, spor dünyasındakilerin aksine, bizleri tatmin edecek şekilde, halka açık sergilenebilirler. İşte tam da bu noktada sinema devreye girer. *Sinema test performanslarının sergilenmesini, bu yeteneğin kendisini bir teste çevirerek mümkün kılar.* Sinema oyuncusu bir seyircinin önünde değil, bir aygıtın önünde oyunculuk sergiler. Sinema yönetmeninin rolü, yetenek testindeki denetmenle tam olarak aynıdır. Ark lambalarının ışığı altında oynarken, aynı anda mikrofonun isteklerini yerine getirebilmek en fevkalade test performansıdır. Bu başarıldığında, kişi aygıt karşısında insanlığını korumuş olur. Bu performans yaygın biçimde ilgi uyandırır. Şehir sakinlerinin büyük çoğunluğu, bürolarda ve fabrikalarda geçen mesai saatleri boyunca, aygıt karşısında insanlıklarından feragat etmek zorundadırlar. Akşamleyin, aynı kitleler sinema salonlarını doldurup, film oyuncusunun yalnızca aygıtı karşı *kendi* insanlığını (ya da onlara böyle görünen şeyi) ortaya koyarak değil,

üstüne üstlük aygıtı zaferine hizmet eder konuma getirerek, onlar adına intikam alışına tanık olur.

XI

Sinema söz konusu olduğunda, oyuncunun seyirci karşısında bambaşka birini oynaması olgusu, aygıt önünde kendisini oynaması olgusunun yanında önemsiz kalır. Test performansı ile aktörün yaşadığı dönüşümü ilk sezinleyen kişi Pirandello’ydu. *Si gira* [Motor!] adlı romanında konuya dair görüşleri bu değişimin negatif yanları ve sadece sessiz filmlerle sınırlı kalmış olsa da bu, düşüncelerinin önemlerini azaltmaz. Sesli film bu bakımdan önemli bir değişiklik yaratmamıştır. Önemli olan şey oyuncunun oyununu bir ekipman için –ya da sesli film hususunda, iki ekipman için– sergilemesidir. “Sinema oyuncusu,” diye yazar Pirandello, “sürgündeymiş hissine kapılır. Sadece sahneden değil, aynı zamanda kendi benliğinden de sürülmüştür. Belli belirsiz bir huzursuzlukla, açıklayamadığı bir boşluk hisseder içinde, vücudunun katılığını kaybetmesinden, uçuculaşmasından, gerçeklikten, hayatından, sesinden, yürürken çıkardığı gürültüden koparılmasından ve perdede

bir an görünüp sonra sessizliğin içinde kaybolup giden dilsiz bir görüntü haline gelmesinden dolayı böyle hissetmektedir... Ufak aygıt seyircinin önünde onun gölgesini oynatacak ve kendisinin de aygıt önünde oynamaktan hoşnut olması gerekecektir.” Bu durum şöyle de tanımlanabilir: ilk defa olarak –sinemanın etkisiyle– insan, tüm yaşayan benliğiyle işlem yapması gereken bir konuma yerleştirilmiş ve aura’sından feragat etmiştir. Bunun nedeni, aura’nın insanların şimdilikteki mevcudiyetine bağlı olmasıdır. Aura’nın tıpkıbasımı yoktur. Sahnede Macbeth’i kuşatan aura, tiyatrodaki seyircilerin gözünde onu oynayan tiyatrocuyu kuşatan aura’dan ayrı tutulamaz. Gelgelelim, film stüdyosunda yapılan çekimi farklı kılan şey kameranın seyircinin yerini tutuyor oluşudur. Bunun sonucu olarak, oyuncuyu kuşatan aura dağılır – ve bununla birlikte, oynadığı kişinin aura’sı da dağılıp gider.

Sinema oyunculuğunun özgün niteliğiyle ilgili fikirlerini belirtirken, şu an tiyatroları etkileyen krize ezkaza değinen kişinin Pirandello gibi bir oyun yazarı olması şaşırtıcı değildir. Gerçekten de yalnızca tiyatro oyunu, her yanıyla teknik olarak yeniden-üretime konu olan (ya da sinemada olduğu gibi, yeniden-üretim üzerine kurulan) bir sanat yapısıyla tam anlamıyla karşılaştırılabilir. Kap-

samlı bir değerlendirmeyele bunu doğrulayabiliriz. Uzman gözlemciler, uzun zamandır farkındaydılar ki sinemada “en iyi etki neredeyse çoğu zaman mümkün olduğunca az ‘oyunculuk’la sağlanabilmekteydi... “Oyuncuyu,” demişti Rudolf Arnheim’ 1932’de yazdığı yazıda, “ ‘sahne dekoru’ olarak kullanma yönünde bir gelişme yaşanmaktaydı, oyuncu ayırt edici özelliğine göre seçilir ve... uygun bir içeriğe yerleştirilirdi.” Bu gelişmeyle yakından ilişkili olan şey apayırdır. *Tiyatro oyuncusu kendisini oynadığı rolle tanımlamaktadır. Film oyuncusu ise bu fırsatı sık sık elinin tersiyle itmektedir.* Film oyuncusunun sergilediği oyuncululuğun kesinlikle bütüncül bir yapısı olmayıp, birden çok bireysel oyuncululuğun birleşimidir. Stüdyo kirası, öbür oyuncuların ulaşılabilirliği ve sahne dekoru vesaireyle ilgili önemsiz kaygıların haricinde, bir de oyuncunun sergilediğini oyunu birleştirilebilir epizodik bir diziye bölen mekanizmanın temel gereksinimleri vardır. Özellikle, ışıklandırma ve onun montajı, bir dizi ayrı çekimle filme alman bir hareketin –ekranda hızlı ve bütüncül bir sekans olarak görürüz–gösterimine gerek duymaktadır, bu ayrı çekimler stüdyoda saatlere yayılabilmektedir. Montajın daha bariz etkilerindense hiç bahsetmiyorum. Örneğin, pencereden yapılan bir atlayış film stüdyosunda yapı iskelesinden atlanmış gibi çekilebilirken, düşüş sahnesi haftalar

