

BİR DÜŞÜNCE MAKİNESİ:
HARUN FAROCKI SİNEMASI VE VIDEO-DENEME PRATİĞİ
Atınc ÖZDEMİR
(Doktora Tezi)
Eskişehir, 2015

**BİR DÜŞÜNCE MAKİNESİ:
HARUN FAROCKI SİNEMASI VE VIDEO-DENEME PRATİĞİ**

Atınc ÖZDEMİR

DOKTORA TEZİ
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Nazmi Ulutak

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ocak 2015

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Atınç ÖZDEMİR'in "Bir Düşünce Makinesi: Harun Farockı Sineması ve Video Deneme Pratiği" başlıklı tezi 23 Ocak 2015 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Nazmi ULUTAK
Üye : Prof.Hikmet SOFUOĞLU
Üye : Prof.Dr.Nazlı BAYRAM
Üye : Prof.Dr.Şefik GÜNGÖR
Üye : Prof.Yalçın DEMİR

İmza

.....
.....
.....
.....
.....

Kemal Yıldırım
Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doktora Tez Özü

BİR DÜŞÜNCE MAKİNESİ: HARUN FAROCKİ SİNEMASI VE VIDEO-DENEME PRATİĞİ

Atınc ÖZDEMİR

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2015

Danışman: Nazmi ULUTAK

‘Kurmaca’ ve ‘kurmaca olmayan’ nitelermeleri sinematografik üretimin başlangıcından beri var olan geleneksel bir ayrıma dayanır. Fakat film sanatının evrimi içerisinde bu ayrımın işlevsizleştiği dönemler de vardır. Modern sinemada zaman-imajın belirlişleri veya belgesel sinemanın temsiliyet krizini aşan yeni öznelilik deneyimleri gibi.

Tarihsel gelişimi içinde belgesel sinemanın evrildiği çağdaş formlardan biri video-deneme filmler olarak adlandırılır. Bu pratiği sinemanın başlangıcına referanslandırmak mümkün olsa da, konu hakkındaki video ile ilgili akademik tartışmalar görece oldukça yenidir. Bunun sebepleri, hem görüntü teknolojisindeki değişimlerin niteliği, hem de kültürel dönüşümlerin güncel ivmesiyle ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte, temsil ötesi imaj kullanımı veya post-yapısal öznelilik gibi kimi nitelikleriyle video-denemeler, geleneksel anlayışla tanımlanmış belgesel sinemanın sınırları içinde muğlaklaşır ve bu sınırları zorlar.

Bugün bir video-denemeci olarak anılan Harun Farocki, kendine özgü film yapış biçimini uzun yıllar tutarlılıkla sürdürmüş olan bir sinemacıdır. Filmleri, video-denemelerin güncel tartışmalarında tespit edilen özelliklerine sahip birer ‘meta-sinema’ örnekleridir. Dolayısıyla, güncel bu film formuna dair muğlak tanımları belirginleştirmek için Farocki sinemasından yararlanmak mümkün olabilir. Farocki filmlerinin yapısında yaşam-film, imaj-temsiliyet, arşiv-bellek gibi gerilimler sürekli gözlemlenebilir ve bu sinemanın kolektif bir düşünüş eylemi olarak kabul edilişi ile delillerini sinema kültüründe bulan Gilles Deleuze’ün kavramsal üretimi arasında bir

kesişim mümkün olabilir. Çünkü Deleuze görselliği düşünmek yerine, düşünmenin görselliği önerir. Tıpkı gerçekliğin sineması yerine sinemanın gerçekliğini arayışında olduğu gibi. Dolayısıyla bu tercih, çalışma için geleneksel sinema kuramlarından çok daha zengin bir perspektif vadeder.

Bu anlamda, Farocki filmlerinin sinematografik olma zorunluluğuyla beliren kolektif bir düşünüş olarak ele alınışı ile çalışmanın doğası ontolojik açıdan ilişkilidir. Temsil ötesi, düşünömselliğiyle kendine referanslı zihinsel bir faaliyet olan video-deneme pratiğini tanımlamaya yarayacak ilkelere ulaşmak, ancak kendi çözüm yolunu problemin nesnesine içkin olarak yapılandıran bir çalışma ile mümkün olabilir. Bu doğrultuda, Farocki sineması üzerinden video-denemelere dair ilkeler, verilerini görsel olarak sunan bu çözümle, düşünme eyleminin doğası içinde ve herhangi bir normatif söyleme başvurmada elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Harun Farocki, video-deneme, belgesel, hareket-imaj, zaman-imaj, aktüel, sanal, temsil.

Abstract

A THINKING MACHINE: HARUN FAROCKI'S CINEMA AND VIDEO ESSAY PRACTICE

Atınc ÖZDEMİR

Department of Cinema Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, January 2015

Adviser: Prof. Dr. Nazmi ULUTAK

‘Fictive’ and ‘non-fictive’ characterization is based on a conventional distinction that has existed since the beginning of cinematographic production. However, through the evolution of film art, there have been some cases in which this distinction becomes functionless, such as the emergence of time-images in modern cinema, or new subjective experiences overcoming the crisis of representation in documentary.

In its historical development, one of the contemporary forms of documentary cinema is called as video essay films. Even though this film practice can be referenced to the beginning of cinema, video related academic discussions about this subject is comparatively quite new. The reasons could be related to both the characteristics of changes in image technology and speed of current cultural transformations. Besides, due to some of its characteristics, such as non-representative use of images and post-structural subjectivity, video essay becomes vague in the boundary of documentary cinema defined by traditional concepts, and enforce those limits.

Entitled as a video essayist, Harun Farocki is a movie maker who consistently constructed his genuine way of film making for many years. His films, having all features of video essays detected by actual studies, are the samples of ‘meta-cinema’ concept. Therefore, it is possible to take advantage of Farocki’s cinema in order to crystallize vague definitions related to this actual film form. In his film structures, tensions like life-film, image-representation, archive-memory can be observed very often and there might be an intersection between accepting this cinema as a collective

thinking activity and conceptual production of Gilles Deleuze, who depicted his evidences in cinema culture. This is because Deleuze suggests visuality of thinking instead of thinking visuality, just as he seeks for the reality of cinema instead of cinema of reality. Therefore, this choice promises much more prolific perspective than the conventional concepts offer.

In this sense, the nature of this study is ontologically related to the assumption that Farocki films are the acts of collective thinking, emerging from the imperative that they have to be cinematographic. In order to deduce the necessary principles to define video essay practice as a non-representative, self-reflexive mental process, the study should construct its own way of problem solving method as immanent to its subject. Accordingly, the principles related to video essays via Farocki's cinema are obtained in this work by presenting its data visually, in the very nature of the thinking act, and without reference to any normative discourse.

Keywords: Harun Farocki, video essay, documentary, movement-image, time-image, actual, virtual, representation.

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Atınç Özdemir



Önsöz

Teşekkür;

aileme;

var ettikleri huzurlu çalışma ortamı için Yer ve Uzay Bilimleri Enstitüsü'nün tüm personeline,

özellikle Emrah Pekkan'a bir kez daha;

Ege Berensel'e,

algoritma desteği için Önder Orakoğlu'na,

ve Osman Şişman'a.

Özgeçmiş

Atınç ÖZDEMİR

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Doktora

Eğitim

Ls. 1997 Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri
Tasarımı Bölümü

Lise 1989 Eskişehir Atatürk Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri/yılı: Haymana/ 21.06.1972 Cinsiyet: Erkek Yabancı dil: İngilizce

İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı.....	ii
Öz.....	iii
Abstract.....	v
Önsöz.....	viii
Özgeçmiş.....	ix
Şekiller Listesi.....	xii
1. Giriş.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar.....	6
1.5. Sınırlılıklar.....	6
2. Yöntem.....	7
3. Bulgular ve Yorum.....	10
3.1. Video-deneme Nedir?.....	10
3.2. Harun Farocki Sineması.....	23
3.2.1. İmajın izi: kültürel bir veri olarak imaj.....	25
3.2.2. İzin imajı: Harun Farocki'nin video-deneme pratiği.....	47
3.3. Gilles Deleuze'de İmaj ve Video-Denemelerin Doğası.....	69
3.3.1. Gilles Deleuze'de hareketli görüntü ve belgesel filmler.....	72
3.3.2. Ritmin aralıkları: aktüel belirişler ve sanal rezerv.....	102
3.3.3. Aralıkların algoritması:.....	124
3.4. Film İnceleme.....	136
3.4.1. Film dökümü: <i>As You See (Wie Man Sieht)</i>	139
3.4.2. Çözümleme: <i>As You See (Wie Man Sieht)</i>	180
3.4.2.1. Algoritmanın mantığı.....	182
3.4.2.2. Algoritmanın işleyişi.....	187

3.4.2.3. İlkesel belirlişler.....	209
4. Sonuçlar ve Yorum.....	238
Ek: Algoritma Matrisi.....	254
Kaynakça.....	281

Şekiller Listesi

Şekil 1		23
Şekil 2		28
Şekil 3		31
Şekil 4		38
Şekil 5		42
Şekil 6		43
Şekil 7		48
Şekil 8		54
Şekil 9		55
Şekil 10		58
Şekil 11		60
Şekil 12		63
Şekil 13		64
Şekil 14		133
Şekil 15		185
Şekil 16		185
Şekil 17		189
Şekil 18		191
Şekil 19		191
Şekil 20		191
Şekil 21		192
Şekil 22		192
Şekil 23		192
Şekil 24		193
Şekil 25		193
Şekil 26		194
Şekil 27		194
Şekil 28		194
Şekil 29		194
Şekil 30		195

Şekil 31	195
Şekil 32	196
Şekil 33	196
Şekil 34	197
Şekil 35	197
Şekil 36	197
Şekil 37	197
Şekil 38	198
Şekil 39	198
Şekil 40	199
Şekil 41	199
Şekil 42	200
Şekil 43	200
Şekil 44	200
Şekil 45	200
Şekil 46	201
Şekil 47	201
Şekil 48	202
Şekil 49	202
Şekil 50	204
Şekil 51	205
Şekil 52	206
Şekil 53	207
Şekil 54	208
Şekil 55	210
Şekil 56	210
Şekil 57	211
Şekil 58	212
Şekil 59	212
Şekil 60	212
Şekil 61	212
Şekil 62	212

Şekil 63	212
Şekil 64	213
Şekil 65	215
Şekil 66	215
Şekil 67	215
Şekil 68	215
Şekil 69	218
Şekil 70	218
Şekil 71	219
Şekil 72	219
Şekil 73	219
Şekil 74	220
Şekil 75	220
Şekil 76	221
Şekil 77	221
Şekil 78	222
Şekil 79	222
Şekil 80	222
Şekil 81	222
Şekil 82	222
Şekil 83	222
Şekil 84	223
Şekil 85	224
Şekil 86	224
Şekil 87	225
Şekil 88	225
Şekil 89	225
Şekil 90	225
Şekil 91	226
Şekil 92	226
Şekil 93	226
Şekil 94	226

Şekil 95		228
Şekil 96		228
Şekil 97		228
Şekil 98		228
Şekil 99		229
Şekil 100		229
Şekil 101		230
Şekil 102		231
Şekil 103		232
Şekil 104		232
Şekil 105		233
Şekil 106		234
Şekil 107		234
Şekil 108		235
Şekil 109		235
Şekil 110		235
Şekil 111		235
Şekil 112		236

1. Giriş

1.1. Problem

*Akıl tiftiğinin kumaşı, dokumacının başyapıtına Benzer gerçekten, bir pedalla atılan bin ilmekte, buradan oraya uçuşan mekiklerde. Görülmeyen ilmekler birlikte örülüdür ve sonsuz bir kombinasyon büyür. Böyle konuşan Şeytan, bir Profesör, bir öğrenci gibi, gizlenmiş olarak. Bir mantık sistemiyle belirlenen düşüncenin mekanizasyonu hakkında konuşur.*¹

(As You See'den)

Farocki filmleri birer düşünce 'makinesi', birer 'yayla', 'temsil ötesi' bir 'içkinlik' düzleminde döngüsel bir 'yersiz-yurtsuzlaştırma' (*deterritorialization*) çabası olabilir mi? Bu soruların yanıtları, çalışmanın kapsamını belirleyen ve sınırlarını çizen, bunun da ötesinde temel problemin nesnesi olan Harun Farocki sineması için dile getirilmesi muhtemel savlar olabilir mi?

Büyük bir edebiyatçı ile büyük bir sinemacının üretimlerinde ortaklaşa sahip oldukları, paylaştıkları şey ne olabilir, aralarında bir akrabalık nasıl kurulabilir? Gilles Deleuze aynı noktaya, sanat hakkındaki bir merakı olarak şöyle değinir:

Bir sinemacı zayıf bir romanı uyarlama ihtiyacı duyabilir, bu da ortaya çıkacak filmin çok iyi olmasını engellemeyecektir – bu meseleyi işlemek ilginç olurdu. Ama ben farklı türden bir soru ortaya atmak istiyorum: Büyük bir romanın bir filmle yakınlığı olduğu zaman, yani biri, sinemada, romandaki bir fikre tekabül eden bir fikri olduğu zaman ne oluyor?²

¹H. Farocki (Yapımcı, Yönetmen). (1986) *As You See (Wie man siehgt)* [Motion Picture]. Almanya: Harun Farocki Filmproduction.

²G. Deleuze, (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. (Çev: U. Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 23.

Deleuze, devamında sanatın bir çeşit iletişim biçiminden öte, özgün bir direnme biçimi olduğu yargısına varacağı bu girişte, iki farklı üretim kolundan, sinema ve edebiyatın kurmaca film ve roman örneklerinden yararlanır. Modern sinema ise Deleuze için “*insana özgü olmayan katmerli bir ‘görme’ gücü*” ile donanmış en önemli keşiflerden biridir.³

Bu çalışma ise yukarıda alıntılanan ilişkiye, insan yaşantısının kurmaca sinema ile roman arasında kurulan ortaklığa bir bakıma benzer, ancak tersine bir bağı irdeler. Bu sorgulama, modern sinemayla anılan söz konusu ‘görme gücünü’ kullanan, kurmaca olmayan bir geleneğe dâhil bir film pratiği ile yaşam arasındaki gerilimde var olabilecek örüntüleri incelemeye çalışmak olarak da dile getirilebilir. Farocki sineması açısından ifade etmek gerekirse bu araştırma, zamanın farklı anlarında farklı amaçlar için farklı özneler/aygıtlar tarafından üretilmiş, türdeş olmayan görüntülerin asamblajıyla oluşturulan bir sinemanın bütünlüğü hakkındadır.

Ursula Biemann’ın metninde de dile getirildiği gibi, makale film olarak da adlandırılan video-deneme (*video essay*) pratiğine dair akademik tartışmalar, sinemanın kuramsal tarihine oranla oldukça yenidir.⁴ Bu çalışmaların genellikle video-deneme olarak adlandırılıyor olması ise yeni iletişim olanaklarına referansla, kayıt ve paylaşım biçimlerindeki kültürel ve teknik yönelimi işaret etmesinden kaynaklanıyor olabilir. Çünkü video-denemeler, kendine özgü biçim ve içeriğinin söz konusu güncelliğine, sinema sanatının başlangıcına uzanan genlere sahip olmasına rağmen, Biemann’ın da belirttiği gibi, post-yapısalcı döneme rastlayan görüntü işleme ve paylaşım olanaklarıyla sahip olur.⁵

Video-deneme filmlere belgesel sinema ve video sanatı açısından bakılabilir. Bu karşılaştırmaya göre, belgesel sinemadan “*özel, yanıtlarını kendi içinde saklayan (self-reflexive) ve deneysel*” nitelikleriyle, video sanatından da “*toplumsal boyutu ve belirgin politik tavırlarıyla*” ayrılırlar.⁶ Tasnif konusunda benzer bir güçlüğün Harun Farocki

³C. Colebrook (2004). *Gilles Deleuze*. (Çev. Cem Soydemir), Ankara: Bağımsız Kitaplar, 16.

⁴U. Biemann (2003). *The Video Essay in the Digital Age. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 8.

⁵a.g.e., 8-9.

⁶a.g.e., 8.

filmleri için de geçerli olduğu söylenebilir. Örneğin, Farocki filmlerinin de anlatı sineması veya belgeseller gibi, kurmaca ya da delillendirilmiş ispatlar yerine metinler ve görsel unsurlarla ilerleyen argümanlar olmaları nedeniyle video-deneme pratiğine ait kabul edilir.⁷ Thomas Elsaesser'in ilgili metnindeki bu sınıflandırma, geçerliliği sınanmaya gerek olmasa da, video-deneme pratiğine göre yapılmış bir tasniftir. Bu aşamada, tanımlama konusunda değişkenliklere açık olan bu pratiğe dayanmaksızın Farocki sinemasını değerlendirebilmenin, hem bu film deneyimine kuramsal açıdan fayda sağlayacağını, hem de yapılacak tanımların ömrünü uzatacağını düşünmek mantıklıdır.

Giriş bölümünün ilk cümlesinde Farocki sineması hakkında dile getirilen soruları oluşturmak için sarf edilen 'makine', 'yayla', 'içkinlik', 'yersiz-yurtsuzlaştırma' gibi sözcükler Gilles Deleuze'un özgün felsefesini var ederken yarattığı kimi kavramlardır. Bu çalışma için yararlanılması düşünülen Deleuze'un imaj fikrinde işlevselliği kaçınılmaz olan bu kavramlara eklenebilecek ve dile getirilen yargıları anlamlı kılacak başka kavramlar da mevcuttur. Bu durum Deleuze'un düşünme biçiminin 'çoğul' niteliğinden kaynaklanır ve bütünlük halinde anlaşılmaları, birer araç olarak kullanımlarındaki işlevsel değeri etkileyecektir.