sonra bir dış mekânda kameraya alınabilir. Daha başka paradoksal durumları da kolayca gözümüzde canlandırabiliriz. Bir oyuncunun, kapıya vurulmasıyla birlikte irkilmesi gerektiğini farz edelim. Eğer tepkisi tatmin edici olmazsa, yönetmen bir çare arayışına girebilir: oyuncu başka vesileyle stüdyodayken, onun hemen arkasında durup uyarmaksızın silah ateşleyebilir. Oyuncunun o an verdiği korku dolu tepki filme alınıp kurguda filme eklenebilir. Sanatın “güzel görüntü”nün krallığından kaçışını görüntüsel olarak bunun kadar iyi belgeleyen bir şey yoktur – o krallık ki uzunca bir süre sanatın gelişebileceği biricik katman olarak görülmüştü.

XII

İnsanın bir aygıt aracılığıyla temsili, insanın kendine yabacılaşmasından epey verimli biçimde yararlanılabilmesini mümkün kıldı. Aygıt karşısında sinema oyuncusunun yaşadığı yabancılaşıma, Pirandello’nun bu tecrübeyi tarif ettiği üzere, insanın ayna karşısındaki görüntüsü [Erscheinung] –Romantiklerin gözde teması– önünde hissettiği yabancılaşımayla temelde aynı olduğu gerçeği sa-

yesinde, bu kullanımın doğasını kavrayabiliriz. Ama artık aynadaki görüntü [*Bild*], görüntüsü aynaya yansıyan kişiden ayrılabilir ve taşınabilir hale gelmiştir. Peki, nereye taşınmaktadır? Tam da kitlelerin gözleri önüne. Sinema oyuncusu, doğal olarak, bir an olsun bu durumu aklından çıkarmamaktadır. Aygıtın önünde dikilirken, nihayetinde karşısında kitlelerin olduğunun farkındadır. Onu kontrol eden o kitlelerdir. Gözle görülmeyen, oyunculuğunu sergilediği sırada orada olmayan kitlelerdir oyunculuğunu tam olarak kontrol eden. Bu görünmezlik ellerindeki kontrolün onlara verdiği yetkiyi artırmaktadır. Tabii şu da unutulmamalıdır ki sinema kendisini kapitalist sömürünün prangalarından kurtarmadığı sürece, bu kontrol gücünden herhangi bir siyasi fayda sağlanamayacaktır. Sinema sermayesi, bu kontrolün içerdiği devrimci fırsatları, karşıdevrimci amaçlarla kullanmaktadır. Nicedir kendi metasal niteliğinin kokuşmuş büyüünden ibaret olan bu kişilik büyüünü teşvik eden film yıldızı tapınması ve onun eşlikçisi olan seyirci tapınması yozlaşmayı pekiştirmekte, böylelikle faşizm kitlelerin sınıf bilincinin yerine bu yozlaşmayı geçirmeye uğraşmaktadır.

Performanslarına tanık olan herkesin, bunu yarı-uzmanlıkla yapması spor gibi sinema teknolojisinin de yapısıyla ilgilidir. Bisikletlerine sırtlarını dayayıp bisiklet yarışının sonucunu tartışan bir grup gazete satıcısına kulak kabartan herkesin bu konuda bir fikri olacaktır. Sinema konusunda ise, haber filmleri sokaktaki her insanın kesin surette filme çekilmeye müsait olduğu gösterilmektedir. Ama bu ihtimal yeterli değildir. *Günümüzde her insan filme çekilmeyi talep edebilir.* Bu talebi en iyi şekilde ancak günümüz edebiyatının tarihsel konumunu göz önüne alarak açıklığa kavuşturabiliriz.

Yüzyıllar boyunca küçük bir yazar grubuna karşın binlerce okuyucunun varlığı edebiyatın doğasında olan bir şeydi. Bu durum geçen yüzyılın sonlarına doğru değişmeye başladı. Yeni siyasi, dini, bilimsel, mesleki ve yerel dergileri okuyucuya her an ulaşılabilir kılan matbaanın gelişip yaygınlaşmasıyla birlikte, gittikçe artan sayıda bir okuyucu kitlesi –ilk başta tekil durumlarda– yazar haline geldi. Bu durum günlük gazetelerde okuyucuya ayrılan “editöre mektuplar” köşesiyle başladı; şimdilerde öyle bir noktaya ulaştı ki iş süreci-

ne dâhil olup da, iş tecrübeleriyle ilgili hikâyesini, dertlerini, şikâyetlerini ya da buna benzer şeyleri yayımlatamayan bir Avrupalı bulmak hayli zor. Dolayısıyla, yazar ve halk arasındaki ayrım var-sayımsal niteliğini yitirmek üzere. Farklılık işlev-sel hale gelmektedir; durumdan duruma çeşitlilik gösterebilir. Bir okuyucu her an bir yazar olmaya hazırdır. Bilirkişi olarak –son derece uzmanlaşmış bir iş sürecinde, alt pozisyonlarda olsa dahi bilir-kişi olması şarttır zaten– okuyucu yazarlığa erişim izni kazanır. İşin kendisine ait bir sesi vardır. Ve bir işi sözcüklerle açıklayabilme yeteneği artık işin gerçekleşmesi için şart olan uzmanlığın bir parçasını oluşturmaktadır. Okuma yazma becerisi artık uzmanlaşmış yükseköğrenime değil, teknik okul eğitimine dayanmaktadır, dolayısıyla kamu mülkiyeti de öyle.

Bunların tamamı rahatlıkla sinemaya da uygulanabilir, edebiyatta yüzlerce yıl süren değişimler sinemada yalnızca on yıl sürmüştür. Sinematik uygulamalar açısından –en çok da Rusya’da– bu değişim kısmen de olsa çoktan fark edilmişti. Rus sinemasında rol alan oyuncuların bir kısmı, bizim duyumsadığımız biçimde oyuncular olmayıp, aslında *kendilerini* oynayan insanlardır – ve bu öncelikle kendi iş süreçlerinde gerçekleşir. Günümüz Batı Avrupa’sında, kapitalist sinema sömürüsü in-

sanların meşru yeniden-üretim talebine mani olmaktadır. Bu talebe mani olan bir şey daha vardır ki söylemeden geçemeyiz: kalabalık kitleleri üretimden dışlayan işsizlik –öncelikli çoğaltılacak iş haklarının dâhil olduğu süreç. Bu şartlar altında, sinema endüstrisi aldatıcı görüntüler ve çok anlamlı spekülasyonlar aracılığıyla kitlelerin katılımını özendirmeye öncelikli bir ilgi duymaktadır. Bu maksatla, muazzam bir tanıtım makinesini devreye sokmuş, yıldızların kariyerlerini ve aşk hayatlarını bu makinenin hizmetine sunmuştur; kamuoyu yoklaması yapmış; güzellik yarışmaları düzenlemiştir. Tüm bunların amacı kitlelerin sinemaya olan hakiki ve haklı meraklarını –kendilerini ve dolayısıyla sınıflarını anlama merakını– yönünden saptırmak ve yozlaştırmaktır. Dolayısıyla, özelde sinema sermayesi için, genelde ise faşizm için aynısı geçerlidir: yeni toplumsal olanakların, özel mülk sahibi bir azınlığın çıkarları uğruna gizlice sömürülmesine yönelik zaruri bir dürtü. Sırf bu nedenden dolayı bile, proletarya acilen sinema sermayesinin kamulaştırılmasını talep etmelidir.

Bir filmin, özellikle de bir sesli filmin çekilmesi, şimdiye dek düşünülmemiş bir görüntü ortaya koyar. Filme alınan eylemin içinde doğrudan yer almayan ekipmanı –kamera, ışıklandırma tertibatı, teknik ekip vesaire– izleyicinin görüş alanının dışında tutan tek bir bakış açısı belirlemeyi olanaksız kılan bir süreç ortaya koyar (izleyicinin göz bebeği hizası kameranınkiyle kesişmediği sürece). Bu durum, her şeyden çok, film stüdyosundakiyle tiyatrodaki sahne arasındaki herhangi bir benzeşimi yapay ve alakasız kılmaktadır. Prensipte, konumumuz gereği, tiyatrodaki sahnelenen oyunun yanıltmaca olduğu kolayca anlayamayız. Çekilen film için ise böyle bir konum mevcut değildir. Sinemanın aldatıcı doğası ikincil planda olup, tamamen kurgunun bir sonucudur. Yani: *Film stüdyosunda, aygıt gerçekliğin öylesine derinlerine nüfuz etmiştir ki o gerçekliğin saf görüntüsü, ekipmanın yabancı maddesinden kurtulmuş olarak, özel bir işlemin sonucu olarak ortaya çıkar –mesela özel olarak ayarlanmış fotoğraf makinesiyle yapılan çekim ve o çekimin aynı türden olanlarla birleştirilmesi sonucu.* Burada, gerçekliğin ekipmandan muaf yönü sanatın zirve noktası; doğrudan gerçekli-

ğin görüntüsü de teknoloji diyarında Mavi Çiçek⁴ halini alır.