Jörg Huber'in "*Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional*" makalesinde de dile getirdiği gibi, video-denemelerin temel meselesi görülebilirlik sayesinde görünmezliği yapılandırma, açığa çıkarma hakkındadır ve yöntem olarak "*yeniden içeriklendirme (re-contextualization)*", "*bağlamın dışında ele alma (decontextualization)*", kesme ve montaj, kolaj ve asamblaj gibi tekniklerle karakterize olur.⁸ Biçim ve içerik açısından video-denemeleri niteleyebilecek sıfatlar çoğaltılabilir olmakla beraber kavramsallaştırmaya hizmet eden tüm unsurlarının, Farocki sineması örneğinde de görüleceği gibi, Gilles Deleuze'un imaja yaklaşımıyla açıklanması mümkündür. Dolayısıyla problem, tesisinde yer almayan ancak çözüm için anahtar vazifesi görececek kavramları aracılığıyla, sanatı kodlardan oluşan bir iletişim biçimi

⁷T. Elsaesser (2002). Introduction: Harun Farocki. *Senses of Cinema*, July (Issue: 21). http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ (Erişim tarihi: 04.03.2013).

⁸J. Huber (2003). Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 94.

ötesinde ele alan Deleuze'e özgü yaklaşım ile video-deneme pratiği arasındaki olası kesişimin bir tespiti olarak da düşünülebilir. Bu doğrultuda değinilen kapsamıyla çalışmanın problemi, bir taraftan Harun Farocki sinemasının bir video-deneme üretimi olduğunu ortaya koyarken, diğer taraftan da bu film pratiğine dair ilkesel değerlere ulaşmak olarak açıklanabilir.

1.2. Amaç

Çalışmanın temel amacı, Harun Farocki sinemasının video-deneme niteliğini ortaya koymak, video-denemelerin karakteristik özelliklerini belirginleştirmeye yarayan tespitleri değerlendirmek ve Gilles Deleuze'un imaj fikrini oluşturan kavramsal bütünlüğü bu hedefleri gerçekleştirmek üzere bir araç olarak kullanabilmektir. Bu doğrultuda, çalışma kapsamında yanıtları aranan sorular şunlardır:

1. Farocki sinemasının kendine has özellikleri, film üretiminin geneline yayılan ayırt edici unsurları nelerdir?
2. Farocki sinemasının video-deneme pratiği ile olan kesişimi nedir ve bu kesişim video-denemelerin geneline yayılabilecek, uzun erimli bir bilgiye dönüştürülebilir mi?
3. Her iki sorunun olası yanıtlarıyla elde edilecek bütünlüğe, Gilles Deleuze'e özgü imaj düşüncesinin hangi kavramlarıyla yaklaşılabılır, problemin nesnesi bu bakış açısına göre nasıl çözümlenebilir ve bu çözümlemeyle video-denemelere ilişkin hangi genel ilkelere ulaşılabilir?

1.3. Önem

Literatürde, Harun Farocki'nin gerçekleştirdiği üretim hakkındaki yayınların görece kısıtlı olduğu tespit edilmiş olmakla beraber, sanatçının film yapış biçiminde korunmuş olan, yaklaşık 50 yılı bulan tutarlı üslubunu gözlemlemek güç değildir. O nedenle, bu devamlık, video-deneme pratiğinde son dönemdeki artışın ivmesi çerçevesinde ele almak mümkün olsa da, bağımsız bir değerlendirmeyi hak etmektedir. Video-deneme

alanında ise kaynak açısından benzer bir kısıtlılık söz konusudur ve hakkındaki tanımlamalar değişkenlik gösterebilmektedir. Bu belirsizlik, filmlerin üretim amaç ve biçimlerinden de kaynaklanan, hem toplumsal yaşantı hem de kayıt ve paylaşım teknikleri açısından iletişim biçimlerinde zamanla değişkenlik gösteren niteliklere bağlanabilir. Bu nedenle öncelikli olarak hem Farocki hem de video-deneme deneyimi açısından ortak bir tanımlayıcı güncelleme yapmak önemlidir. Çalışmanın hazırlandığı dildeki kaynakların daha sınırlı oluşu ise bu önemi artırır.

Farocki sineması ve video-deneme konusunda tanımlayıcı bir açıklama için yararlanılması düşünülen Gilles Deleuze'un imaj anlayışı, yukarıda bahsi geçen öneme ilave bir değer daha kazandırabilir. Bu düşünce biçimi, kısaca gerçekliği gerçek ve temsil (*representation*) halinde parçalamaksızın, sanal rezerv ve aktüelleşen unsurların bütünü olarak değerlendirmesi nedeniyle gelecek için de verimlilik vaat eder. Video-deneme pratiğinin iletişim kültürünün değişimlere açık yapısına bağlı, gelecekte sahip olacağı biçim ve içerik niteliklerinin dönüşüm hızı ve ivmesinden bağımsız olarak bu vaadin ufkunda seyredeceği düşünülmektedir. Dolayısıyla bugün kullanılması düşünülen bu bakış açısının araçsal başarısının, söz konusu pratiğin ileride kazanacağı niteliklere göre asgari dönüşüm göstererek işe yararlılığını sürdürmesi olasıdır.

Bir diğer önem ise belgesel sinema olarak adlandırılan, video-denemelerin de içinde yer aldığı geniş kümeyle ilgili olabilir. François Truffaut'nun, ayırım soru işaretleri barındırsa da dile getirdiği gibi, sinemanın tarihinde izlediği iki yoldan biri Lumière kardeşlere dek uzanan, gerçek dünyadan elde edilen görüntülerle oluşturulmaya çalışılan sinemadır.⁹ Kimi kuramcıların belgesel filmler için böylesi bir ayırımdan yararlanmış olması, tanımlama adına başlangıçta işleri kolaylaştırabilir fakat gelecekte, klasik belgesellerin temsil (*representation*) sorunu gündeme geldiğinde veya değişen görüntü işleme ve paylaşım olanaklarıyla beliren gerçek-sanal karmaşıklığı karşısında 'kurmaca-kurmaca olmayan' ayrımının yetersizliği kaydedilmelidir. İleride değinileceği üzere, edebiyattaki deneme türünden belgesel sinemanın sınırlarını zorlamak adına yararlanma düşüncesini veya Farocki gibi kimi sinemacıların gerçekleştirdikleri üretimi bir yenileniş olarak tespit etmek mümkündür. Dolayısıyla çalışma, belgesel sinemanın

⁹ V. Sobchack (2003). Fantastik Film. *Dünya Sinema Tarihi* (Ed: G. Nowell-Smith, Çev: A. Fethi). İstanbul: Kabcı Yayınevi, 362.

evriminde, bahsi geçen yenilikçi girişimlerin dönüştürücü etkisini vurgulamak gibi bir önem daha taşıyabilir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın belirlenmiş iki varsayımı söz konusudur:

1. Farocki sineması ile video-deneme olarak adlandırılan film pratiğinin paylaştığı bir kesişim alanı vardır.

2. Yönetmenin 1986 tarihli *As You See (Wie Man Sieht)* filmi, sinemasının tümüne yayılmış olan genel karakteri taşır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, film üretimi yaklaşık olarak elli yılı bulan Harun Farocki sinemasıyla sınırlıdır. Araştırma aşamasında incelenen film örnekleri kapsamında, yönetmenin 1986 tarihli *As You See (Wie Man Sieht)* filmi, gerçekleştirilecek çözümleme için seçilmiştir. Çalışma süresince tespit edildiği üzere filmin, yönetmenin sinema üretiminin geneline yayılabilecek özellikleri barındırdığı düşünülmektedir. Yönetmenin film yapış biçimindeki tutarlılığın bir örneği olarak da yorumlanabilecek bu niteliğiyle *As You See*'nin çözümlenişi, çalışma sırasında video-deneme pratiğinin geneline dair tespit edilmiş belirlemeler tarafından da sınırlanır. Bununla birlikte çalışma, problemin nesnesinin çözümlemesi için kendi yöntemini önerir ve dolayısıyla bu kavramsal çerçevenin haricinde, teknik açıdan bu yöntemin bulguları ile sınırlı kabul edilir.

2. Yöntem

Bu çalışmanın yöntemini, ilgili konulara dönük literatür taramaları ve çözümleme aşamasında kullanılmak üzere geliştirilen, verilerini görseller halinde üreten bir algoritma oluşturur. Dolayısıyla üretilen bilgiye, hem niteliksel hem de niceliksel çalışmalarla ulaşılabacaktır.

Öncelikle, amaç kısmında değinilen sorular doğrultusunda, Farocki ve video-deneme filmler hakkında yapılan araştırmanın sonucunda oldukça güncel sayılabilecek ve geçmişi çok eskiye uzanmayan sınırlı sayıda kaynağa ulaşılmıştır. Bu kaynaklardan Ursula Biemann editörlüğünde hazırlanan *Stuff It: The Video Essay in Digital Age* özellikle ilgili bölümler için sıklıkla kullanılan başvuru kaynağıdır. Kaynak, başlangıcı seksenlere referanslandırılan ve deneme film olarak adlandırılan post-yapısalcı film pratiğini güncel sayısal kültür bağlamında ele almayı amaçlayan, Mayıs 2002 tarihli *Stuff It* sempozyumunun kitabıdır. Bununla birlikte, Antje Ehmman ve Kodwo Eshun editörlüğündeki *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* ve Yılmaz Dziewior editörlüğündeki *Harun Farocki: Weiche Montagen/Soft Montages* gibi derleme eserlerden ulaşılabilen diğer kaynaklar olarak söz edilebilir. Güncel bu kaynakların yanı sıra, araştırma esnasında video-deneme pratiğini belgesel film ve sinema tarihi içinde konumlandırmaya yarayabilecek, gerek basılı eserlerden, gerekse elektronik imkânlardan yararlanmaya çalışılarak, kaynak konusundaki sorun giderilmeye çalışılmıştır.

Video-deneme filmler ve Farocki sineması hakkında yürütülen araştırma sırasında, sürecin başlangıcından beri verimlik vadettiği düşünülen Gilles Deleuze'un imaj perspektifiyle konu arasında bir kesişim noktası tespit edilmiştir. Bu kesişim, *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* adlı eserde yer alan, Laura U. Marks'ın "*Signs of the Time, Deleuze, Pierce, and the Documentary Image*" adlı metninde çerçevesi belirlenen, Deleuze ve belgesel sinema arasındaki kesişimdir. Kaynak, meseleye düşünürün hangi kavramlarıyla yaklaşılacağı konusundaki kesin tespitleriyle yol göstericidir.

Buradan hareketle çalışma, düşüncesini sinema kültüründen örneklerle ifade eden Gilles Deleuze'e özgü kimi kavramların iç içe geçtiği, biyolojiden tarihe, sinemadan fiziğe uzanan kümülatif bir bütüne yönelir. Bu perspektif, yersizyurtsuzlaşma (*deterritorialization*), içkinlik, *rhizomatics*, göçebelik, makine, çoğulluk, *extensive* ve *intensive* gibi kavramlarla, gerçeği aktüel durumlar ve sanal güçlerden oluşan bir bütün halinde kavramaya yarayan, tekil durumlardan tüme doğru yol alan bir bütünlüktedir. Söz konusu kavramların bir bütün halinde anlaşılması, düşünürün 'görselliğin düşüncesi' yerine 'düşüncenin görselliğini' ya da 'gerçeğin sineması' yerine 'sinemanın gerçeğini' önerişlerinin altında yatan, hareket-imaj ve zaman-imaj kavramları arasındaki ayrımın anlaşılması adına kaçınılmazdır. Zira çalışma açısından da hayati önem taşıyan, Deleuze'ün sinema alanındaki en önemli üretimi olarak kabul edilen iki kitap da bu ayrıma göre düzenlenmiştir.

Bununla beraber, Farocki filmlerinde imajın kullanım biçimi ve video-deneme eserlerde gözlemlenen sayısal temsil olanaklarına koşut, görsel temsil, tarih, bellek gibi konulara sorgulayıcı eğilim, imaj olgusuyla özel olarak ilgilenmeyi gerektirmiştir. Şüphesiz, konunun Deleuze'deki ağırlığı da bunda son derece etkilidir. O nedenle, görselliğin diğer algılara oranla ayrıcalıklı olduğu Batı'nın düşünsel seyrinde, imaj olgusunun somut görsel fazları ve hakkındaki düşünsel gelişim bir iz halinde belirlenmeye çalışılmıştır. Farocki'nin özellikle *As You See* adlı eserinde görüntüyle olan ilişkisi, hakkında tespit edilecek herhangi bir veriyi, yönetmenin sinemasının tümüne ve video-denemelere doğru genişletilebilecek potansiyele sahiptir. Eğer imajın antik çağlardan bu güne kadar, kendisini oluşturan teknik, estetik, ekonomik, politik, sosyolojik vb. gibi bileşenlerden oluşan tarihsel bağlamıyla kabul edilebilir bir izi tespit edilebilirse, Farocki'nin sineması da bu izin imajı olarak düşünülebilir. *As You See* örneğinde de rastlanılan durum, imajın herhangi bir şeyin imajı olarak değerlendirilmeyip, görsel olarak algılanabilir kültürel veri halinde ele alınıyor olmasıdır. Film, bu verilerden oluşan bir izin takibiyle kurgulanır. Farocki'nin imajla kurduğu bu ilişki, imaj olgusuna nasıl yaklaşılabileceği konusunda çalışmanın başlangıcında alınan kararı da belirlemiştir. Bu çerçevede çalışmanın iki bölümü, imaj olgusuna yönelik 'İmajın İzi' ve Farocki sineması için de 'İzin İmajı' gibi adlarla, tersine bir ilişkiyle birbirlerine referans verecek şekilde yapılandırılmıştır.

Bu türden bir tersine adlandırma, Deleuze'ün düşüncesini kısaca tarif edebilmek için az önce dile getirilen, 'görselliğin düşüncesi yerine düşüncenin görselliğini' öneren cümleyi hatırlatır. Benzer bir ilişkiden, Deleuze'ün Farocki sineması ve video-deneme pratiğiyle kesişimini takip eden, çalışmanın çözümleme aşamasına sentez ve analiz yönünde hizmet eden bölümlerin inşasında da yararlanılmıştır. Bunlar 'Ritmin Aralıkları' ve 'Aralıkların Algoritması' adlı bölümlerdir. Buradaki temel motivasyonu belirleyen, Deleuze'ün düşüncesinin ve Farocki filmlerinin, yaşamı farklı alanlarda soyutlayarak özerkliğini ilan eden ve uzmanlaşma veya profesyonellik gibi Batı'ya özgü üretim-tüketim döngüsüne ait kavramlarla açıklanma ihtiyacıyla birlikte var olan bilgi tortuları arasındaki hiyerarşiyi delen geçişgenliğidir. Bu ortak nokta, çalışmayı, Farocki'nin film pratiğini Deleuze'e özgü kavramlarla açıklama gibi bir karara ulaştırır. Deleuze'ün düşüncesinin çalışmanın başlangıcından beri vadettiği düşünülen verimliliğinin sınanacağı bir yol, yine düşünürün önerdiği gibi, problemin nesnesiyle aynı içkinlik düzleminde, herhangi bir insansı normatif yoruma başvurulmadan gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu araç, Farocki sinemasında sıklıkla gözlemlenen haliyle, sekanslarını, yaşam deneyiminin kaydedilmiş kimi görüntülerini kültürel veriler olarak değerlendirerek oluşturan ve bu malzemeyi metinle ilerleyen bir argüman halinde düzenleyen bir asamblaj olarak kabul eder. İlgili bölümde açıldığı ve çözümleme aşamasında somut olarak gerçekleştirildi gibi, söz konusu aralıkları herhangi bir şeyin temsili olarak anlamlandırma çabasına girmeden, içeriği oluşturan tüm bileşenleri, diziliş sırasına göre karşılaştırma mantığıyla işleyen bir algoritmadır. Söz konusu film pratiğinin bu değerlendirilişi, Farocki sinemasının geneli üzerinden video-denemelere, belirişlerin tekniği ve odaklanılan konuların oluşturduğu kümeden bağımsız olarak uzanan, böylelikle geleneksel sınıflandırma araçlarından elde edilen bilginin muğlaklığına kıyasla daha kesin ve uzun erimli bir bilgiye ulaşmayı hedefleyen bir çalışmadır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Video-deneme Nedir?

Sinema tarihi boyunca, “video-deneme” (*video essay*) ya da “deneme film” (*essay film*) kapsamında değerlendirilebilecek çeşitli örnekler rastlanılsa da, bir tür olarak varlığının akademik anlamda tartışılmaya başlanması oldukça yeni sayılabilir. Bu tartışmaların ulaşılabilen örneklerinden ilki Zürich’te gerçekleştirilen Mayıs 2002 tarihli *Stuff It* sempozyumudur. Etkinlikte, Ursula Biemann’ın ifadesiyle, “80’lerin başında, Chris Marker’ın *Sans Soleil* filmi ile beliren post-yapısalcı sinematografik pratiğin, ‘deneme film’ olarak tanımlanmasıyla” başlayan sürecin, güncel sayısal kültürdeki gelişmeler kapsamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.¹⁰

Yine Biemann’ın metninde “türler arası” olarak nitelendirilen bu filmler, belgesel için fazlaca “öznel, yanıtlarını kendi içinde saklayan (*self-reflexive*) ve deneysel” ve “toplumsal boyutu ve belirgin politik tavırlarıyla” video sanatının dışına, “belgesel video ile video sanatı arasında bir yerlerde” konumlandırılırlar.¹¹ Esasen, farklılaşmanın dayandığı bu format ayrımı, *Stuf It* sempozyumunun da temel amacını işaret eder gibidir. Bunlar, bir tarafta sayısal ve ağ teknolojileriyle biçimlenen bir estetiğin araştırılması, diğer tarafta büyük coğrafi ve kültürel çeşitliliğe dağılmış olan video denemeci pratiğin, sömürgecilik sonrası Alman ve Fransız yazın geleneğinin devamı mahiyetindeki teorik tartışmayı yayıldığı bu ölçeğe taşıyor olmasıdır.

Başka bir örnek ise Jean-Pierre Gorin küratörlüğünde gerçekleştirilen, 2007 Viyana Uluslararası Film Festivali’nin daha kapsamlı birer tekrarı olan 2009 ve 2010 tarihli *TIFF Cinamatechque Ontario “The Way of the Termite: The Cinematic Essay”* buluşmalarıdır. Bu organizasyonlar, güncel video-deneme çalışmalarını deneme mahiyetindeki öncü filmlerle birlikte ele alan, kapsayıcı bir perspektife sahiptir. Etkinlikler 1909-2008 dönemine yayılan, 14 farklı ülkeden 36 filmin yer aldığı sinematik deneme (*cinematic essay*) filmlerinin tür olarak öne sürüldüğü bir seçki olarak nitelenebilir. Program kayıtlarında yer alan Andréa Picard’ın ifadesiyle,

¹⁰Biemann, a.g.e., 8.