Tiyatroda geçerli olanla keskin biçimde tezat içeren bu durumu resimle karşılaştırmak daha açıklayıcı olacaktır. Bu noktada şu soruyu sormamız şart: Kamera operatörünü ressamla ne şekilde karşılaştırabiliriz? Bu soruyu cevaplamak için, operatör sözcüğünü ameliyattaki doktor gibi farz etmemiz yararlı olacaktır. Cerrah büyücünün karşı kutbunu temsil etmektedir. Ellerini üzerine koyarak hasta insanı iyileştiren büyücünün tutumu cerrahınkinden farklıdır, cerrah hastaya doğrudan müdahale eder. Büyücü tedavi ettiği kişiyle kendisi arasındaki doğal mesafeyi korur; daha net olmak gerekirse, elini usulca koyup mesafeyi düşürürken, otoritesi sayesinde o mesafeyi epey artırır. Cerrah ise tam tersini yapar: hastanın vücuduna girerek, hastayla arasındaki mesafeyi fazlasıyla kapatır ve organlar üzerinde hareket eden ellerinin dikkatiyle az da olsa arttırır. Kısacası (tıp doktorlarında kimi izlerine hâlâ rastlanabilen) büyücünün aksine, karar anı sırasında cerrah hastasıyla yüz yüze görüşmekten kaçınır. Bunun yerine, ameliyat ederek hastasıyla temas sağlar. Cerrah-

⁴ İlk kez Novalis tarafından kullanılan Mavi Çiçek simgesi, aşkı, arzuyu, sonsuz ve ulaşılmaza duyulan metafizik açlığı; umut ve güzelliği temsil eder. (y.n.)

la büyücünün arasındaki ilişkinin aynısı görüntü yönetmeniyle ressam arasında da görülebilir. Ressam, çalışmasında gerçeklikle arasına doğal bir mesafe koyarken, görüntü yönetmeni gerçekliğin dokusunun altına nüfuz eder. İkisinin de yakaladığı görüntüler birbirinden oldukça farklıdır. Ressamınki bütünsel bir görüntüyken, görüntü yönetmenininki bölük pörçüktür, muhtelif parçalar yeni bir usule göre birleştirilir. *Dolayısıyla gerçekliğin sinemadaki yansıması günümüz insanı için kıyas kabul etmez biçimde daha mühimdir, nihayetinde sinema insanların sanat yapıtından talep etmeye hakları olan gerçekliğin ekipmandan muaf açısını bizlere sağlayabiliyor ve bunu tam da ekipmanlarla gerçekliğin aşırı iç içe geçişliğine dayanarak yapıyor.*

XV

Sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretilebilirliği kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirir. Bir Picasso tablosuna yönelik sergilenen aşırı gerici tutumun yerini Chaplin filmine gösterilen oldukça ilerici tepkiler alır. Bu ilerici tutum, dolaysız ve içten beğeni birlikteliğinin –görme ve tecrübe etme-

ye duyulan beğeni- yanında bilirkişilere has değer biçme tutumuyla karakterize edilmektedir. Böyle bir birliktelik önemli bir toplumsal kanıttır. Resimle ilgili hususta açıkça görüldüğü üzere, bir sanat formunun toplumsal etkisi ne kadar azalır- sa, toplum içinde o sanat formuna yönelik eleştiri ve beğenilerde o kadar farklılık yaşanır. Konvansiyonel sanat formları hiç eleştiriye uğramadan beğenilirken, gerçekten yeni olan sanat formları tiksintiyle eleştirilir. Sinemada böyle bir durum söz konusu değildir. Bunun en belirleyici nedeni, sinemada, bir araya gelince kitlesel izleyici tepkisini oluşturan bireysel tepkilerin, kitleye yöneltile- len tepkilerin yoğunluğunca belirlenmesidir. Bu tepkiler dışı vurulduğu an, başka bir tepkiyi kontrol etmeye koyulurlar. Tekrarlıyorum, resimle yapılacak bir karşılaştırma burada da yararlı olur. Bir tablo daima öncelikli olarak bir ya da birkaç kişi tarafından izlenme iddiasında olmuştur. Geniş seyirci kitlelerinin, on dokuzuncu yüzyılda yaşadığı üzere, tabloları aynı anda bakabilmesi resimde yaşanan krizin başlangıç semptomlarından biridir; yalnızca fotoğrafla değil, görece bağımsız biçimde sanat yapıtının kitlelerin ilgisini talebiyle de tetiklenen bir krizdi bu.

Resim, doğası gereği, eşzamanlı kolektif bir algıya konu olamaz, oysa mimari yapıtlar bu algıya

daima, destansı şiirler ise bir zamanlar konu olmuştur; günümüzde sinema bunu başarabilmektedir. Ayrıca resmin toplumsal rolü hakkındaki kesin yargılara bu gerçekten yararlanılarak ulaşılamasa da, resim kitleler doğrudan önünde dikilsinler diye, doğasına aykırıymışçasına, bazı özel durumların sonucu olarak yapıldığı vakit olumsuz bir tesirle karşılaşılır. Ortaçağın kilise ve manastırlarında, on sekizinci yüzyılın bitimine dek prenslik saraylarında, kolektif resim algısı eşzamanlı olarak değil, muhtelif kademeli artışlarla ve hiyerarşik olarak aracılık edilerek gerçekleşmiştir. Eğer böyle bir değişim olduysa, bu değişim, resmin teknik olarak yeniden-üretilebilirliği nedeniyle içine düştüğü özel çatışmayı teyit eder. Tabloları galeri ve salonlarda kitlelere sunmaya çabası verilirken, bu algı biçimi kitlelere tepkilerini örgütleme ve düzenleme şansı tanımaz. Dolayısıyla bir şakşak komedi filmine artan biçimde tepki gösteren aynı halk, kaçınılmaz olarak sürrealizme yönelik gerici bir tutum sergiler.