¹¹Biemann, a.g.e., 8.

Montaigne, “*deneme (essay) türünün babası*” ve seçkide yer alan filmler de “*bilgi (idealar, olgular, teoriler) ile denemecinin kişisel deneyimi (hisler, arzular)*” arasındaki dengeyi oluşturan “*şüpheli soruşturmanın Montaignevari*” ruhunu taşıyan örnekler olarak geçer.¹² Bu anlamda, Nora Alter’in dile getirdiği gibi, Montaigne’nin 1580 tarihli *Essais (Denemeler)* adlı eserinin, ideaları, kendini ve toplumu sınavan kimliğiyle, “*Aydınlanma’nın, Fransız Devrimi’nin ve De Sade, Leopardi, Emerson, Nietzsche, Lukacs, Adorno, Benjamin, Barthes*”¹³ gibi eleştirel geleneği devam ettiren düşünürle gelişen bir perspektif belirlediği söylenebilir.

Bununla birlikte, etkinliğin çerçevesini belirleyen Gorin jenerik terminolojiyi kullanmaktan da kaçınır. Bahsi geçen çalışmaların bir tür teşkil ettiğine dair kesin yargılar yerine, bir küratör olarak tartışmaları alevlendirecek, tanımlama adına daha provokatif sözcükleri tercih eder. Örneğin, söz konusu denemeleri bir tür olmaktan çok “*türlerle (belgesel, broşür, kurmaca, günlük, ... adını siz söyleyin) flört eden*” ve kendisini bunlardan herhangi birine bağlamaktan uzak duran bir form olarak nitelendirir. Fakat yine de sinematik denemelerin hepsinde var olan ortak nokta “*meydan okuyan bir mücadele*” niteliği taşıyor olmalarıdır ve yine Gorin’in ifadesiyle deneme film “*düşünce*”; çünkü ona göre “*düşünce iken duyguya dönüşen ve sonra tekrar düşünceye varan*” form filmidir.¹⁴

Gorin’in deneme filmleri kategoriler dışı değerlendirirken, aynı zamanda bu bakış açısının öne çıkan ayırt edici özelliğini yöntem, yol yordam olarak belirler. Seçkiyi adlandırmak için seçilen “*termite*” (karınca) sözcüğü ise Manny Farber’in “*White Elephant Art vs. Termite Art*”¹⁵ başlıklı metninden ödünç alınmıştır. “*Parlak, kişisel olmayan ve ruhsuzca formüle*” edilen bir sanatın karşısındaki “*altkültürel*

¹²C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1.

¹³N. M. Alter (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 12.

¹⁴ Warner, **a.g.e.**, 2.

¹⁵Manny Farber “White Elephant Art vs. Termite Art”, in *Negative Space*, expanded ed. (New York: Da Capo, 1998), 135’ten aktaran C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 5.

(*underground*), *samimi*, *boyun eğmez*”¹⁶ karınca sanatına atfen, deneme filmlerin tavrını, yordamını nitelemek için kullanılmıştır.

Bununla birlikte, bir tür tanımlamaya dair belirsizlik, sadece sinema uygulamalarına özgü olmamakla beraber, yazın alanındaki örnekler için de geçerlidir ve yeni olmayan bir durumdur. Bunun nedenleri, Tara Lockhart’ın çalışmasında olduğu gibi, yazarın, yaratıcının “*öznel*” bakış açısı, “*kişiselliği*” ve işlerin “*kendine referanslı, yanıtları kendi içinde olan (self-reflexive)*” niteliğine bağlanabilir.¹⁷ Bu durum hem içerikle hem de taksonomi-sözdizimi ile ilgili olmalıdır ki, konuya ve yaratıcı özneye göre değişen bir çeşitlilik nedeniyle belirlenemezdir.

Tür konusunda, araştırmacılar için belirli bir dayanak noktası oluşturmaya yetersiz bu muğlaklığa karşın, yazın alanındaki tarihsel gelişim, zemin anlamında yeterli referans teşkil edebilecek bir geçmiş de sunar. Gerçekten de, film üretiminde ve estetiğinde edebi bir tür olarak deneme türünden yararlanmak, bu yeni konu araştırmacılarının ilk genel yaklaşımı olarak belirlenebilir. Örneğin, “*In Search of the Centaur: The Essay Film*” makalesinde Philip Lopate’ın söz konusu bakış açısına göre belirlediği, bu türe özgü özellikler şöyle sıralanabilir:

Filmin, belirli bir başlık altında toplanan içerik hakkında söyleyecek bir söze sahip olması, herhangi bir kişisel yorumu bütünlüklü bir şekilde temsil ediyor olması, bir problem ya da tartışmayı çözümleyebilecek akıl yürütme iradesini taşıyor olması ve son olarak, film içeriğini oluşturan sözel unsurların etkili, iyi kaleme alınmış ve ilgi çekici olması gerekir.¹⁸

Lopate’ın bu yaklaşımı, bir referans noktası belirlemekle birlikte, daha çok sözel temelli bir değerlendirme olarak düşünülebilir ve bu nedenle sinemanın görselliği ve çeşitliliği çerçevesinde sınırlayıcı kabul edilebilir.

¹⁶Warner, **a.g.e.**, 4-5.

¹⁷Warner, **a.g.e.**, 3-4.

¹⁸T. Lockhart (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008, 197.

Tartışmayı bir ileri noktaya taşıyacak olan Nora Alter ise, video-deneme çalışmalarının kökenlerini 1920'lere dayandırarak, problemi tarihsel gelişimiyle kavrar. Lockhart'ın çalışmasında da başvurduğu Alter'ın "*Translating the Essay into Film and Installation* (2007)" makalesinde, Lukacs, Adorno, Walter Benjamin gibi söz konusu türü tanımlamaya yarayacak ve bu çerçevede film teorisi açısından kilit olabilecek isimlere başvurulur.¹⁹ Alter'ın farklı bir üretiminde de benzer bir tarihsel kavrayış saptanabilir. Örneğin, *Stuff It* sempozyum kitabındaki makalesinde başvurduğu, Lukacs'ın eleştiriye "*bir sanat formu*" olarak öneren "*On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper*" metninin tarihi 1910'dur.²⁰

Bu başvurunun nedeni elbette sadece makalenin tarihi veya denemenin kritik potansiyeli değildir. Lukacs tarafından rastlantısal ve zaruri olma nitelikleri vurgulanan ve diğer edebi türlerle karşılaştırıldığında, yazın prizmasından yayılan "*ultraviyole ışınlar*"a benzetitilen²¹ deneme türünün bu karakteri, yıllar sonra Theodor W. Adorno tarafından "*talih*", "*oyun*" ve "*irrasyonel*" gibi sözcüklerle de anılır.²² Bu anlamda metin, iki düşünür arasında kurduğu ilgiyle konuyu daha yakın bir tarihe çekmeye çalışır. Hem Lukacs hem de Adorno için deneme tamamlanmamış (*fragmentary*) bir formdur ve belgesel filmde rastlanılanın aksine, hakikat iddiası taşımaz. Zira o tarihte Lukacs, "*hüküm değil, yargılama sürecidir*"²³ dediği denemenin bir sanat formu teşkil edişini, özerkliğine, egemen iradesine ve muhakeme yeteneğine bağlarken, Adorno da deneme türünün nosyonunu "*metodun mutlak imtiyazını mesele edinen*" eleştiri olarak

¹⁹Nora M. Alter, "Translating the Essay into Film and Installation." *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 44.'ten aktaran T. Lockhart (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008, 198.

²⁰Georg Lukacs, "On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper [1910]", *Soul and Form* (Cambridge MA: MIT Press, 1978), 2'den aktaran N. M. Alter (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 12.

²¹Georg Lukacs, "On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper [1910]", *Soul and Form* (Cambridge MA: MIT Press, 1978), 7'den aktaran N. M. Alter (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 12.

²²Theodor W. Adorno, "The Essay as Form [1954-58]," *Notes to Literature*, vol. 1 (New York: Colombia University Press. 1991), 3-23'ten aktaran N. M. Alter, (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 12.

²³Georg Lukacs, "On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper [1910]", *Soul and Form* (Cambridge MA: MIT Press, 1978), 11'den aktaran N. M. Alter (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 12.

belirler.²⁴ Görüldüğü üzere, Alter'ın ilgili metinde derlediği Lukacs ve Adorno alıntılarının arasındaki geçişin kat ettiği süre, tanımlama ve tasnife yönelik bir çabanın ihtiyaç duyacağı tutarlılığa mani olmaz.

Öte yandan, Adorno'ya göre deneme eleştiri için dördörtlülük bir yoldur ve sanatla olan yegâne bağı yeni temsil biçimlerinin peşindeki daimi arayışından kaynaklanır. Bu anlamda deneme ile düşünce arasındaki ilgi, denemenin düşüncesinin farklı bilgi türleri arasında mantıksal ve lineer olmayan hareketlerine benzeyen yapısı üzerinden kurulabilir. Adorno bu durumu şöyle ifade eder:

Düşünce tek bir yönde ilerlemez; bunun yerine halı gibi dokunmuş anlardan oluşur. Düşüncelerin verimliliği dokumanın yoğunluğuna bağlıdır. Aslında düşünen [kişi] sadece düşünmez, daha çok, kendisini zihinsel deneyimin mecrasına [...] dönüştürür.²⁵

Yazın alanında deneme türünde vücut bulan bu fikrin, video-deneme alanındaki belirleş olanağı için zengin bir çeşitlilik söz konusudur ve bunun medyanın doğasından kaynaklandığı açıkça görülebilir. Sayısal görüntü tekniklerin sağladığı olanaklarla farklı formatları, imajları, yazılı materyalleri, sesleri, sanatsal, şiirsel, nükteli ve bazen absürt yollarla, ancak Ursula Biemann'ın da deyimiyle “*illüstratif olmaktan uzak, görsel bir düşünüşe*”²⁶ dönüştürmek, teoriyi görsel bir dil haline getiriyor olmak demektir. Film eleştirmeni Edward Small'un “*doğrudan teori*”²⁷ dediği görsel-işitsel eleştiri pratiği, yine kendisinin Ater'ın ilgili metninde kısaca “*film kuramı film olmalıdır*”²⁸ olarak geçen düşüncesini bu haliyle yeterince destekliyor olmalıdır. Zira Small'un bu fikri oluştururken kimi film ve video örneklerinin, herhangi bir ‘ayrık

²⁴Theodor W. Adorno, “The Essay as Form [1954-58],” *Notes to Literature*, vol. 1 (New York: Colombia University Press, 1991), 9'dan aktaran N. M. Alter (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 13.

²⁵Theodor W. Adorno, “The Essay as Form [1954-58],” *Notes to Literature*, vol. 1 (New York: Colombia University Press, 1991), 13'ten aktaran N. M. Alter, (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 13.

²⁶Biemann, **a.g.e.**, 9.

²⁷Edward S. Small, *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994)'ten aktaran N. M. Alter (2003). *Memory Essays. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 13.

²⁸Biemann, **a.g.e.**, 9.

semantik sistem' kullanmadan bir düşünüş formatı olan doğrudan teori formunu inşa ettiğini iddiasına dayanır.

Yine, Alter'ın tanımına göre “*disiplinlerin sınırlarında dolaşan, kavramsal ve biçimsel normları sık sık zorlayan*”²⁹ bu biçim, edebiyattaki yazılı örneğine benzer karakterde, fakat görsel-işitsel niteliği ve üç boyutlu uygulanma (yerleştirme/*installation*) olanaklarıyla, düz yazıya atıflı bir film teorisinden daha fazlasına ihtiyaç duyar. Alter'e göre sinema tarihinde böyle bir örnek de mevcuttur: Chris Marker, tüm konu araştırmacılarının da hemfikir olduğu üzere, fotoğrafik-sinemadan (*La Jetée*) başlayarak, yorum-film (*Sans Soleil*), etkileşimli yerleştirme ve *CDROM hypermedia*-yorum (sırasıyla *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men and Immemory*) gibi örnek çalışmalarıyla, bu yeni bakış açısının izleyeceği yolu önceden işaret etmiş gibidir.³⁰

Bununla birlikte, Alter'ın metninde de anılan diğer isimlere burada da yer verilmelidir. Dziga Vertov “*Man With a Movie Camera*” filmi ile günümüze değin gerçekleştirilen kurmaca olmayan kimi sinema örnekleri için geçerli olduğu gibi, modern video-denemenin de habercisi olarak kabul edilebilir. Ek olarak, Alman sinemacı ve film teorisyeni Hans Richter de söz konusu türün teorik ve pratik anlamda gelişiminde öncü niteliğe sahiptir. Örneğin, 1940 tarihli “*The Film Essay: A New Form of Documentary Film*” isimli makalesinde, edebiyattaki deneme türünün yapısı gereği, sorunları ve kavramları araştıran iradesiyle, belgesel sinemanın o gün itibarıyla kapasitesini aşabilecek yeni bir türü oluşturabileceğini öne sürer. Richter'e göre, düşüncelerin ve ideaların “*görünmez dünyaları*” ekranda “*görülebilir*” hale gelir, belgesel filmin aksine, gerçeğe dair bilgiler yerine, “*karmaşık düşünceler, gerçekliğe bağlı olma zorunluluğu bulunmayan kanılar, çelişkili, irrasyonel ve fantastik öğeler*” yer alabilir.³¹ Alter'ın gelişim sürecinin iki akımından biri olarak kabul ettiği Richter'in o günkü çevresini ise, Amerika'ya göç ettikten sonra *New York's City College Institute of Film*

²⁹Nora M. Alter, “Translating the Essay into Film and Installation.” *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 44.'ten aktaran T. Lockhart (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008, 198.

³⁰Lockhart, **a.g.e.**, 198.

³¹N. M. Alter, **a.g.e.**, 13.

bünyesindeki *Stan Brackhage*, *Maya Deren*, *Andy Warhol* gibi yeni kuşak sinemacılar oluşturur.³²

Diğer yönelim ise, 1948 tarihinde oluşturduğu *camera stylo* deyimini ile ‘imajlarla yazı’ ilkesini benimsemiş olan Fransız sinemacı Alexandre Astruc tarafından geliştirilmiştir. *Werner Herzog*, *Wim Wenders*, *Harun Farocki* gibi yeni Alman sinemacılarının etkilenecek olduğu bu akımın yanı sıra, Fransız Yeni Dalga sinemasının oluşturduğu ortamdan ve *Jan-Luc Godard*, *Alain Resnais*, ve yine *Chris Marker* gibi isimlerden söz etmek kaçınılmazdır.³³

Dönemin estetik eğilimi açısından André Bazin ve Dudley Andrew tarafından kuramsallaştırılan ‘modern’ ve ‘avant-garde’ sıfatları ise, söz konusu akımlar için, ‘klasik’ karşıtı yönelimlerin genel çerçevesini belirlediği söylenebilir. “*Resnais*, *Marker*, *Agnés Varda*” gibi öncülerle birlikte Bazin’in ‘keşfin estetiği’ dediği, İtalyan Yeni Gerçekçileri ve Fransız Yeni Dalga Sineması olarak adlandırılan dönemde, azımsanması mümkün olmayan bir deneysel pratik söz konusudur. Güncel kaynaklar tarandığında da genel estetik beliriş için söylenebilecek kimi destekleyici tespitlere rastlanabilir. Örneğin, video-denemelere dair yazınsal birikimin söz konusu olmadığı bu dönem için Charles Richard Warner’ın yakın tarihli çalışmasında özetlendiği gibi, yaratıcı ve egemen irade olarak (*auteur*) yönetmenin öne çıkışına paralel gelişen bir unsur olarak çekimin imaj karşısındaki öncelliği tespit edilebilir.³⁴ Veyahut aynı eserde Dudley Andrew’a referansla dile getirildiği haliyle “*İmajlarla çeşitli efektler elde etmek*” yerine çekimlerle gerçekliği “*filtrelemek*”, kesinkes izleyicinin tepkisine karar verme adına medyumun kendisini kaynak olarak kullanan bir tavır olarak kabul edilebilir.³⁵

Bununla birlikte, Bazin’in montaj karşıtı ve Andrew’un çekime öncelik tanıyan bu düşünceleri, savaş sonrası dönem itibarıyla yaşanan sosyal gerçekliklerle film

³²Lockhart, **a.g.e.**, 198

³³Lockhart, **a.g.e.**, 198-199.

³⁴Warner, **a.g.e.**, 7-8.

³⁵Dudley Andrew, “*What Cinema Is!*” (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010)’dan aktaran C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 8.

biçiminin sağladığı bire bir örtüşmeyi vurgulasa da, deneme filmlerin çeşitlilik açısından zengin ufkunu açıklamak veya geçmişle bağı hakkında açıkta nokta bırakmamak adına yeterli olmayabilir. Örneğin, Jacques Rivette’e göre klasik anlatı sinemasından uyanış, modern dilin “özgürlük, ilgi, araştırma ve içten gelen doğallık (*spontaneity*)” gibi özellikleri Rosselini’nin stilinde zaten vardır ve *Viaggio in Italia* (1954) filminde “*anlatıya mahkûm*” bir durumdan “*denemenin olasılıklarına*” yönelmiştir.³⁶ Bu durumun modern kaotik yaşamla uyumu ve izleyicinin algısal sürecini önemseyen bir tercihin ürünü olduğu, hatta bir önceki yaklaşımla da tezat oluşturduğu ileri sürülebilir. Rosselini’nin tamamlanmamış, belli belirsiz ve bir eskiz mahiyetindeki kompozisyonuyla, izleyiciyi her şeyden mesul kılan, Rivette’in ifadesiyle “*görme yetisini*”³⁷ aktive eden bir tavrı seçmiş olduğu açıktır. Şu ana kadar tespit edildiği haliyle burada altı çizilmesi gereken nokta, görece çok küçük bir zaman dilimi içerisinde dahi bu pratiğin, yönetmen, film ve izleyiciden oluşan başrol unsurlarının birbirleriyle olan ilişkilerinde sahip oldukları etken ve edilgen niteliklerin gösterdiği pozisyon değişkenliğidir.

Savaş sonrası ilgili sinema örneklerinin video deneme çalışmalarından evvel, deneme film başlığı altında toparlanabilecek, özellikle sözdizimine dayanan bütünlüklü bir teorisi oluşturulamadığı gibi, değişen dünya koşullarında video alanındaki örneklerin de eş bir teorik zemine oturtulmaya çalışılması pek de gerçekçi bir çaba olmaz. Örneğin, *The Personal Camera: Subjective Camera and the Essay Film* isimli çalışmasında Laura Rascaroli, yine, “*ilk kişisel belgesel üretim*”i gerçekleştiren kişi olarak kabul ettiği Montaigne’e başvururken, denemecinin “*düşünce yoğun öznel*” karakterini önemser.³⁸ Bu başlangıç noktasının, tarihsel açıdan bir dayanak teşkil ediyor olması elbette şaşırtıcı değildir. Ancak Rascaroli, video deneme çalışmaları ile yeni bir içeriğin, “*postmodern küresel dünyanın*”, fragmanlar halinde, melez bir

³⁶Jacques Rivette, “Letters on Rosselini” in *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ed. Jim Hillier (Cambridge: Harvard University Press, 1985), 199’dan aktaran C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 9.

³⁷Jacques Rivette, “Letters on Rosselini” in *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ed. Jim Hillier (Cambridge: Harvard University Press, 1985), 197’den aktaran C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 9.

³⁸Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower Press, 2009, s.21-23’den aktaran C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 10.

biçimle dile geldiğinin de farkındadır.³⁹ İlgili metinde dile getirilmemiş olsa da (14. dipnot) bu durum, savaş sonrası yaşantıyla örtüşen deneme film biçiminden bir ayrışmayı, güncel yaşam, üretim araçları, kayıt ve dağıtım teknikleriyle farklı bir içeriğin yeni bir biçimde var edilebileceğini akla getiriyor olması açısından önemlidir.

Yine Nora Alter'ın tarihsel bağlam ve teorik anlamda kapsamlı sayılabilecek güncel yaklaşımı da, bu bakış açısının özgün bir tanımını yapabilmeyi kendi adına olanaklı kılar. Özellikle Bazin ve Andrew'un klasik sinemaya dair kritiklerinde, malzemeye atfettikleri önem hatırlanacak olursa Alter'ın, deneme filmlere kıyasla ilgiyi medyumun dışındaki alanlara yaydığı fark edilebilir:

Medyumun kendisi, temsilden (*re-presentation*) ötesini sunamaz ve sonunda belgesel türünün talep ettiği gerçekliğe ulaşmak mümkün olmaz. Deneme film, gerçek ve kurmaca olanla oynayan, sahte olduğu kadar gerçek, yanıtı olmayan soruları ortaya koyan, yanıtları kendi içinde olan (*self-reflexive*) bir filmidir. Tarihsel bilgide mesafe kat etmeyi arzulayan sinemacılar için ideal bir türmüş gibi görülebilir fakat dikkat edin, bu yalnızca belli belirsiz bir şekilde gerçekleştirilebilir.⁴⁰

Alter'ın sözünü ettiği 'tarihsel bilgi', 1980-1990 döneminde, özellikle Berlin Duvarı'nın yıkılışının ardından ortaya çıkan sosyal, kültürel, ekonomik ve politik koşulların oluşturduğu gündem itibarıyla, video-deneme çalışmalarının odaklandığı konuları kapsayan genel bir başlık olarak düşünülebilir. Zira Alter'a göre söz konusu sinemacılar "*temsil (representation), bellek, tarih ve teknolojik görsel yeniden üretim*" gibi konulara yönelmiş "*gerçek ve gerçeği aksettirme*" amacının önemini yitirdiği çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.⁴¹

³⁹Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower Press, 2009, 3-7'den aktaran C. R. Warner (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 26.

⁴⁰Nora M. Alter, "Translating the Essay into Film and Installation." *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 54.'ten aktaran T. Lockhart (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008, 199.

⁴¹Nora M. Alter, "Translating the Essay into Film and Installation." *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 55.'ten aktaran T. Lockhart (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008, 199.

Benzer şekilde, içerik ve biçim ilişkisi bakımından, Jörg Huber de yeni medya teknolojileri ve küreselleşmenin getirdiği toplumsal koşullar arasındaki paralelliğe dikkat çeker: “*Yön değişimlerinin, düğümlerin, ara-yüzlerin ve iletişim ağlarının*” gündemi oluşturduğu bir toplumsallıkta, “*gözlemlenen ve temsil edilen evren, göçebelik ve melezlikle*” karakterize olur ve kalıcı nitelikleri elde etmenin zorluğunda “*tekil betimlemeler tesadüflere bağlı anlatılara dönüşür*”.⁴²

Huber, “*görsel kültüre dair herhangi bir teori, estetik nitelik ve anlamla son derece ilgili, biçimlendirici bir süreç olarak ele alınmalı*” düşüncesiyle, “*teori ve estetik pratik arasındaki performatif geçişi*” video deneme projesinin esas meselesi olarak görür.⁴³ Dolayısıyla, bu yeni bakış açısının tanımlanmasını sağlayacak karakteristik özellikleri belirleyecek olan çerçeve, yukarıda da belirtildiği üzere, içeriksel ve biçimsel niteliklerle aynı anda ilgili olmalıdır.

Huber’e göre video deneme çalışmalarında aşağıdaki özellikler aranmalıdır:⁴⁴

- Yazılı metin ve imaj, söylemsellik ve algı arasındaki ilişkiler;
- Bu ilişkilerin muğlâklığı (imge = anlama, metin = söylemsellik);
- Herhangi bir ifadenin ya da algının öznel olması;
- Doğrudan olma niteliği, bir görüş taşıma karakteri;
- Probleme bakış açısında yaratıcı (*auteur*) iradenin önemi;
- Anlama ve idrak etmede dolayım, dolayısıyla algının önemi;
- Yöntem ve yaklaşımda tamamlayıcı unsur olarak yoğun düşünce (*reflection*);
- Bunların süreç içindeki rolleri ve devamlılığı;
- İddia ve savların öncül niteliği;
- Düşünmenin, yazmanın ve görselleştirmenin performatif kalitesi;
- Bilmenin ve algılamının deneysel kalitesi, kavramlarla, imajlarla oynayarak, yeniliklere cüret etme ve geleneksel olmayan yolları deneme;
- uzak durma konusunda ısrar edilen şeyi, aynı zamanda gerçekleştirmeye çalışma.

⁴²Huber, a.g.e., 92.

⁴³Huber, a.g.e., 92-93.

⁴⁴Huber, a.g.e., 92.

Aynı zamanda Huber, video denemelerin “özel algı” ve “çağırışım yoluyla düşünme” özellikleriyle birlikte, programlanmış ifadelerle benzemeyen, farklı bir süreç çerçevesinde gerçekleştiği düşüncesindedir; Huber’e göre:

Adorno’nun vurguladığı gibi, [programlanmış beyanlardan uzak olmak] yorum deneyimini sırf kendinden menkul olmaktan alıkoyar ve sanatla olan ilgisini tesis eder. Fakat sınırlayıcı bağların olmaması, temelsiz, dayanaksız olma anlamına da gelmez.⁴⁵

Bununla beraber, Hans Blumenberg’in de dile getirdiği gibi teori sözcüğü (düşünce, kuram) köken itibarıyla Yunanca algı ve zihinsel bakış anlamına gelen “*theorein*” terimine dayanır ki, o sayede “*bir nesneyle kurulan ilişki - görülebilirliğin inşası*” mümkün olur.⁴⁶ Şeylerin algısından ve fenomenlerden yola çıkıyor olmak, dünyada-oluşa ve gündelik yaşam deneyimine video denemelerin kattığı olanakların ilgi çekici olmasının temel sebebidir. Algılamanın ve görmenin türlü biçimlerinin deneniş olmaları, video denemenin “*algı fenomenolojisi*” için de sorgulayıcı bir araç olarak değerlendirilebileceğini gösterir. Öyle ki, “*olup biten, tecelli eden*” demek olan fenomenler ile video denemenin odaklandığı evren, gündelik yaşamda aynı “*belirli ve ortaya çıkışlarla*” kendini gösterir ve bunlar Georges Didi-Huberman’ın deyişiyle “*semptomatik (bulgusal) görsellikler*”⁴⁷ olarak herhangi bir simgesellikten (*iconicity*) tamamen farklıdır. Jörg Huber’e göre video-denemenin meselesi, dünyanın nasıl üretildiğinin ve algı yoluyla nasıl anlamlandırıldığının deneysel olarak sınanmasıdır ve görülebilirlikle görünmezliği yapılandırarak olan hakkındadır.

Huber’in video-deneme çalışmalarına dair dikkat çektiği bir başka özellik, laboratuvar çalışmasıyla olan benzerliğidir. Video-deneme dünyayı, yöneldiği haliyle, bir tür

⁴⁵Huber, **a.g.e.**, 93.

⁴⁶Hans Blumenberg, “Ausblick auf eine Theorie der Unbegreiflichkeit”, Schiffbruch mit Zuchauer (1979, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 93.’ten aktaran J. Huber (2003).Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 93.

⁴⁷Georges Didi-Huberman, “Ein entzückendes Weiss”, Phasmes (Köln: Dumont, 2001), 101.’den aktaran J. Huber (2003).Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 94.

laboratuvara dönüştürüyor gibidir. Bilimsel iletişimin gerçekleştiği ortamdan ayrı bir şahsi mekân tanımlayan ve öznenin yol, yordamından kaynaklanan bir tarza olanak tanıyan laboratuvar çalışmaları sayesinde, tıpkı sanat gibi, bilimin de Hans-Jörg Rheinberger'in deyiimiyle bir “*stili*” olmalıdır.⁴⁸ Epistemolojik kapsam açısından video-deneme uzamı da, yaratıcının (*author*) öznelliği, stili ve estetiği ile belirlenir.⁴⁹ Ancak yine de Huber'in bu yorumu, bir bilimcinin ağzından video üretimi üzerine değil de, laboratuvarlar üzerine söylenmiş gibi algılanmaya açıktır.

Video-deneme pratiği, geleneksel yaklaşımları yapı-söküme (*deconstruction*) uğratan bir konstrüksiyondur. Dolayısıyla bir kritiktir, bir eleştiridir. Biçimsel ve kavramsal anlamda, açıkça aykırı olanla, Huber'in ifadeleriyle, “*yeniden içeriklendirme (re-contextualization)*”, “*bağlamın dışında ele alma (decontextualization)*”, kesme ve montaj, kolaj ve asamblaj gibi tekniklerle, karakterize olur.⁵⁰ Buna paralel olarak genel anlamda imajın inşasını anlamı sorgulama adına yeniden düşünme eğilimindedir ve o yüzden Ursula Biemann'ın ifade ettiği gibi, öncelikli olarak “*gerçeklikleri belgelemekten çok, karmaşıklıkları (complexities)*” organize etmek amacındadır.⁵¹

Bununla birlikte, yaratıcı öznesi, hem etken hem de edilgendir. Bir yanda, belirli bir güdüm ve denetim söz konusu iken, diğer yanda kendisini olayların akışına maruz bırakan bir tavır eş zamanlı varolabilir. Bu bölümün başlangıcında da dile getirildiği gibi, video-denemelerin kullanılagelen sınıflandırılma araçlarıyla türler arasında bir yerlerde bırakılmış olmasının sebeplerinden biri de budur. Tıpkı yaşam karşısında direnen bir özne gibi, herhangi bir sınıflandırmayı yapabilmek bakımından güç ve açıklaması zor olan olayların akışıyla uyumlu belirişlerle birlikte dile gelir. Şu an için pek de açık olmayan, Jörg huber'in “*yaratıcı anlar*” olarak tanımladığı geçişlerle birlikte, gerçekleşme potansiyellerini engellemeden, hatta aksine tüm olasılıklara izin veren bir tutum içinde, oluşun, devinimin içerisindedir. Bu anlamda, herhangi bir olaya dair kültürel bir çalışmanın gerçekleştiği durum ve koşullardan bağımsız

⁴⁸Hans-Jörg Rheinberger, “Wissenschaft zwischen Labor und Öffentlichkeit”, unpublished manuscript, Zürich, 2000, 13.'ten aktaran J. Huber (2003). Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 94.

⁴⁹Huber, **a.g.e.**, 94.

⁵⁰Huber, **a.g.e.**, 94.

⁵¹Biemann, **a.g.e.**, 10.

değerlendirilemeyeceği ilkesiyle, teoriyi Huber'in deyimiyle bir “*yaşam deneyimi*” olarak tanımlar.⁵²

Teori, hareket halinde olan bir performanstır ve hareket, hareket halindeki başka şeylere dönüşür. Bu anlamda, nesnenin duyumsanmasına atfedilen önem, Iain Chambers'ın da dile getirdiği gibi, Kartezyen geleneğin ve Batı “*cogito*”sunun klasik öznesinin “*episteme*” konusundaki ayrıcalıklı özelliğini zayıflatır.⁵³ Bu durum, bilgi, gerçek ve oluş karşısında, öznenin tereddüt uyandıran yeni konumuna işaret eder. İmaj kullanımının önemi, görsel boyutta, algılama ve temsil yöntemlerinin potansiyellerini çoğaltabilmesindendir. Tanıklığa, mekânsal ve zamansal temsilin inşasına yeni fırsatlar sunmasındandır. Nesneleri, insanları, sahneleri gösterirken aynı zamanda kendilerinin de bir göstereni (*referent*) olabilirler. Böylece video-deneme montajı da, görsel malzemenin muğlâklığıyla ve çoğulluğuyla meşgul olur.

Bu anlamda çalışma açısından video-denemelere dair belirlenebilecek en önemli nokta, imajlarla gösterilen şeylerin ne oldukları değil, o şeylerin imajlar halinde, imajlar aracılığıyla nasıl beliriyor olduklarıdır. O halde, imajların dışında kalan dünyayı da gerektiren ve aslında bu yüzden doğası hiyerarşik olan imajlar ve gerçeklerin dikey organizasyonu yerine, belirli bir amaca hizmet eden anlamlandırışlardan uzaklaşmayı olanaklı kılan ve böylelikle dış dünya - temsil gerilimini yadsıyan yönsüz bir organizasyon tercih edilebilir. Jörg Huber için de çekici olan bu seçenek, imajlar orijinlerine bağlı ve hareket halinde oldukları için belirli bir izi ardında bırakarak, teorisi inşa edilecek içeriğin imajlarla oluşturulmuş bir makalesine, düşünüşüne imkân tanıyabilir. Örneğin Huber, gösteren, gösterilen dizgesinin kaybolduğu ve birbirlerinin yerini alabildikleri bu semboller arası ilişki durumunu kavramsallaştırmak için Bruno Latour'nun “*iç ve dış gösterenler (referent)*” terimlerine başvurur.⁵⁴ Bilimsel çalışmalarda, imgeler gerçekleri göstermez, sadece temsil edilene referans veren başka

⁵²Huber, **a.g.e.**, 94-95.

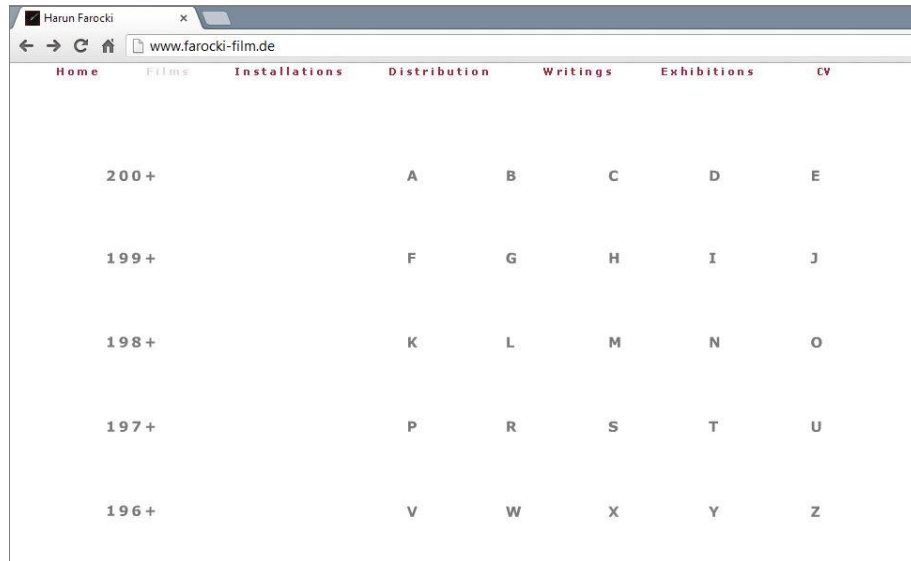
⁵³Iain Chambers, Migration Kultur Identitat (Tübingen: Stauffenburg, 1996), 9.'dan aktaran J. Huber (2003). Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 95.

⁵⁴Cf. Bruno Latour, “Die Geschicke des wissenschaftlichen Bildes”, Der Berliner Schlüssel (Berlin: Akademie Verlag, 1996), 157-276.'dan aktaran J. Huber (2003). Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 96.

temsil biçimleri olarak örgütlenirler: Huber'i yinelemek gerekirse, tekrarlama (*iteration*) ve türetme (*differentiation*) video-denemenin temel prensibidir.⁵⁵ Bu yargı akla şöyle bir soruyu getirebilir: Video-deneme pratiklerine görüntü üreten bir aygıt ile yaklaşılabılır mı?