XVI

Sinemanın en önemli toplumsal işlevi insanoğlu ile aygıt arasında denge kurmasıdır. Sinema

yalnızca bireyin kamera önünde kendini göstermesi aracılığıyla değil, ayrıca bu aygıt kanalıyla kendi çevresini temsili aracılığıyla da bu gayesine ulaşmaktadır. Bir yandan, sinema yakın planlara başvurarak, tanıdık nesnelerdeki saklı ayrıntıları vurgulayarak, kameranın ustaca rehberliği aracılığıyla alelade sosyal çevreleri dolaşarak hayatımızı etkileyen gereksinimlere ışık tutulmasına katkı sağlarken; diğer yandan da, bizlere uçsuz bucaksız ve umulmadık bir eylem alanı [*Spielraum*] olduğu güvencesini vermeyi başarmaktadır.

Barlarımız ve şehir sokaklarımız, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız durmaksızın etrafımızı sarar gibiydi. Sonra sinema ortaya çıktı ve bu hapishane-dünyayı kaşla göz arasında dinamitle patlatıverdi, böylece artık içimiz rahatça o dünyanın her tarafa saçılmış molozları arasında macera dolu yolculuklara çıkabilmekteyiz. Yakın planla birlikte, alan genişlemekte; ağır çekimle birlikte, hareket yayılmaktadır. Bu genişleme “her halükarda” hayal meyal gördüğümüz şeyleri net biçimde açığa kavuşturmakla kalmaz, yepyeni maddi yapılara ışık tutar. Yavaş çekim ise aşına olunan hareket açılarını açığa çıkarmakla kalmaz, hareketlere içre olan hiç bilinmeyen açılar da –“doğal hareketlerin yavaşlatılması şeklinde gözükmekten ziyade,

kendilerine has kaygan ve değişken, görölmedik bir niteliğe sahip” açıları– ifşa eder. Besbelli ki gözle kıyaslarsak, kameraya hitap eden şey yapısal olarak bambaşkadır. “Başka”, her şeyden çok, insan bilinciyle haberdar edilen bir alanın, bilinçaltıyla haberdar edilen alanı açığa vurması anlamına gelmektedir. Örneğin, yürümek eylemiyle (genel anlamda diyelim) alakalı aklımızda bir fikir oluşması olağan iken, kişinin gerçekten adım attığı o çok kısa sürede ne olduğuna dair bir fikrimiz yoktur. Çakmak ya da kaşığı ele almak eylemine aşınayken, el metale değene kadar geçen sürede gerçekte neler olup bittiğine dair neredeyse hiçbir bilğimiz olmayıp, bunun farklı ruh halleriyle nasıl değişebildiğine dair bilğimiz hâlâ eksiktir. Tam da bu noktada kamera devreye girip, alçalma ve yükselme hareketleriyle, sekansı keserek ve ayırarak, bir nesneyi büyütüp küçölterek imkânları dâhilinde müdahalede bulunur. Görsel bilinçaltını ilk olarak kamera aracılığıyla keşfederiz – içgüdüsel bilinçaltını psikanaliz aracılığıyla keşfettiğimiz gibi.

Üstelik bu iki bilinçaltı biçimi birbirine derinden bağlıdır. Çoğu durumda, gerçekliğin çeşitli yönleri *normal* duygusal ifade tayfının hemen dışında duran film kamerasıyla yakalanır. Sinemanın optik dünyasına rahat vermeyen deformasyon ve

klişelerin, dönüşüm ve dönüm noktalarının büyük kısmı gerçek dünyayı psikozlar, halüsinasyonlar ve hayaller biçiminde etkilemektedir. Dolayısıyla, kamera sayesinde, psikozluların ve hayalperestlerin tekil algıları kolektif algı tarafından sahiplenilebilir. Herakleitos'un, uyanık olanların ortak bir dünyası varken uyuyanların dünyaları ayrı ayrıdır, diyerek ifade ettiği kadim gerçek, sinema aracılığıyla çürütülmüştür. Bunda dünya çapında ünlü Mickey Mouse gibi kolektif düş karakterleri yaratmak, rüya dünyasının kendisini betimlemekten daha etkili olmuştur.

Teknolojinin ve sonuçlarının kitleler üzerinde sebep olacağı tehlikeli gerginliği—kritik evrede psikozlu bir karakter üzerinde etkili olacak eğilimler—göz önünde bulundurursak, aynı teknolojik ilerlemenin [Technisierung] bu tür kitlesel psikozlara karşı ruhsal bağışıklık ihtimalini ortaya çıkardığının da farkında olmamız gerekir. Bu, içinde zoraki sadist fantezi ve mazoşist yanılsamaların, kitlelerde doğal ve tehlikeli gelişimlerine engel olabileceği kimi belli filmler aracılığıyla gerçekleşir. Kolektif kahkaha kitlesel psikozun öncelikli ve iyileştirici başlangıcıdır. Filmlerde işlenen sayısız gülünç olay medeniyete içkin olan baskıların insanoğluna karşı yarattığı tehlikelerin görsel tasviridir. Amerikan şakşak komedileri ve Disney filmleri sağaltıcı

bilinçaltı enerjisi salınımı tetiklemektedir. Bunların müjdecisi ise ayrıksı kişi figürüdür. Sinemanın önünü açtığı yeni eylem alanlarına yerleşen ilk kişi bu figür olmuştur–yeni inşa edilen evin ilk sakini. Chaplin işte bu bağlam dâhilinde tarihsel bir öneme sahiptir.