3.2. Harun Farocki Sineması

Harun Farocki hakkındaki ilk yorum *Cahiers du Cinéma* dergisinde, 1975 yılında yayınlanır ve Thomas Elsaesser'in deyimiyle Farocki, o tarihte dahi “uzun zamandır ortaldadır”.⁵⁶ İlk filmi *Zwei Wege*'i çektiği 1966 yılından bu yana onlarca sinema, televizyon, yerleştirme işi üretmiş, *Filmkritik* dergisinde yazarlık ve editörlük (1974 - 1984) yapmış olan yönetmenin özgeçmişine ve filmografisine kişisel web sayfasından ulaşılabilir. Fakat sayfanın tasarımı, şu özelliğiyle bu çalışma için dikkat çekicidir ve Farocki hakkında bir ipucu olarak değerlendirilebilir:



Şekil1: Harun Farocki, Kişisel Sayfası, Film Menüsü.⁵⁷

Yukarıdaki görsel, söz konusu sayfadan alınmış olan, sanatçının filmlerinin bulunduğu menünün görsel düzenlemesidir. Bu tasarım, içinde filmlerin kataloglandığı, alfabedeki harflerden oluşturulmuş gruplarla tasnif edilmiş bir sözlük/arşiv niteliğindedir. Hatta

⁵⁵Huber, a.g.e., 96.

⁵⁶Elsaesser, a.g.e. http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ (Erişim tarihi: 04.03.2013).

⁵⁷<http://www.farocki-film.de> (Erişim tarihi: 27.03.2013).

bazı harflerin içi de boştur. İşlerin isimlerine göz atıldığında bir nokta daha dikkate değer bulunabilir: *Before Your Eyes, An Image, Prison Images, As You See, Eye/Machine, Videograms of a Revolution, Images of the World and Inscription of War, Kinostadt Paris, Still Life, ...* Farocki sineması hakkında fikri olmayan bir kimse dahi, sayfanın görme ya da görüntü üzerine bir sözlük/arşiv olduğunu düşünebilir. ‘İçindekiler’i olmayan bir kitap sözlük olabilir, tamamı ‘içindekiler’ olan kitaplarsa sadece sözlüklerdir.

Farocki filmleri, eleştirmenlerce video-deneme olarak adlandırılan film türüne dâhil edilir. Elsaesser’ göre bu tasnifin gerekçesi, bu üretimin, anlatı sineması veya belgeseller gibi kurmaca ya da delillendirilmiş ispatlara dayanmak yerine, metinler ve görsel unsurlarla ilerleyen birer argüman olmalarıdır.⁵⁸ Bu sınıflandırmanın nasıl yapılmış olabileceğini anlayabilmek için, bir konu üzerine, belirli bir söylemsellikte birlikte türdeş olmayan görsel öğelerle ilerleyen savlardan oluşan bu sinemayı tanımak gerekir. Öncelikle, bir şeyi tespit etmekte yarar var; türdeş olmayan görseller: Farocki’nin kullandığı imajlar üretim tekniği, format ve kayıt zamanı açısından çeşitlilik arz eder. Bu, sinemasının ayırt edici özelliklerinden biri olmanın ötesinde, Farocki için aynı zamanda bir zorunluluktur. Bu zorunluluğu kavrayabilmek, Farocki sinemasını tanımlama amacı taşıyan herhangi bir girişimin içinde bulunduğu evreni berraklaştırabilir.

O nedenle işe, imajın tanımına, tarih içinde evrildiği formlara değinerek başlamak şu aşama için doğru bir hamle gibi görünmektedir. Gerçekten de Farocki, üreten özneyi/aygıtı ve üretim zamanını gözetmeksizin, tarih içinde bir nevi iz sürerek gezinen, çeşitli görselleri arşivleyen ve yeni bağlamlar keşfeden bir arkeolog gibidir. Dolayısıyla imajın serüveni hakkında toparlanacak olan bilgiye ulaşma yöntemi, görüntünün üretildiği teknik formatın yanı sıra, Farocki gibi davranmaya çalışarak, toplumsal yaşantıya dair örüntüler saptamak üzere bir nevi iz sürme biçiminde gerçekleştirilirse, söz konusu zorunluluğu kavramaya ve bu türden bir sinema üretimine yaklaşmaya yardımcı bir araca dönüşebilir. Bu doğrultuda, imajın serüveni, toplumsal yaşantı ve

⁵⁸Elsaesser, a.g.e. http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ (Erişim tarihi: 04.03.2013).

üretildiği kültüre dair bir bileşen olarak, tüm bağlamlarıyla ‘İmajın İzi’ başlığı altında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

3.2.1. İmajın izi: kültürel bir veri olarak imaj

“...Her yeni görüş şeklinde evrenin yeni bir muhtevası billurlaşır, sadece başka türlü görülmemekte, başka şey de görülmektedir.”⁵⁹

Yukarıdaki ifade, resim sanatında, baroktan klasik döneme geçişte gözlemlediği, geometriden lekeye, plastiklikten optik görüntüye doğru değişim gösteren biçimleniş estetiğinin, farklı dönemler için de geçerli bir okumaya hizmet edebileceğini düşünen Heinrich Wölfflin tarafından dile getirilmiştir. Bu savın resim sanatının dışında, başka bir biçimde de olsa geçerliliği tartışılabilir mi? Sadece bir yaklaşım biçimi olarak, dokusal benzerlikleri izleyen, deşifre edici böylesi bir perspektif başka bir alan için de söz konusu olabilir mi?

Görüntünün evrimini tarihsel olarak ortaya koymaya çalışmanın, sırf bir tarih olması nedeniyle bile, çeşitli bakış açılarına göre değişen farklı bilgi bütünlerine ihtiyaç duyuyor olması ve bu yüzden burada harcanacak mesaiden çok daha fazlasını hak ediyor olması normal kabul edilebilir. Fakat çalışmanın amacı doğrultusunda bir kapsam, en azından takip edilecek bir yön belirlemenin sağlayacağı fayda da açıktır. Bu nedenle, imajla ilgili güncel bir durumu örneklerle tespit ettikten sonra meselenin başlangıcına dönmek, bu izin şu an için elde olan parçasını şimdiden kavramak gibi bir fayda sağlayabilir.

İleride de değinileceği üzere, imaj ve gerçek arasında başlangıçtan beri var olan gerilim şu an için iki Borges öyküsünde saptanabilir. İlki, coğrafyanın tümüyle birebir örtüşen büyüklükte, mükemmel haritalar üretilen bir imparatorluk hakkındadır. Diğeri ise, insanlarla yaptıkları savaş sonunda, onların bütün eylemlerini yinelemeye mahkûm edilmiş aynalar halkıyla ilgili. Sırasıyla, *Bilginin Kesinliği Üstüne*⁶⁰ ve *Aynalar*

⁵⁹H. Wölfflin (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev: H. Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2.Basım, 282.

⁶⁰J. L. Borges (1995). *Alçaklığın Evrensel Tarihi*. (Çev: Z. Çağlayan). İstanbul: Telos, 123.

*Halkının İntikamı*⁶¹ adlarıyla aktarılan bu hikâyelere bu aşamada değinmenin iki nedeni var: Öncelikle, bugün tüm coğrafyaların mükemmel haritaları için, ilk hikâyedeki gibi eş değer bir uzama yayılma külfeti yok. Fakat uzamın anlamsız tekrarından bu kurtuluşun, hem de bunu maddesel yekünü olmayan (*Google Earth* gibi) bir matrisle gerçekleştirmenin de bir bedeli var.

Diğeri ise ikinci hikâyeye dair. Baudrillard'ın “*bunların arasında gerçek bir şey yok ve her temsil, köle bir görüntü, eskiden var olan ama tekilliğinin ortadan kalktığı bir varlığın hayaletidir*”⁶² açıklamasının nesnesi olan imajların bu günkü olası maddi değeri. Güncel bir haber üzerinden karşılaştırma yapmak gerekirse: bugün bir televizyon yıldızının telif hakkı ödenmeden kullanılan fotoğrafı için belirlenen tazminat cezası⁶³, aynı ülkedeki 4 kişilik bir ailenin aylık açlık sınırının⁶⁴ yaklaşık 703, bir günlük asgari ücretin⁶⁵ yaklaşık 21919 katıdır. Acaba Baudrillard'ın hatırlattığı aynalar halkının intikamı bu olabilir mi? Üretilmiş tüm görüntülerin, depolandığı tek bir bellek yoluyla sonsuzca var edildiği temsili bir uzam, bu hikâyelerdeki ‘gerçeküstü’ öğelerin, emareleri şimdiden belli olan yegâne ‘gerçekleşme grameri’ olabilir mi? Doğru bir analiz için, insanlık tarihinde görüntünün, daha doğrusu imajın serüvenini, düşünce tarihi ve toplumsal yaşantıdaki örüntüler bağlamında ele alma gerekliliği açıktır.

Modern dünyanın oluşumunda Vilém Flusser'in belirlediği beş soyutlama evresinin üçüncüsü, bugün ‘mağara duvarlarındaki resimler’ diye anılan, *homo sapiens sapiens*'in, “*kendisiyle çevresi arasındaki düşünsel/sanal (imaginary) ve iki boyutlu medyum*”a geçtiği aşamadır.⁶⁶ Gözlemlene ve zihinsel canlandırma (*imagining*) evresi olarak tanımlanabilecek bu soyutlama safhasının, düşünce tarihinde uzun süre egemen olan, dış dünya – bilinç ayrımı olarak da adlandırılan dualiteyle ilişkilendirilerek ömrü uzatılabilir. Çünkü insanın, dış dünya ve ona dair bilgisi arasındaki mutlak kesinliği,

⁶¹J. Baudrillard (2006). *Kusursuz Cinayet*. (Çev: N. Sevil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 179-180.

⁶²a.g.e., 180.

⁶³<http://turkiyehabermerkezi.net/haber/bu-fotografa-rekor-tazminat#.UXW3HrWePD4> (Erişim tarihi: 23.04.2013).

⁶⁴<http://www.turkis.org.tr/source.cms.docs/turkis.org.tr.ce/docs/file/aclikmart13.pdf> (Erişim tarihi: 23.04.2013).

⁶⁵<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/12/20121229-19.htm> (Erişim tarihi: 23.04.2013).

⁶⁶V. Flusser (2011). *Into the Universe of the Technical Images*. (Trans: N. A. Roth) Electronic Mediations Vol.32, Minneapolis: University of Minnesota Press, 6-7.

varlık ve zihindeki yansıması veya nesne ve özne ekseninde defalarca sınıadığı, ciddi mesai isteyen şüpheleri olmuştur.

Örneğin, güncel fenomenoloji teriminin kökeni, Eski Yunan’da, duyuların yanıltıcı olabileceği gerçeğinden hareketle, “öz” veya “hakikat” ile muğlak “görünüşler” arasındaki metafizik ayrımı belirginleştirmek amacıyla kullanılan ve anlamı ‘görünüş’ olan *phaionomenon* sözcüğüne kadar uzanır.⁶⁷ ‘Görüntü’, Türkçe’de ‘imaj’ olarak da yer edinmiş olan, Latince kökenli ‘image’ kelimesinin anlamını karşılar. Fakat kimi zaman diller arası geçişlerde, örneğin Flusser’in yukarıdaki ifadesinin Türkçeleştirilmesinde de yaşandığı gibi, farklı kökenden sözcüklere ihtiyaç duyulabilir.

‘Image’, ‘imagine’, ‘imaginary’, ‘imagining’... ‘görüntü’, ‘imaj’, ‘imge’, ‘imgelem’, ‘hayal/düş’, ‘hayal/düş -görmek’, ‘düşlemek’, ‘düşünce’ gibi seçenekler arasında gidip gelmek zorunda olmak, ya da aynı kökenden türetilen sözcüklerin başka dillerde farklı serüvenlerinin olması dillerin yapısal farklılıklarından kaynaklanıyor olsa gerek. Ancak söz konusu durumun gizlemediği bir gerçek de görme ile düşünce arasındaki ilginin, Flusser’in belirttiği gibi, insanın soyutlamaya başladığı ilk dönemlere dek uzanması.

Hatta Roland Barthes’in dile getirdiği gibi, imaj sözcüğünün Latince kökeni de sahte veya kopya anlamına gelen *imitarid*dir.⁶⁸ Öte yandan, söz konusu bu ilginin farkına varmak için o kadar eskiye gitmeye de gerek kalmayabilir. Örneğin *Cambridge Dictionary Online*’da bir şeyin “zihindeki resmi” ya da “zihinsel resmi (mental picture)”, *image* sözcüğünün anlamlarından biri olarak yer alır.⁶⁹ Aşağıdaki şema ise sözcüğün, bir düşünce haritası mahiyetindeki *Visual Thesaurus*’taki karşılığıdır.

İmajın tarihine tekrar dönülecek olursa, Platon’un *Devlet*’iyle günümüze kadar gelen mağara metaforu, “görünüşler dünyası” ile “ideaların dünyası”nı ayırmak için yararlanılan bir benzetmedir.⁷⁰ *Devlet*’in VII. kitabında⁷¹ yer alan bu metafor ve bugün

⁶⁷S. E. Ulaş (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 611.

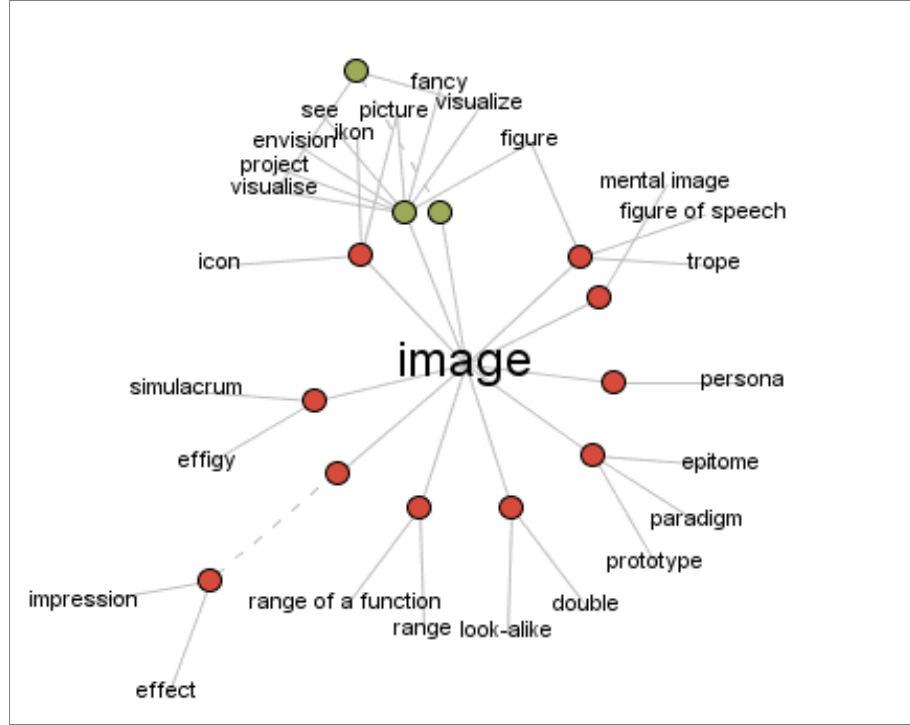
⁶⁸R. Barthes (1991). *The Responsibility of Forms*. Los Angeles: University of California Press, 1991, 21.

⁶⁹http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/image_1?q=image, (Erişim tarihi: 05.04.2013).

⁷⁰Ulaş, a.g.e., 920.

⁷¹Platon (2002). *Devlet*. (Çev: H. Demirhan). İstanbul: Sosyal Yayınlar, 257-292.

‘sanat’ denilen şeyin o zamanki konumu da, yukarıda da sözü edilen, imaj-düşünce bağının gerçekte olan ilişkisinin su götürür yanı hakkında bir fikir veriyor olmalıdır.



Şekil 2: Visual Thesaurus'ta Image Maddesi.⁷²

Bu aşamada imajın temsil kabiliyetinin üzerine gitmek gerek. Temsil (*representation*), yaşam deneyiminin iç ve dış ikiliği üzerine kurulu olan ve görsele dair olma özelliği taşıyan bir kavramdır. En eski hali ise, Platon'dan 17. Yüzyıla kadar tüketilmiş olan, zihinsel *idealar* ile bu *ideaların* duyumsanan, deneyimlenen, taklit veya ifade edilen türevleri (*sui generis*) arasındaki benzeşim ilişkisini açıklamak için kullanılan, Yunanca *mimesis*tir. *Representation*, bir şeyin “*yerine geçme*” ve herhangi bir şeyin “*tekrar belirmesi*” gibi anlamlara karşılık gelen Latince *repraesentare* sözcüğünden gelir ve Orta Çağ Hristiyan kültüründe önemli olayların mistik, kurgusal temsil edilişleri için

⁷²http://www.visualthesaurus.com/landing/?ad=cdo&utm_medium=default&utm_campaign=VT&utm_source=cdo&word=image, (Erişim tarihi: 05.04.2013).

kullanılır ve giderek zihinsel bir nitelik kazanır.⁷³ A. Ch. Sukla'nın bu tarihsel özetinden daha yakın tarihe sıçrayışı, Batı düşüncesinin seyrini takip açısından yararlı olabilir. Örneğin, Jacques Derrida metninden alıntılanan Martin Heidegger'in temsilin görseelliğine yaptığı şu vurgu gibi: “*Temsil (representation) özne için, kesinlikle imge halinde bir düşünce ya da nesnenin içinde yer aldığı bir imaj, resim ya da görüntü*” olabilir.⁷⁴

Batı'nın 2500 yıllık düşünce geleneğinin, kültürel varlığının her alanı için geçerli olabilecek, değişmez ve kalıcı bir gerçeklik arayışına adandığı öne sürülebilir; gerçekliği tam olarak ‘yansıtan’ bir kavram, formül, ya da düşünce sistemi. Platonik metafizikte bir *ideayı* yansıtan çok yüzeyli bir prizma işlevi gören fenomen, epistemolojide zihnin tüm dış doğayı temsil eden yansıtıcı görevi veya linguistikte zihnin düşünme yapısını temsil eden dilin fonksiyonu gibi. A. Ch. Sukla'ya göre, en başından beri, “*ayna metaforu*” olarak da adlandırılan bu ilişkilendirme biçimi, Batı düşünce geleneğinin görsele dair (*ocular*) olma karakteristiğinin açık bir kanıtı olarak kabul edilebilir.⁷⁵

Bu iddiaya görsellik harici somut deliller sunmak gerekirse; Romalı şair Quintus Horatius Flaccus'un (İ.Ö.65 - İ.S.8) *Ars Poetica* adlı eserindeki “*ut pictura poesis*” deyişi, resmi sessiz bir şiir, şiiri konuşan bir resim olarak değerlendirmekteydi. Aynı kaynakta, yine Horatius'dan esinle, romantik dönem Fransız müziği için ilke kabul edilen “*ut musica poesis*” de romantik şiirin plastik biçimlendirmeye dair hayal gücünü devralan akustik bir model olarak nitelenir.⁷⁶

İmajın, gerçekle ilişkisi başlangıçta bu denli kuşku uyandırıcıyken, evrimi bu yönde gelişmemiş olmalı. Çünkü John Berger'in *Görme Biçimleri*'nde “*yeniden yaratılmış ya*

⁷³A. C. Sukla (2000). Introduction. *Art and Representation: Contributions to Contemporary Aesthetics*, (Ed: A. C. Sukla). Westport: Greenwood Press, 1-3.

⁷⁴Jacques Derrida, *Sending: On Representation*, *Social Research* 49 (1982): 311'den aktaran A. C. Sukla (2000). Introduction. *Art and Representation: Contributions to Contemporary Aesthetics*, (Ed: A. C. Sukla). Westport: Greenwood Press, 9.

⁷⁵Sukla, **a.g.e.**, 12.

⁷⁶<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=2806224> (Erişim tarihi: 12.01.2011).

da yeniden üretilmiş görünüm”⁷⁷ olarak tanımladığı insan yapısı tüm imajların, yazılı tarihsel bilgiye tercih edilebilecek avantajlarından söz edilir; geçmiş hakkında yazılı kayıtlarla ulaşılması mümkün olmayan detaylar, tarihte üretilmiş imajlar aracılığıyla görünür hale geliyor olabilir. En azından Batı Medeniyeti için böyle olmalı, çünkü bu medeniyet, görmenin, diğer duyuları geri planda bırakan hâkimiyetiyle ayrıcalık kazandığı, görsele dayalı bir medeniyet olduğu kanısını sürekli destekler: Örneğin Juhani Pallasmaa’nın da ifade ettiği gibi, endüstriyel kültür sıklıkla “*imajlar kültürü*” olarak anılır.⁷⁸ Yoksa yukarıda, bir gazete haberiyle verilen güncel örnekte değinilen, bir fotoğrafın telifsiz kullanılmasının bedeli bu denli ağır olabilir miydi?

Jonathan Crary’nin daha eskiye dair bir referansla da yinelediği gibi, Batı görsel geleneğinin, Platon’dan günümüze, bir bakıma değişmeden geldiği veya 14. Yüzyıl’dan 19. Yüzyıl sonlarına dek kesintisiz sürdüğü ileri sürülebilir; kendisinin de dile getirdiği gibi, görmeyi kuramsallaştırma çabalarının çoğu bu geleneğe “*vurgu yapan modellere göbekten bağlıdır*”.⁷⁹

Ayrıca, bu geçmişinin, toplumsal, ekonomik, siyasi vb. kültürel yaşantıyla örtüştüğü somut görsellikler de tespit edilebilir. Örneğin Ulus Beker’in değindiği şu tablolar gibi: natürmort, Ortaçağ sonlarında ‘ölümlü olduğunu hatırla’ anlamına gelen *memento mori* geleneğinin ardından ortaya çıkmış olan bir resimleme tarzıdır. *Memento mori*, üst sınıftan insanların portlerini yapma şansına nail olan kimi ressamlarca, sadece onlara özgü bir protest tavrıyla, hatta ‘ressam protestosu’ denilen bir tavrıyla gerçekleştirilmiştir. Velasquez’e ait *Las Meninas* (Nedimeler) veya Holbein’in *Ambassadors* (Sefirler) adlı eserlerinde yer alan kafatası figürleri, refahın ve zenginliğin geçiciliğini vurgulamaya hizmet eder. Erken dönem natürmortlarda ise adeta insan müdahalesini bekleyen “*nesnenin sınırsız nesneleşmesi*” olarak anlandırılacak bir “*alan dışı*” (*hors-champs*) söz konusudur ve özellikle Cézanne tablolarında, izleyicinin konumuna dikkate alınarak

⁷⁷J. Berger (1990). *Görme Biçimleri*. (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları, 9.

⁷⁸J. Pallasmaa (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. (Trans: M. Wynne-Ellis) Helsinki: Building Information Ltd., 9.

⁷⁹J. Crary (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine*. (Çev: E. Daldeniz) İstanbul: Metis Yayınları, 38.

belirlenmiştir. Baker'e göre bu özellik, sinematografideki alan dışılıkla, izleyicinin pasif tavrından aktif düşünüşe geçişi açısından oldukça benzerdir.⁸⁰



Şekil 3: H. Holbein, Ambassadors, 1533 – The National Gallery.⁸¹

Bununla birlikte Baker, bir noktaya daha dikkat çeker: bu örtüşmelerin, örneğin natürmort ve *memento mori*'nin Protestanlıktaki ölüyü canlı tutma ideolojisiyle, Cézanne'ın, Van Gogh'un veya pastore Empresyonist dönüşün, karşı-devrim sonrası Fransız kırsalında yaşanan yıkımın ardından, yoksulluğun içerik olarak kanvasa dâhil oluşu şeklinde açıklanması mümkündür. Hatta natürmortla, yeni ortaya çıkmakta olan fotoğrafın konu olarak benzer alanlara yönelmeleri veya *memento mori*'nin, gerek

⁸⁰U. Baker (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. (Çev: H. Abuşoğlu). İstanbul: Birikim Yayınları, 222-223.

⁸¹http://www.nationalgallery.org.uk/cid-classification/classification/picture/hans-holbein-the-younger.-the-ambassadors/271993/*?moduleId/ZoomTool/x/50/y/-92/z/2 (Erişim tarihi: 10.04.2013).

televizyon yayınlarında, gerek aktüel filmde, gerekse enformasyon biçiminde varlığını sürdürmeleri de ilginçtir.⁸²

Geçmiş, resim sanatındaki bu örneklerle uzanan örtüşmelerin yanı sıra, konuyu teknik açıdan güncel olana yakınlaştırmak üzere fotoğrafın doğuşu ve seyrine değinmek gerekebilir. Örneğin, fotoğraf makinesinin atası olarak da bilinen *camera obscura*, resimlemede eskiden beri kullanılan ‘mağara’ benzeri basit bir karanlık kutu idi. 15. Yüzyıl’dan itibaren Rönesans perspektifiyle birlikte, görmenin anatomisi, ışık, mercek vb. hakkında teknik birikimle paralel gelişen Galileo’nun kariyeri, Newton fiziği ve İngiliz ampirizmini doğuran koşullar çerçevesinde, 17. ve 18. Yüzyıl Avrupası’nın nesnel görüş araçlarından biri haline gelir. Oysa bu basit kutunun çalışma prensibi, Crary’nin de ifade ettiği gibi, o dönem için bile neredeyse “iki bin yıldan beri” bilinmekteydi ve Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi farklı çağlardan isimlerin, farklı meşguliyet alanlarının konusu olmuştu.⁸³

Geçmiş bu denli eski olan fotoğrafa bir de Crary’nin ifade ettiği şu perspektiften yaklaşılmalı:

[...] Baudrillard ve bir çokları için 19. yüzyıl, sanayide yeni tekniklerin, siyasal iktidar alanında yeni biçimlerin geliştiği bir yüzyıl olmanın yanı sıra, yeni bir gösterge türünün de ortaya çıktığı bir yüzyıldır. Bu yeni göstergeler, “sınırsız seriler halinde üretilen, birbirinin tıpatıp aynısı olması beklenen nesneler” olarak, öykünme sorununun kaybolduğu uğrağa işaret ederler.⁸⁴

Yukarıdaki ifade düşünürün, Baudrillard’a ve siyasal iktidara başkaldıran unsurlarca ilerleyen modernite düşüncesine atıfla, fotoğrafın çıkış zamanını tarif ettiği bir alıntı. Ne olmuştur da iki bin yıllık geçmiş olan *camera obscura*, bilinen kameraya, Karl Marx’ın deyimiyle “insanlığın evrensel rızası denen şey tarafından onaylanan”⁸⁵ bir

⁸² a.g.e., 223.

⁸³ Crary, a.g.e., 39-40.

⁸⁴ Crary, a.g.e., 24-25.

⁸⁵ Karl Marx, *Capital*, cilt I, çev. Samuel Moore ve Edward Aveling, New York, 1967, 91 (Türkçesi: Kapital, çev. Mehmet Selik, Ankara: Odak, 1974)’den aktaran J. Crary (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine*. (Çev: E. Daldeniz) İstanbul: Metis Yayınları, 26.

demokratikleşme aracına dönüşmüştür? Üstelik ‘kamera’ın (Yunanca *kamara*, kubbeli boşluk, hazne), ‘*camera obscura*’dan (Geç Latince, karanlık oda) daha eski bir etimolojik tarihi de mevcut.⁸⁶ Başka bir deyişle kamera, *camera obscura*dan daha eski bir sözcük.

Nesneleri sarmal bu soruyu, sadece Batı’nın tekniğe dayalı ilerlemeci mantığıyla yanıtlamaya çalışmakla yetinilmemeli. Zira ‘teknoloji’ sözcüğü de parçalarına ‘teknik’ ve ‘logos’ (söylem) olarak ayrılır. Hatta Crary’nin alıntılardığı Deleuze’e ait “*makinelere teknik olmadan önce sosyaldir*”⁸⁷ cümlesi de aynı vurguyu yapar. O halde, ikinci el ya da türdeş olmayan imajlarla dolu Farocki sinemasına değinmeden önce, imaj üretim yöntemleri ile toplumsal yaşantı arasında böylesi örüntüler tespit edebiliyor olmak, ‘imajın izi’ni sürebilmek, Farocki’ye ve hatta video-denemelere uzanmak adına bir ilerleme ilkesi olarak kabul edilebilir.

Gabriel Tarde’a göre “yeni” bir şey, ancak iki taklitler serisinin buluşması ile ortaya çıkabilir.⁸⁸ Fotoğrafın, kimya ve optiğin buluşmasında, o kesişim kümesinde yer almış olması gibi. Ulus Baker’in yararlandığı bu bakış açısını, yukarıda belirtilen ilke doğrultusunda kullanmak, meseleyi 20. Yüzyıl’a, daha güncel bir görüntüleme aracına taşımaya olanak sağlayabilir. Tıpkı Baker’in örneğinde olduğu gibi: Toplumsal bir olgunun, örneğin feminist hareketin, daha önce de var olan reklamcılık veya Hollywood mecralarında değil de, video olarak dile gelmiş olması gibi.⁸⁹

Batı kültürünün ürettiği görsellikle örtüştüğü noktalara, Borges öykülerinden, gazete haberlerinden, kelimelerin etimolojilerinden, resim sanatından, fotoğraftan vb. verilebilecek örnekler elbette çoğaltılabilir. Yalnız, çalışmanın amacı doğrultusunda sinema sanatından örtüşmeler de bu metni zenginleştirecektir kuşkusuz: Kökeni Marquis De Sade’a uzanan sado-mazoşist deneyimler, imajlar ve görüşler (*visions*) aracılığıyla hareket etmek zorundadır. Bu durum pornografinin, edebiyattaki

⁸⁶ http://www.etymonline.com/index.php?term=camera&allowed_in_frame=0
(Erişim tarihi: 15.04.2013).

⁸⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, çev. Sean Hand, Minneapolis, 1988, s.13’ten aktaran J. Crary (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine*. (Çev: E. Daldeniz) İstanbul: Metis Yayınları, 44.

⁸⁸ U. Baker (2011). *Beyin Ekran*. (Ed: E. Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları, 17.

⁸⁹ a.g.e., 20.

fantezilerden basit pornografiye, çeşitli üretim alanlarına nüfuzuna imkân tanıyan bir toplumsallık ikliminde gelişir. Sözelimi sinema alanında, Robert Bresson’dan Pier Pablo Pasolini’ye varan sinematografik bir spektrum pekâlâ takip edilebilir. Baker’e göre “erotomanik” içerikli şu sahnesiyle Bresson, “*inancın doğasını formüle etmekte*”, zamanın sosyologlarından daha ileridedir:

Belli bir ironik jestle dua etmekteyken kendini aniden bir yağmura yakalanmış bulan cilveli bir kızın bakışına karışmış erotomanik anlamın tasavvur edilişinin bütünsel bir işleyişi vardır. Kız görünüşte bağlamla ilişkili olmayan, tersine her şeyin imajda gerçekleştiği pornografik bir iç çekişle “Oh!” der. [...] Metafor öylesine güçlüdür ki sadece filmdeki öykünün gösterimine yerleşmekle kalmaz – inançsız bir *Résistante* (Direnişçi) olan bu kız, geçici olarak sığınmaya zorlandığı bir manastırda bir rahibe ile, cinsel bir çekim olmaksızın, bazı ilişkileri oynarken ev sahibesinin kalbini kazanarak tutkulu misyonuna da bağlı kalır. Dua etmeye teşvik edilmiş olarak, Pascal’ın ünlü “diz çök ve dua et, kesinlikle inanmaya başlayacaksın” sözüne uyarcasına, o “ironik” deneyimini ifa ederken aniden yağmur yağmaya başlar. Ancak Bresson’un imajı, sayesinde Hristiyanlığın bütün inanç problemini görebileceğimiz bir kristali andırır: su damlarının yanağında süzülüşüyle, bakirenin Tanrı tarafından döllenişinin hikâye edildiği o muhteşem tutkunun, yüzlerce yıllık dinsel tarih ve deneyimlerin bir saniye içinde, bir imajda geçişi...⁹⁰

Antonioni’nin *Blow Up*’ında, fotoğrafçının, metaforun en uç noktasında, isterse nesnesinin yaşamına kastetmeye muktedir yaramazlıkları olan kahramanın veya Michael Powell’ın *Peeping Tom* filminde cinsel fantezilerini, fotoğraflarken öldürerek gerçekleştiren bir psikopatın hazzı ile toplumda var olan erkeksi zaptın ilişkilendirilmesi mümkündür. Susan Sontag’a göre fotoğraf ve film çekmek fiillerinin, İngilizce ateş etme/vurmayla bire bir aynı (*to shoot*) dile getirilişi bile bu yönde bir çıkarıma yeterince

⁹⁰Baker (2010). a.g.e., 201-202.

hizmet eder.⁹¹ Artık “*daha fazla görüntüye boğulmuş bir dünyada yaşama pahasına*” olsa da Sontag’ın şöyle bir tespiti var:

İnsanların kurşunları bırakıp film kullanmaya başladıkları yerlerden biri, silahlı safarinin yerini fotografik safariye bırakmakta olduğu Doğu Afrika’dır. Bu avcıların Winchester’leri değil, Hasselblad’ları var; onlar çiftmeyi nişanlamak için teleskopik nişangâhtan bakmak yerine, fotoğrafı çerçevelemek için vizörden bakıyorlar.⁹²

Tekniğinden ziyade, sosyolojik yönüne vurgusu daha belirgin olan böylesi bir tespitin ardından, bu görüntüleme aracına, fotoğraf konusuna bir geri dönüş gerekli. Görme açısından fotoğraf sadece teknik bir hamle değil, aynı zamanda temsil açısından yeni bir rejim olarak değerlendirilmelidir. Özellikle de geleneksel görüntüleme yöntemlerine kıyasla.

Örneğin fotoğrafta Roland Barthes’ın ilk dikkatini çeken şey, onun Budizm’de gerçekliği belirtmek için kullanılan “*boşluk*” kelimesi gibi, bir fırsat, karşılaşma ve gerçek yerine geçebilecek bir tuşe (*tuché*) niteliğinde oluşuydu: “*Fotoğraf’ın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur*”.⁹³ Barthes *Camera Lucida*’da, fotoğrafı yorumlamaya, barındırdığı iki değer arasındaki ayrımı belirleyerek başlar: önceki görselleştirme biçimlerinde de var olan, “*insan için*” kodlayıcı “*studium*”lar ve bunlara aykırı, açılmış kodsuz boşluklar, “*punctum*”lar.⁹⁴ *Studium*lar insanidir, yorumlanırlar; *punctum*larda ise bellek dışında hiçbir çözümleme yöntemi işe yaramaz. Barthes’ın fotoğrafa bu yönüyle verdiği önem şu ifadesinde de görülebilir:

Eninde sonunda -ya da sınırda- bir fotoğrafı iyice görebilmek için en iyisi başka bir yana bakmak, ya da gözleri kapamaktır. ‘Görüntü için ilk koşul, görmedir’ demiş Janouch, Kafka’ya; Kafka da gülümseyerek yanıtlamış: ‘Biz nesneleri aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız, öykülerim gözlerimi

⁹¹S. Sontag (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev: R. Akçakaya) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 29-30.

⁹²a.g.e., 31.

⁹³R. Barthes (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev: R. Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 18.

⁹⁴a.g.e., 41-42.

kapamanın bir yoludur'. [...] Fotoğrafın beni duygulandırması için onu her zamanki zırvalarından geri çekmem gerekir: 'Teknik', 'Gerçeklik', 'Röportaj', 'Sanat', vb.: susmak, gözlerimi kapatmak ayrıntının kendi ahengiyle etkin bilince yükselmesine izin vermek.⁹⁵

Düşünür fotografik imajı tanımlamak için, gösterdiği şeyler yerine, aslında görüntünün uzamında ister istemez yer alan, bir anlamda göstermediklerinden yararlanma düşüncesinde olmalıdır. Zira Barbara Bolt da aynı noktadan hareketle, Barthes'ın, mecra olma özelliğini feshederek "*artık bir gösteren değil kendi başına bir varlık*" olduğu yargısını, fotoğrafın ayırt edici unsuru olarak yineler.⁹⁶ Bu belirleme, belgesel sinema için her zaman ayrıcalıklı bir yeri olan Dziga Vertov'dan alıntılanan şu ifadeyle ne kadar örtüşür: "*imajların, köpeklerinki gibi [takma] adları yoktur*".⁹⁷

Laura Mulvey de bu imaj formu için benzer düşüncelere sahiptir: "*fotoğraf genelleyemez. Yazılı (sembolik) veya grafik (ikonik) temsiller kimi şeyleri çağrıştıırken, fotografik bir imaj daima bir şeyin belirli, eşsiz ve bununla birlikte sonsuzca yeniden üretilebilir bir hali*" olarak, zaman meselesiyle sarmalanmış, dizinsel (indexical) bir dokümandır.⁹⁸ Burada gerçekliğin elde edilebilir kesinliğinden söz etmek yerine, geçmişin, şimdiki zamana ulaşan bir kaydı olan fotoğrafın belge olma niteliği değerlendiriliyor olsa gerek. Çünkü fotoğraf ile karşılaşma en çok şimdide olabilir, ancak tespit etmiş olduğu görüntü, temsil ve hakikat iddiası bir yana, daima geçmişe aittir. Ulus Baker'in alıntılıdığı haliyle Godard şöyle der: "*Şimdiki anda film çekersiniz ve gösterirsiniz: hemen artık geçmiştesinizdir. Bir imaj önce görülür, sonra düşünülür. Demek ki her şey bir hafıza meselesidir.*"⁹⁹

Bu noktada fotografi ile üretilmiş imajın yukarıda sıralanan belge niteliklerini ya da kısaca *punctum* etkisini sinema içerisinde görebilmenin, çalışmanın en başında dikkat

⁹⁵ a.g.e., 71.