XVII

Henüz tatmin olma zamanı gelmemiş bir gereksinim yaratmak, her zaman sanatın öncelikli görevlerinden biri olmuştur. Bütün sanat formlarının tarihinde, özel formun yalnızca değişen teknik standartla –yani, yeni bir sanat formuyla– kolayca uyandırılabilen etkiler tarafından zorlandığı kritik evreler vardır. Bu nedenle sanatta ortaya çıkan ölçüsüzlük ve edepsizlik, özellikle de sözde çöküş evrelerinde, gerçekte sanatın en bereketli tarihsel gayretlerinin özünden gücünü almaktadır. Son yıllarda, Dadaizm bu tür barbarlıklarla kendini eğlendirmektedir. Ancak şimdi itici gücü fark edilir hale gelmiştir: *Dadaizm resme (ya da edebiyata) ait araçlarla günümüzde halkın sinemada aradığı etkileri yaratmaya çalışmıştır.*

Temelde yeni ve öncü bütün talep yaratımları hedefini ıskalayacaktır. Dadaizm bu konuyu öyle ileri götürmüştür ki, çok daha mühim amaçlar uğruna sinemanın önemli bir ayırt edici özelliği olan pazar değerini gözden çıkarmıştır – gerçi burada ayrıntılı anlatılan formdan bihaberdi tabii ki. Dadaistler yapıtlarının derin tefekkür nesneleri olarak kullanışsızlığına, onların ticari kullanışlılıklarından daha çok fazla önem vermiştir. Bu kullanışsızlığı elde etmek için malzemelerini derinlemesine indirgeme yoluna gitmişlerdir. Şiirleri, içinde çirkin ifadeleri ve akla gelecek her türden dilbilimsel çözü barındıran bir “laf salatasıydı.” Aynısı, üzerlerine düğmeler ya da tren biletleri yerleştirdikleri resimleri için de geçerliydi. Bu tür yöntemlerle, ellerinden çıkan her nesnenin aura’sını acımasızca yok etmeyi başarmışlardı, kaldı ki bu nesneler aynı üretim araçlarıyla yeniden-üretim olarak damgalanmışlardır. Karşınızda Arp’ın tablolarından ya da August Stramm’ın şiirlerinden biri varsa, dikkatinizi toplayıp bu yapıtların kıymetini belirleyebilmek imkânsızken, Derain’in tablolarında ya da Rilke’nin şiirlerinde tersi bir durum geçerlidir. Dikkat dağılımı [*Abnlenkung*], derin tefekküre –burjuvazinin yozlaştırmasına uğramış olup, asosyal davranışların gelişme alanı haline gelmiştir– bir sosyal davranış çeşidi olduğu yönünde karşı çıkmaktadır. Dadaist

manifestolar, fiiliyatta, sanat yapıtlarını rezaletin merkezine koyarak, epey şiddetli bir dikkat dağılımını garantilemiştir. Yapılması gereken tek önemli şey vardır: halkı galeyana getirmek.

Büyüleyici görsel kompozisyonlar ya da etki-leyici ses düzenleri, Dadaistlerin elinde güdümlü füzeye dönüşmüştür. Metinleri izleyiciyi sarsmış ve bu yolla dokunsal [*taktisch*] bir nitelik kazanmışlardır. O sebeple, sinemaya olan talebi teşvik etmiştir, çünkü sinemadaki dikkat dağıtıcı öğe de, başarılı sahne ve izleyici üzerinde vurucu etkisi olan odak noktası değişimlerine bağlı olarak, esasen dokunsaldır. *Sinemanın somut şok etkisi – Dadaizm’in adeta ahlaki şok etkisiyle paketlemiş olduğu– bu paketten çıkmıştır.*

XVIII

Kitleler, sanat yapıtlarına yönelik bütün geleneksel yaklaşımların bugün yeniden doğduğu bir zemindir. Nicelik niteliğe dönüşmüştür: *oldukça artan katılımcı kitleler, farklı türden bir katılımın ortaya çıkmasına yol açmışlardır.* Bu yeni katılım biçiminin ilkin itibarsız bir biçim halinde meydana

çıktığı gerçeği gözlemciyi yanıltmamalıdır. Kitleler sanat yapıtlarında dikkat dağıtacak [*Zerstreuung*] şeyler aradıkları için eleştirilirken, sanatsever ise sözümona aynı sanat yapıtına dikkatini toplayarak yaklaşmaktadır. Kitleler açısından, sanat yapıtı bir eğlence aracı olarak görülmekteyken; sanatsever açısından, bir bağlılık nesnesi olarak görülmektedir. Bu konu ayrıntılı bir incelemeyi hak eder. Dikkat dağılımı ve toplanması şöyle açıklanabilecek bir antitez oluşturur: Bir sanat yapıtının önünde dikkatini toplayan bir kişi o yapıt tarafından özümсенir; efsaneye göre, Çinli bir ressamın ona bakarken tamamlanmış tablosunun içine girmesi gibi, o da yapıtın içine girer. Buna karşın, söz konusu dikkatleri dağınık kitleler olunca, sanat yapıtını özümseyen taraf onlardır. Dalgaları çarpar esere; yarattıkları gelgitle kuşatırlar onu. Bu durum en çok binalar söz konusu olduğunda belirgindir. Mimari daima dikkat dağınıklığıyla alımlanan ve kolektif biçimde bakılan sanat eseri örnekleri sunmuştur. Mimari algılama kuralları oldukça yol göstericidir.