⁹⁶ Roland Barthes, Camera Lucida: Reflections on Photography, Trans. R. Howard, New York: Hill and Wang, 1981, 45'ten aktaran B. Bolt (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. New York: I.B. Tauris, 149.

⁹⁷ S. Pascher (2005). Images of the World: a Brief Introduction. *Merge*. No.16, Stockholm: Merge Magazine. <http://mergemag.se/blog/wp-content/uploads/merge-nr16.pdf> (Erişim tarihi: 22.03.2013).

⁹⁸ L. Mulvey (2007). *Death X a 24 Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 10.

⁹⁹ Ulus Baker (2011). a.g.e., 61.

çekilen kurmaca ve kurmaca olmayan ayırımına değinme açısından sorgulayıcı bir yararı olabilir. Örneğin kumaca bir film içinde, öykü zamanının kesitleri olarak beliren bir seri fotoğrafın *punctum* etkisi: Andrey Zvyagintsev'in *Vozvreshcheniye* (*The Return*, Dönüş, 2003) filmi, bittiği izlenimi uyandıran son kararmanın ardından başlayan, filme konu olan gezinin kahramanlarının amatörce çektiği fotoğraflarla devam eder ve öylece biter. On iki yıl önce ortadan kaybolan ve birdenbire ortaya çıkan babalarının iki kardeşi yanına aldığı bir gezidir bu. Final ise, gezinin başlangıcından, on iki yıl öncesine kesintili bir *geri dönüş*tür. Fonda yağmur sesi ve bir ninni/ağıt, görüntüye eşlik eder. Fotoğrafların, hikâye boyunca, nerede, ne zaman çekilmiş olabilecekleri hakkında tahmin yürütülebilir, ancak filmin içinde bu görüntülerin saptanabileceği zaman-mekân çakışmaları yer almaz. Orada bir yerde, o esnada, amatörce, hatta turistik bir belgeleme hevesiyle çekilmiş olmalıdırlar. Bu karelerin ardından ailenin daha eski fotoğrafları görülür ve bu, öyküyü tam bir 'geri dönüş' (*return*) olarak tamamına erdirir.

Sonlanan hikâyenin ardından uzayan bu sünme, film zamanının dışında, o anda ortaya çıkan bir bellek-zamanı ve bu sayede kahramanların ortak belleğine dâhil olma imkânını yaratır. Elbette senaryodakinin tersine, bu slayt gösterisinin, herkesin ve her şeyin içinden geçtiği *chronosun* karşı durulmaz akışını takip etme çaresizliği dışında saptanabilir 'key frame'leri yoktur. Tıpkı yaşamda olduğu gibi.





Şekil 4: Andrey Zvyagintsev, *Vozvreshcheniye*, 2003.¹⁰⁰

Bu bitiş, filmin sonunda öyle bir gerçeklik etkisi yaratır ki, o bilindik soru, ‘kurmaca mı, değil mi?’ yürürlükten kaldırılmış eski bir yasa gibi, akla dahi gelmez. Bitti sanılan film ve hikâye zamanı, ardından gelen bu fotoğrafları, kendi üzerinde figürleştiren bir zemine dönüşür. Şimdi bu fotoğraflar, zamanın çatlaklarından sızan, öykü sayesinde tanıklık edilemeyen bir gerçekliğin görsel delilleri olarak eldedir.

Fotoğraf içeriklerinin, karakterlerin senaryoda işlenmeyen yönlerini belgeliyor, hatta kimi zaman senaryoyla çelişiyor oluşu da buna hizmet eder. Ivan’ın babasıyla arasındaki mesafeyi koruma gayretine, güvensiz temkinine rağmen ona ait otomobilin direksiyonuna geçmiş olması, araları pek de iyi olmayan iki kardeşin birlikteyken çekilmiş samimi bir fotoğrafı, Ivan’ın, ağabeyi Andre tarafından, ondan beklenmeyecek bir incelikle çekilmiş olan portresi, annenin gençliği, babanın evlatlarına olan şefkati... Kuşkusuz film kurmacadır, fakat fotoğraflar değildir sanki!

¹⁰⁰Zvyagintsev, A. (Yönetmen). Y. Kovalyova, D. Lesnevsky (Yapımcı). (2003). *Vozvreshcheniye (The Return)* [Motion Picture]. Rusya: Kino International.

Fotoğraf temelli hareketli görüntü ve devamında ortaya çıkan medyumlar (elektronik ve sayısal görüntü) da bu fotografik genin, ya da Godard'ın dile getirdiği hafızayla ilgili durumun doğal taşıyıcısı olmalı. Başka bir şekilde ifade etmek, hatta bu düşünceyi iletirmek için şu sav da ortaya atılabilir: Açıktır ki fotoğraf ve hareketli türevleri, bir belge olarak, nesnesiyle en fazla eş zamanlı olabilir ve bunun ötesi şu an için ütöpiktir.

Fakat bir parantez açmakta da yarar var: yukarıdaki paragrafta Flusser'in “*teknik imaj*”ının anılmamasının nedeni, bir yanlış anlaşılmaya mahal vermemektir. Flusser'in kastettiği biçimde teknik imaj, belge olarak belgesel amaca elbette hizmet eder, fakat bir “*belgeleme*” oluşuyla da önemlidir. André Leroi-Gouran'ın *Le Geste et la parole* (1964) ile tespit ettiği gibi, üretilmiş her imaj tekniğe bulanmıştır ve burada altı çizilmesi gereken şey üretim tekniği değil, Baker'in de dile getirdiği gibi, imajın artık “iz” niteliği kazanmış olmasıdır.¹⁰¹

Walter Benjamin, film ve resim arasındaki farklılığı analiz ederken provokatif bir metafora başvurmuştu: eğer ressam bir “*büyücü*” ise, kameraman bir “*cerrah*” olmalıdır.¹⁰² Maxine Baker'ın *Documentary in the Digital Age* kitabının giriş bölümünde, kameralardaki pratikliğe bağlı olarak, Lumière ile başlayıp Cinéma Vérité ile olgunlaşarak yoluna devam eden ve sayısal temsille türlü olanaklara kavuşan bir belgesel sinema evriminden söz edilir.¹⁰³ Elbette bu evrim Benjamin'in yukarıdaki yorumuyla örtüşür. Fakat muhtemel bir kesişim, hiç değilse bu metin açısından, bundan ibaret olmamalı. Çünkü Benjamin'in ifadesiyle “*en güçlü sinematografik etkinin, olabildiğince az oynanarak*”¹⁰⁴ elde edilmesi ile olgunlaşan bir sinema sanatı, çoğaltılabilirliğin “*insanla sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi, hayranlıkla izleme yerine tüketimi ve eğlenceyi koyduğu ölçüde yeni bir temele*”¹⁰⁵ oturduğu ortak sosyolojik zemini paylaşır. Bu bağlamda, sinema sanatında uzun zaman güncel kalan, kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayrımın geçerliliğini yitirebileceği, her ikisi arasında var olan bir kesişim kümesi söz konusu olabilir. Çünkü bu açıdan önem kazanan, imajın

¹⁰¹Baker (2010). *a.g.e.*, 224-225.

¹⁰²Pallasmaa, *a.g.e.*, 18.

¹⁰³M. Baker (2006). *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press, ix-xii.

¹⁰⁴W. Benjamin (2005). Mekanik Çoğaltım Aşamasında Sanat Yapıtı. *Sanat Yapıtı*. (Ed: B. Lenoir, Çev: A. Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 112.

¹⁰⁵B. Lenoir (2005a). Benjamin: Sanat Yapıtının Çoğaltılabilirliği. *Sanat Yapıtı*. (Ed: B. Lenoir, Çev: A. Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 107.

temsil yeteneğinden ziyade sadece bir ‘iz’ olarak değerlendirilebilir hale gelişidir. Lev Manovich’in *The Language of New Media* kitabının proloğu *Vertov’s Dataset*, avangart sanatın baş yapıtlarından biri olarak andığı Vertov’un *A Man with a Movie Camera*’sından alınmış, durağan (*still*) imajlarının izini sürerek başlar.¹⁰⁶

Belgesel film, teknik imajlar, fotoğraf, sinema, video, elektronik görüntü, sayısal görüntü vb. ile üretilen belgelerle oluşturulur. Fakat bu kümeden başka türlü bir üretim için yararlanılamayacağı iddia edilemez. Hatta Ulus Baker’in de ifade ettiği gibi, sırf malzeme olarak belge, belgesel sinema üretimine de yetmeyebilir:

[...] Belgesel demek bu değil, çünkü doğalarında var; bu aygıtların doğalarında var, belge niteliği, belge olma niteliği, kayda bağlı olarak. Belgesel bunun ötesine geçmek demek. Bir belgesel yapmak belgeleri dizmek ya da arşivlemeden ibaret değil; bunların ötesine geçerek onlara bir şey söyletmek. Bir tür rekonstrüksiyon yine. Bir tür yeniden kurma [...] ama hiçbir zaman ta baştan düşünülmüş olmuyor, mucitleri tarafından dahi. Bir sanat ya da düşünme biçiminin bunlardan doğabileceği.¹⁰⁷

Baker’e göre Sovyetlerin inşası esnasında, Vertov’un imaj üretimi ile üstlendiği şey, aslında elektronik görüntüden beklenilecek bir şeydir, çünkü “sinemayı ‘seyrederiz’ ama videoyu ‘görürüz’...”.¹⁰⁸ Hatta video ile şimdi, az önce bahsi geçen eş zamanlılığı yoklayan, yani ‘iz’le çakışabilen güncel bir imaj formu olarak karşılaşmak da mümkündür. Tarihsel gelişimi içinde, her an, her yerde olabilen, “anamlı bir temsil ögesi (*representation*)” olmak yerine, “anlamlın ve diğer varlıkların içine sızan” bir şeye dönüşmüş olan videodan, bundan böyle bir temsil olarak bahsedilmemeli: video zamanın doğrusal akışını vermekten öteye çoktan geçmiştir ve “zamanın küresel derinliğine” sahiptir.¹⁰⁹ Manuel Castells’in “akışlar uzamı (*space of flows*)”¹¹⁰ olarak

¹⁰⁶L. Manovich (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: M.I.T. Press, xv.

¹⁰⁷Baker (2011). *a.g.e.*, 50.

¹⁰⁸Baker (2011). *a.g.e.*, 23.

¹⁰⁹A. Treske (2013). The Inner Life of Video Spheres. *Network Notebooks*, No.6. Institute of Network Cultures, 47-48. <http://networkcultures.org/wpmu/portal/publication/no-06-the-inner-life-of-video-spheres-andreas-treske/> (Erişim tarihi: 03.04.2013).

¹¹⁰Manuel Castells, *The Rise of The Network Society*, New York: Blackwell Publishing Ltd., 1996’dan aktaran A. Treske (2013). The Inner Life of Video Spheres. *Network Notebooks*, No.6. Institute of

tabir ettiği ağ toplumlarının sosyal pratiklerinde ortaya çıkan anlık paylaşımların maddeleştiği yeni bir mekânsal örüntüden yararlanan Andreas Treske'nin önerdiği haliyle *online* bir 'video-küre' mümkün olmalı.

Yukarıda, Zvyagintsev'in filminde de görüldüğü gibi, fotoğrafın jenerik ögesi olduğu sinemanın içine sızmasına benzer geçiş, video ile sinema arasında da saptanabilir mi? Videoyu bir temsil aracından öte, bir "*belge-cihaz*"¹¹¹ olarak değerlendiren Baker dikkate alınacak olursa, bu mümkün olmalıdır. Ancak ilkinde kurmaca-kurmaca olmayan ayrımı, fotoğrafı, sinemayı altında zeminleştirdiği ölçüde figürleştirirken, sinema ve fotoğraf ontolojisini de pekiştirir. Diğerinde ise bu ayrımı muğlaklaştırabilecek, karışımı adeta homojen bir çözeltiye dönüştürecekle bir ihtimal daha vardır, çünkü en azından her ikisi arasında teknik açıdan jenerik bir bağ her zaman kurulamayabilir: Pek kısaca videoyu "*sinematografik imajın soyutlanması*"¹¹² olarak değerlendiren Baker'in aşağıdaki ifadeleri bu kanıyı güçlendirerek bir ileri aşamaya ulaşmayı sağlayabilir:

Video sanatı doğaya öykünür. Bu öykünme doğanın görünümüne ya da malzemesine değil, i zamanının yapısına yöneliktir. Video'da bir hareket diğerine bağlanmaz, imajlar irrasyonel kesmeler aracılığıyla birbirine bağlanır, bu da oradan buraya doğrusal olarak bağlanan bir imaj sunmaz bize, zamanın imajını sunar. Uzamlaştırılamayan yani hareketten türemeyen zamanı. Video zamanın kendisidir. Zaman-imajdır. Zaman-imaj da zaman mantıksal bağlantı ve ilerleme şeklinde kendini sunmaz. Aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu imajın yersizyurtsuzlaşmasıdır. Yani Videografik imaj tekilliğinde bir imajdır. Olduğu haliyle bir imajı görürüz. Bu bir bakış açısına yerleşmiş, düzenlenmiş bir imaj değildir. İrrasyonel kesmeler aracılığıyla imajlar arası bağlantının kendisi imajlaşır. Zaman-imaj videonun Fikridir.¹¹³

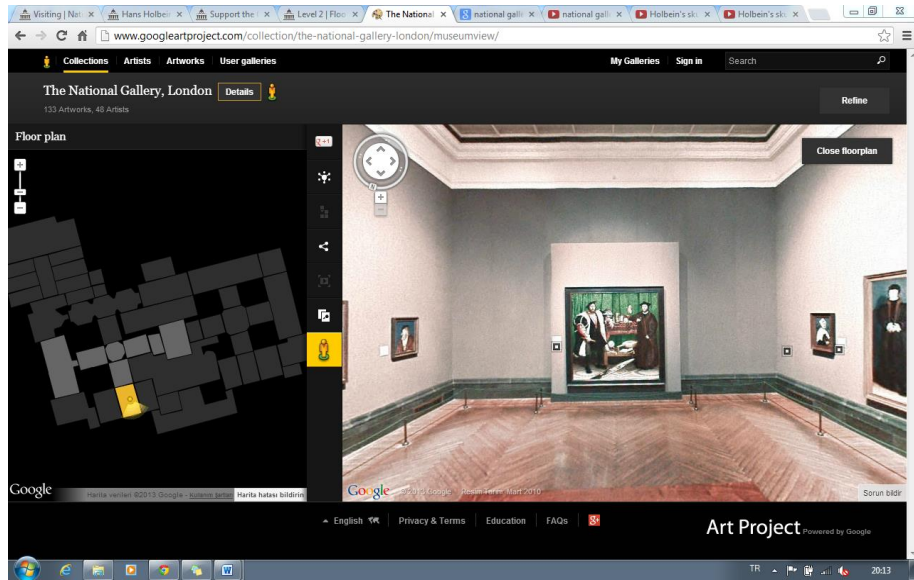
Network Cultures, 26. <http://networkcultures.org/wpmu/portal/publication/no-06-the-inner-life-of-video-spheres-andreas-treske/> (Erişim tarihi: 03.04.2013).

¹¹¹Baker (2011). *a.g.e.*, 49.

¹¹²Baker (2011). *a.g.e.*, 37.

¹¹³Baker (2011). *a.g.e.*, 38.

Bu alıntıda geçen hareketi takip eden mantığa dayalı sinematografik oluşların video için olumsuzlanarak ifade edilişi, videoyu bilindik sinema söylemiyle, aşına olunan durumlar üzerinden tanımlamanın daha kolay ifade edilebilir olması sebebiyledir. Bir şekilde bağları görüntüsel jenerasyonun dayandığı en ilkel ortak geçmişe göre yorumlanabilseler de, doğalarına dair saptanabilecek farklılık da bu noktada belirlenebilir. Kurmaca - kurmaca olmayan ayrımının kabul edilebilir işlevselliği, sinema ile bu belge-cihaz için, sırasıyla olgunlaşmış diliyle birer yetkinlik avantajı ve belirsizliğiyle noksanlık gibi yorumlanabilecek bir geleneğin gölgelediği temsil sorunsalıdır.