Binalar tarihöncesi çağlardan beri insan varoluşuna eşlik etmiştir. Birçok sanat formu ortaya çıkmış ve yok olmuştur. Trajedi Yunanlılarla birlikte başlamış, yine onlarla birlikte bitmiş ve yüzyıllar sonra tekrar canlanmıştır. İnsanlığın ta

ilk dönemlerine dayanan destan ise Rönesans'ın sonuna gelindiğinde Avrupa'da bitmiştir. Tahta tuval resmi ortaçağda ortaya çıkan bir formdur; sonsuz bir ömre sahip olacağının garantisi yoktur. Ama insanoğlunun barınak ihtiyacı hep olacaktır. Mimarının kendini nadasa bıraktığı bir dönem söz konusu değildir. Mimarının tarihi herhangi bir sanat türünden çok daha eskilere dayanmaktadır ve kitlelerin sanat yapısıyla ilişkisini açıklamak amacıyla, yarattığı etkinin kabul edilmesi şarttır. Binalara bakarken çift taraflı tutum benimsenir: işlev ve kavrayış. Veya daha da iyisi: dokunsal ve görsel. Böylesi bir algılama, ünlü bir bina önünde dikilen gezginin yoğunlaşmış ilgisine bakılarak anlaşılamaz. Görsel açıdan tefekkürün ifade ettiği anlamın dokunsal açıdan muadili yoktur. Dokunsal algı gösterilen ilgi aracılığıyla değil, alışkanlıklar aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. İkincisi büyük oranda görsel mimari algıyı belirlemektedir, bu algı ise, dikkatli gözlemekten ziyade, kendiliğinden rastgele fark ediş biçimini almaktadır. Bazı durumlarda, mimariyle şekillenen bu algı biçimi geleneksel değer kazanır. *Tarihsel dönüm noktalarında insan algı aygıtının karşılaştığı görevler yalnız görsel araçlarla –yani yalnız tefekkür vasıtasıyla– yerine getirilemezler. Bunlar alışkanlıklar aracılığıyla –dokunsal algıdan yararlanarak– yavaş yavaş öğrenilir.*

Dikkati dağınık bir kişi bile alışkanlıklar yaratabilir. Dahası, dikkat dağınıklığı halinde bazı görevlerde ustalaşma yeteneğinin kazanılması, ilkin bu görevlerin icrasının alışkanlık haline gelmesiyle mümkündür. Sanatın neden olduğu dikkat dağınıklığı, yeni tamalgı görevlerinin icrasını mümkün kılacak gizli bir ölçütü temsil eder. Kaldı ki bireyler bu tür görevlerden yan çizmeye can atıklarından, sanat, kitleleri mobilize etme fırsatını yakaladığı anlarda, en zor ve en mühim görevlerle uğraşacaktır. Sinemada da hâlihazırda yapılan budur. *Dikkat dağınıklığıyla birlikte alımlama –sanatın bütün alanlarında gittikçe fark edilir hale gelen ve tamalgıda önemli değışimlerin belirtisi olan bir alımlama– asıl antrenman sahasını sinemada bulmuştur.* Sinema, yarattığı şok etkisi sayesinde, bu alımlama biçimine yatkındır. Bu bakımdan, Yunanlıların estetik dediğı algı kuramı için ilgili hâlihazırdaki en önemli konudur.

XIX

Modern insanın gitgide proleterleşmesi ve kitlelerin artan oluşumu aynı sürecin iki yüzüdür. Faşizm yeni proleterleşen kitleleri organize etme-

ye çalışırken, aynı kitlelerin lağvetmeye uğraştıkları mülkiyet ilişkilerine hiç dokunmaz. Kurtuluş yolunun kitlelere kendilerini ifade etme şansı vermekten geçtiğini düşünürken, onlara katiyen haklarını vermez. Kitlelerin değişmiş mülkiyet ilişkilerine yönelik *hakları* vardır; faşizm ise bu ilişkilerin değişmeden kalmaları için onlara *ifade şansı* tanır. *Faşizmin mantıksal sonucu siyasal yaşamın estetize edilmesidir.* D'Annunzio'yla birlikte Dekadans; Marinetti'yle birlikte Fütürizm ve Hitler'le birlikte Bohem Schwabing geleneği siyasal yaşamda kendine yer bulmuştur.

Siyaseti estetize etmeye yönelik verilen bütün çabalar tek bir noktada toplanmaktadır. Bu nokta ise savaştır. Savaş, yalnızca savaş, hem geleneksel mülkiyet ilişkilerinin korunmasını hem de büyük ölçekli kitle hareketlerine hedef belirlenmesini mümkün kılar. Siyasi açıdan, durum tam olarak böyle ortaya çıkmaktadır. Teknolojik açıdan ise, şöyle formülize edilebilir; yalnızca savaş sayesinde, mülkiyet ilişkileri muhafaza edilirken, günümüz teknolojik kaynaklarının tümünün mobilizasyonunu sağlamak mümkündür. Ayrıca açıklamaya lüzum yok ki, faşistlerin savaşı yüceltişi *bu* argümanlardan istifade etmemektedir. Dolayısıyla böylesi bir yüceltmeyi incelemek yararlı olacaktır. Marinetti'nin Etiyopya'daki sömürge savaşıyla ilgili bildirisinde şunlar yazmaktadır:

Biz Fütüristler, yirmi yedi yıldır savaşın estetik-karşıtı olduğu fikrine karşı çıkmaktayız... Bu sebeple şunu diyoruz: Savaş güzeldir, çünkü –gaz maskeleri, ürkütücü megafonları, alev püskürtücüler ve hafif tankları sağ olsun– insanoğlunun zapt edilmiş makine üzerinde egemenlik kurmasını sağlamaktadır. Savaş güzeldir çünkü insan bedeninin hayallerdeki gibi metalle kaplanma devrini başlatmıştır. Savaş güzeldir çünkü makineli tüfeklerin alev alev orkideleri taze çayırları süslemektedir. Savaş güzeldir çünkü silah ateşlerini, yaylım ateşlerini, ateşkesleri, ıtırılı ve çürümüş kokuları alıp senfoniye çevirmektedir. Savaş güzeldir çünkü yeni mimariler çıkartmaktadır ortaya, mesela şu zırhlı tankları, geometrik uçak filolarını, yanan köylerden yükselen duman spiralini ve niceleri... Fütürizm’in şairleri ve sanatçıları... Bu savaş estetiği ilkelerini ve bu ilkelerin yeni bir şiir ve heykel anlayışı için... verdiğiniz çabalara ışık tutabileceğini aklınızdan çıkarmayın!

Bu bildirinin açıklığı yabana atılacak gibi değildir. Sorduğu soru mantıkçılarca ele alınmayı hak eder. Ona göre, modern harp estetiği şöyle ortaya çıkmaktadır: mülkiyet sistemi, üretici güçlerin doğal kullanımına ayak bağı oluyorsa, o halde teknolojik araçlardaki, hızdaki ve enerji kaynaklarındaki artış doğal olmayan kullanıma doğru

baskı kuracaktır. Savaşta gördüğümüz budur ve savaşın neden olduğu yıkım toplumun teknolojiyi bir parçası haline getirecek kadar olgunlaşmadığı, teknolojinin ise başlıca toplumsal güce hükmedecek kadar etkin biçimde gelişmediği gerçeğinin bir kanıtıdır. Emperyalist savaşın göze çarpan en korkunç özelliklerini müthiş miktardaki üretim araçları ve onların üretim sürecinde yetersiz kullanımları arasındaki çelişkiler (diğer bir deyişle, işsizlik ve pazar eksikliği) belirlemektedir. *Emperyalist savaş, teknolojinin isyanıdır; doğal maddesi toplum onu yadsımış olduğundan, “insan maddesi” olarak geri ödeme talep eder.* Toplum, topraklar üzerine elektrik santralleri dikmek yerine, ordular halinde insan gücü diker. Hava trafiğini geliştirmek yerine, bombardıman trafiğini geliştirir. Ve petrol savaş sırasında, aura’yı yok etmenin yeni araçlarını bulur.

“Fiat ars–pereat mundus,”⁵ diyen faşizm, Marinetti’nin de kabul ettiği üzere, savaştan teknolojiyle değişime uğrayan sanatsal algının tatmin edilmesi beklentisi içindedir. Bu da apaçık ki *l’art pour l’art* anlayışının mükemmele erdiği noktadır. İnsanoğlu, bir zamanlar Homeros’ta nasıl Olimpos tanrılarının tefekkür nesnesi olduysa, şimdi de kendi kendisinin tefekkür nesnesi haline gel-

⁵ (Lat.) Sanat çıksın da ortaya, varsın yok olsun dünya (ç.n.)

miştir. İnsanoğlunun kendine yabancılaşması öyle bir noktaya ulaşmıştır ki son derece estetik bir zevkle bizzat kendi yok oluşunu yaşamaktadır. *Bu, faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesidir. Komünizmin buna yanıtı ise sanatı siyasileştirmektir.*

Walter Benjamin bu uzun ve derinlikli makalesinde, faşizm ve kapitalizm gölgesinde sanat/kültürün büründüğü yeni çehreleri; bu çehrelerin geleneksel sanat algısı ve tanımında yarattığı değişimleri eleştirel bir gözle irdeliyor. Bu bağlamda fotoğraf ve özellikle sinemayı ele alan ve metnin belkemiğini sanatın yeniden-üretilebilirliğiyle oluşturan Benjamin, sanatın zorba ideolojinin hizmetinde araçsallaştırılması ve bir uyuşturucu olarak kitlelere sunulması sorununu etkileyici bir dille önümüze sürüyor.

e b e d i (3) e d e b i

“Faşizm yeni proleterleşen kitleleri organize etmeye çalışırken, aynı kitlelerin lağvetmeye uğraştıkları mülkiyet ilişkilerine hiç dokunmaz. Kurtuluş yolunun kitlelere kendilerini ifade etme şansı vermekten geçtiğini düşünürken, onlara katıyen haklarını vermez. Kitlelerin değişmiş mülkiyet ilişkilerine yönelik hakları vardır; faşizm ise bu ilişkilerin değişmeden kalmaları için onlara ifade şansı tanımaz (...) Bu, faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesidir. Komünizmin buna yanıtı ise sanatı siyasileştirmektir.”