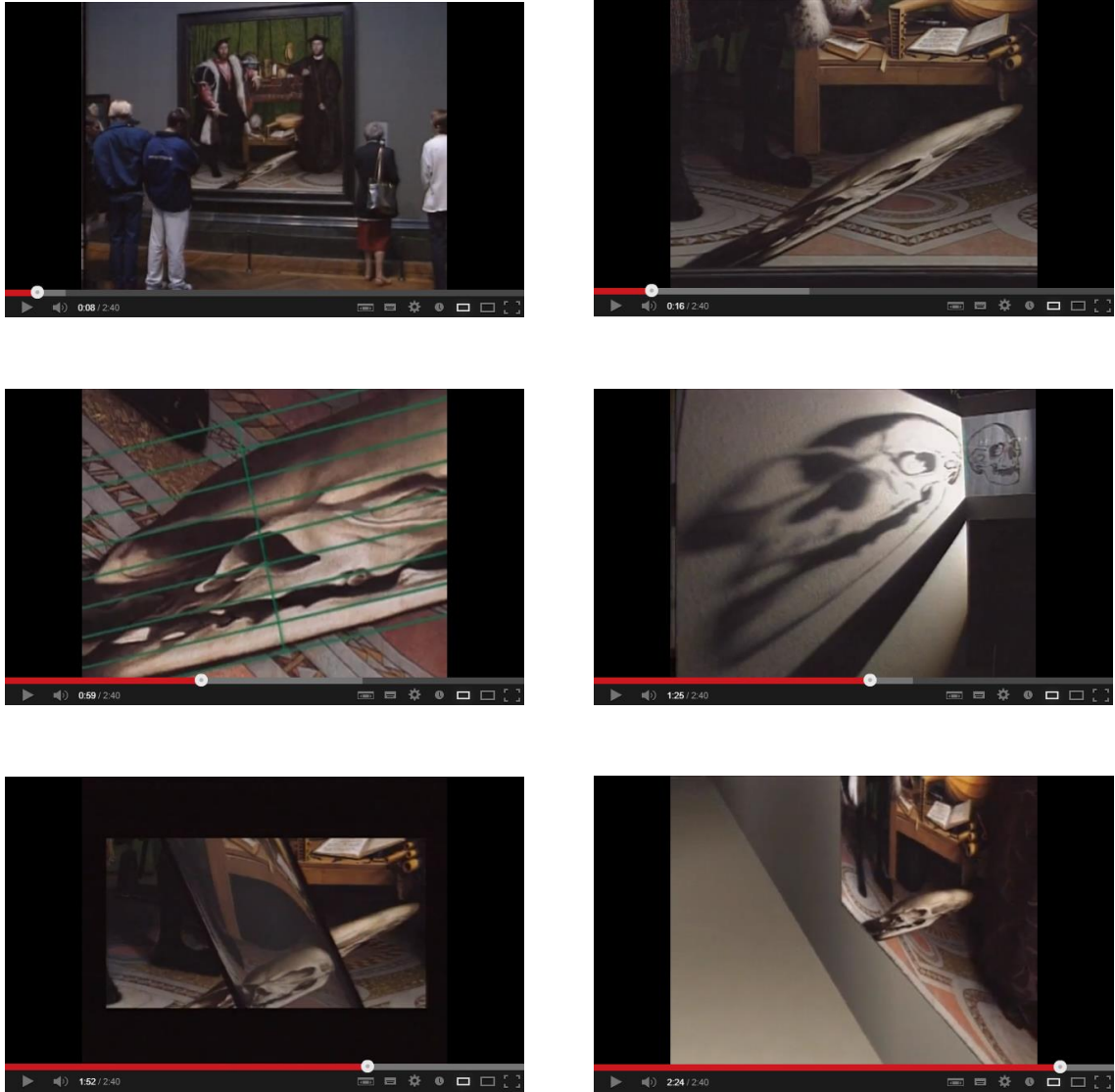


Şekil 5: The National Gallery, 2. Kat, 4. Salon, Londra.¹¹⁴

O halde Platon'un mağara metaforunda, gerçeğin temsili olarak yansıyan görüntü ile görüntünün şimdi içinde var olduğu rejim arasında derin bir uçurum olmalı. Belki de şöyle ifade etmeli: Yukarıda, bu bölümde görsel kültürün geçmişten bugüne kalan bir ögesi olarak natürmort ve *memento mori* geleneğinden bahsedilirken yararlanılmış olan Holbein'in *Ambassadors* tablosunun görseli, Londra, Trafalgar Meydanı'ndaki *The National Gallery*'den alınmış bir 'imaj'dır. Aynı görsele, ilgili linkten (Şekil:5) *Google Earth*'ün bir varyasyonu olarak hazırlanmış *Google Art* projesi kapsamında da ulaşılabilir. Tablonun deşifre edilişine, müzenin hazırladığı *Making & Meaning:*

¹¹⁴The National Gallery, Google Art Project: <http://www.googleartproject.com/tr/collection/the-national-gallery-london/artwork/the-ambassadors-hans-holbein-the-younger/328434/> (Erişim tarihi: 15.04.2013).

Holbein's Ambassadors filmini izleyerek (metin yazılı bir varlık olduğundan aşağıda yer alan kimi görsellerle desteklenmiştir; Şekil:6) tanıklık da edilebilir. Veya tablo, müzenin içinde, 2. Kat 4 numaralı salonda görülebileceği gibi, müzenin kendisi de 'online' olarak gezilebilir.¹¹⁵ Demek ki bir süredir, gerçekten (varlık) ve temsilinden (imaj) menkul bir uzamın yanı sıra, gelişmekte olan 'sanal/imaginary' bir uzamın gerçekliği söz konusudur.



Şekil 6: *Making & Meaning: Holbein's Ambassadors*, National Gallery, Londra.¹¹⁶

¹¹⁵The National Gallery, 2. Kat, 4. Salon, Londra: <http://www.googleartproject.com/collection/the-national-gallery-london/museumview/> (Erişim tarihi: 15.04.2013).

¹¹⁶*Making & Meaning: Holbein's Ambassadors*. <http://www.youtube.com/watch?v=Mczs4muSUHc>, (Erişim tarihi: 15.04.2013).

Yukarıda, kimi ‘keyframe’lerine yer verilen *Making & Meaning: Holbein’s Ambassadors* filminde, *Ambassadors* tablosundaki kafatasının üç boyutlu modelleme ve animasyon yoluyla deşifre edilişi yer alır. Dış ses, bu yöntem olmadan da cam bir şişe veya bir benzeri cam nesnenin tablonun üzerinde gezdirilmesiyle bile kafatasının okunabileceğini, ancak bu yöntemin o dönemde uygulanıp uygulanmadığının bilinmediğini söyler. O halde en azından üçüncü boyut yeni değil, eski bir şey olmalıdır; çünkü bu hamlesini tesadüflere bağlamak, Holbein’in yeteneğine düpedüz haksızlık olur.

Bugün gündelik dilde yer etmiş olan, hayatın gözlerin önünden bir ‘film şeridi gibi geçmesi’ deyişinin, sinematografin icadından önce kullanılmamış olma ihtimali oldukça kuvvetlidir. Fakat şu an sayısal temsille deşifre edilen yukarıdaki geometriyle, düşünme biçiminin tarihine sinematografin icadıyla işaretlenebilecek bir pratiğin, arkaik bir örneği olarak projekte edildiği öne sürülebilir. Hayatın film şeridine benzemesi, film şeridine olmasa bile belleğin işleyişine bağlı olabilir mi? Düşünmenin bu görsel niteliği, içinde sinematografi olan bir tarihi mümkün kılabilir mi?

Bu metnin nerede yazıldığının okuyucu için meçhul oluşunun aksine, *Ambassadors* imajının *National Gallery*’den alınmış olduğunun bir dipnotla belgelenmesi herhangi bir kuşkuyla neden olmaz! Neden olmaz? Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, bu metin, sayısal temsilin geldiği noktada, referans verdiği şeyin ‘kendi’siyle birlikte, referans veriş yöntemine de atıfta bulunmalı, onu sorgulamalıdır. Belki de Farocki’ye yaklaşma arzusuyla metne kazandırılmaya çalışılan bu özellik, Farocki sinemasında da rastlanılan, onu ele veren ayırt edici bir niteliğin belirtisi olabilir.

Ulus Baker’in de ifade ettiği gibi, Godard’ın yeni bir imaj tipi ürettiği öne sürülür: “Görsel-işitsel-grafik-imajın her türünü kapsayan tek bir imaj... Yani video-grafi: yani... ‘görüyorum’...”.¹¹⁷ Bu çalışmanın genel kapsamını oluşturan makale niteliğindeki filmlerin ‘video-deneme’ olarak anılmasının, yani yazınsal kökeninin (essay) dışındaki sebep, logaritmik olarak artan görsel repertuarı izleyen bu ‘görme’ konusu olsa gerek. Çünkü Baker’e göre Vertov’un da peşinde olduğu *kino-glaz* (sine-

¹¹⁷Baker (2011). a.g.e., 26.

göz) düşüncesinin ereği olan “*görüyorum*”¹¹⁸ meselesinin mecrası olma ihtimali kuvvetli bu imaj rejiminin, daha öncekiler gibi, kendisini oluşturan toplumsal koşullar dâhilinde sadece teknik bir ilerlemeden ibaret olamayacağı gayet açık.

Resim, gravür-baskı, fotoğraf filmi, fotogram, peliküre kayıtlı hareketli görüntü gibi maddesel kayıt izlerinden televizyon, video, elektronik görüntü ya da sayısal görüntü olarak adlandırılan ve giderek ışığa evrilen formunda imaj için Baker’in “*ışığı ‘göremezsiniz’ ama o size her şeyi ‘gösterir’*”¹¹⁹ deyişi, bu görsel medeniyete yaklaşmak için gerçekten ilham vericidir. Bununla birlikte, metin içinde aktarılmaya çalışılan haliyle malzeme seçeneği böylesine geniş bir spektrumu taramaya elverişli Farocki sineması hakkında, somut bir karşılaşmadan yararlanma olanağı da söz konusudur.

11 – 21 Mart 2010 tarihli 21. Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamında, Goethe Enstitüsü bünyesinde düzenlenen, “*VİDEO: BELLEKMEKÂN*” sergi ve gösteriminin “*GÖZBELLEK (Eyes of Memory)*” bölümü, Harun Farocki’nin katılımıyla gerçekleştirilir. “*Videonun Antik Dünya’da ve Ortaçağ’da çok yaygın olan ve 18. Yüzyıl’dan itibaren basın-yayının gelişmesiyle birlikte unutulmuş terk edilen ars memorativa, yani ‘hatırlama zanaatıyla’ bir ilişkisi yeniden oluşturulabilir mi?*” düşüncesiyle oluşturulan etkinlikte yer alan Harun Farocki işlerinin, gösterimler ve ardından gerçekleştirilen söyleşilerde öne çıkan özellikleri şöyle özetlenebilir:¹²⁰

- Görsel temsilin ideolojisi ve tarihini yeniden düşünmeye sevk eder.

- Postmodern mekânlarda gerçekleşen ve toplumsal boyutu olan durumları öykülemek yerine, bu durumlardaki görülmez olanı görülebilir kılmak adına girilen bir imajlarla düşünme çabasıdır.

¹¹⁸Baker (2011). a.g.e., 20.

¹¹⁹Baker (2011). a.g.e., 24.

¹²⁰21. Ankara Uluslararası Film Festivali, Goethe Institute, “*VİDEO: BELLEKMEKÂN*” sergi ve gösterimi, “*GÖZBELLEK (Eyes of Memory)* - Harun Farocki”, Küratörler: Andreas Treske, Ege Berensel, Goethe Institute, Ankara, 19 Mart 2010.

- Tekniğin sağladığı yenilikleri kullanma adına cesurdur. Bu yönü ve anı yakalama özeni açısından *Direct Cinema* ile benzerdir. Farocki'nin kendi ifadesiyle, “*direct cinema standartlaştırılmaz*”.

- Görüntü, resimde olduğu gibi bütünlüklü bir yorum olmayabilir, sadece bir veri olarak da düşünülebilir. Bu yüzden üretimde stok görüntülerin kullanılması olağandır.

- Konu, rastlantısallık ve yaklaşımdaki niyet her zaman önemlidir. Yorumlayıcı tavra rağmen etkileme isteğinden, olduğundan fazlasını üretmekten ve göstermekten kaçınan bir tutum söz konusudur.

- Dış ses kullanımı, dışarıdan bakan bir göz olarak kalma gayretiyle ilgilidir. Olayla film arasına koyulan mesafe deneysel ve estetik açıdan önemsendir.

- Farocki'nin söyleşi esnasında kullandığı dil olan Almaca'nın Türkçe'ye anlık tercümesi ve İngilizce “*interpretation*”, “*representation*”, “*expression*”, “*comment*” gibi farklı sözcüklerle ifade edilebilen Türkçe tek bir “yorum” sözcüğünün varlığı nedeniyle sorulmuş olan, işlerinin niteliğine dair soruya cevaben “*kommentar*” tercihini kullanmış, gerekçe olarak da görüntülerin bir metne göre düzenlenmiş olmasını göstermiştir. Metin bu anlamda düzenleyici bir konstrüksiyon elemanıdır.

- Parçadan bütüne varan, tümevarımcı bir stratejisi vardır.

- Görülmeyeni görülebilir kılmak ancak birinin gözünden mümkün olabilir. Bu nedenle sübjektiftir.

Bu aşamaya dek, görme ve görüntü ile ilgili bütün kültürel birikim, sınırlandırılmış bir kulvarda değerlendirilmeye çalışılmış olduğundan eksik kalan noktalar elbette vardır. Şüphesiz binlerce yıllık görme ve görüntü tarihi için bu kadarıyla yetinmemek gerek. Fakat yine de, ‘imajın izi’ni sürmek üzere bu bölümde elde edilmiş olan veriler, çalışmanın odaklandığı temel konu olan Farocki sinemasına nasıl bakılacağına, en azından ‘İzin İmajı’ başlığı altında imkân tanıyor olmalı.

3.2.2. İzin imajı: Harun Farocki'nin video-deneme pratiği

*“Görme alanı bana her zaman
arkeolojik bir kazı sahasıyla karşılaştırılabilir bir şey olarak gelmiştir.”*
– Paul Virilio¹²¹

Crary'nin Virilio'dan aktardığı yukarıdaki ifadenin, bu bölümün genel çerçevesini belirlediği söylenebilir. Tarih boyunca görsel kültürün, toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarla birlikte, çeşitli görüntüleme araçlarıyla belirlenmiş ciddi bir donanım, malzeme ve gramer birikimiyle oluştuğu açıktır. Bu kültürün bir parçası olan sinema sanatının tarihi çeşitli şekillerde yazılabilir olmakla beraber, Thomas Elsaesser'in önerdiği gibi, post-endüstriyel dönemin kameramansız ve projeksiyonsuz (örneğin güvenlik kameraları veya kızılötesi taramaları) görüntü türevlerinin, “saptayan”, “belgeleyen” ve “yeniden yapılandırılan”¹²² arşivci bir sanatçının malzemesi haline dönüşmesi olağandır. Üstelik Farocki sinemasında imajın her formu yer alabilir ve bu durum, daha önce de belirtildiği gibi, çalışma açısından kavranılması elzem bir zorunluluktur.

Fakat daha önce, hakkında çıkan geçmiş tarihli sinema yorumlarına bir göz atmak, Farocki'nin sinema serüveninin başlangıcında nasıl açıldığı hakkında bilgi sahibi olmak açısından yararlı olabilir. 1969 yılında Mannheim'da gerçekleşen bir festivalde gösterilen *Inextinguishable Fire*, bir gazetede yazısında “hiçbir şey başarmamış” bir film olarak yerilirken, arşivci özelliğinden elle tutulur yanı olarak söz edilir ve bu, Harun Farocki için (ironik bir dille aktardığı) yüreklendirici eleştirilerden sadece biridir.¹²³

¹²¹Crary, a.g.e., 13.

¹²²T. Elsaesser (2004a). Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press, 12.

¹²³J. Horne; J. Kahana (1998). A Perfect Replica: An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow. *Afterimage*. Nov/Dec, Vol.26, No.3, 12.

Farocki hakkında çelişkili ve bu yüzden belki de en ilgi çekici tanıma, yine Elsaesser'in metninde rastlanabilir ait: "*Almanya'nın en iyi tanınan meçhul yönetmeni*".¹²⁴ Öyle ki, Jill Godmilow, *What Farocki Thought* filmini yaparken amaçladıklarından birini, Farocki'nin "*titizliği, berrak, muhteşem mantıksal strüktürü*" ile övdüğü *Inextinguishable Fire* filmini, kendi filmi içinde tekrar ederek vurgulamak olduğunu dile getirir.¹²⁵ Büyük olasılıkla o anda, Godmilow da Farocki'nin yeterince fark edilmemiş olduğunu düşünüyor olmalıdır. Çünkü başka bir metinde de, ABD'de henüz gösterime girmemiş olan filmi, hem yol gösterici bulduğu, hem de dağıtımını kolaylaştırmak için böyle bir yol tercih ettiği görülebilir.¹²⁶



Şekil 7: *Inextinguishable Fire* – 1969.

Oysa filmin başlangıcı yeterince çarpıcıdır: Farocki'nin, sigarasını bileğinde söndürmeden önce söyledikleri, Georges Didi-Huberman'ın deyimiyle, "*imaj*

¹²⁴Elsaesser, a.g.e., http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ (04.03.2013).

¹²⁵J. Horne; J. Kahana, a.g.e., 13.

¹²⁶K. Haug (1998). Time Frame. *Afterimage*. Nov/Dec, Vol.26, No.3, 15.

düşüncesi” hakkında “*en iyi filozoflara has biçimde*” gerçekleştirilen bir “*yargısal kuşku itirafı (aporia)*”dır¹²⁷. Farocki o sahnede şöyle der:

Size napalmı patladığı anda nasıl gösterebiliriz? Ve napalmla verilmiş zararı? Eğer napalmin zararının görüntülerini gösterirsek, gözlerinizi kapatırsınız. Görüntülere gözlerinizi kapattığınızda, hafızanıza, gerçeklere, bunların arasındaki bağlantılara da gözlerinizi kapatırsınız. Eğer size napalmla yanmış birini gösterirsek duygularınızı incitiriz. Eğer duygularınızı incitirsek, kendi hesabınıza, sanki üzerinizde napalm denemişiz gibi hissedersiniz. Size napalmin nasıl olduğu hakkında sadece küçük bir gösteri yapabiliriz.¹²⁸

Görece daha yakın tarihli yorumlarda da Farocki’ye rastlamak elbette mümkün, özellikle video-deneme konusu çevresinde. Paul Arthur, *Film Comment* dergisinin 2003 tarihli Ocak/Şubat sayısında, giderek gelişmekte olan makale-film konusunu işler. Metinde Jean Rouch (*Les Maitres fous*) Alain Resnais (*Night and Fog*), Chris Marker (*Letter from Siberia*) elli yıllık bir geçmişin önemli kilometre taşları olarak sayılır. Welles, Godard, Ruiz ve Herzog da bu pratiğin esin kaynağı sayılabilecek isimlerdir. Harun Farocki ise bilindik bu isimlerin dışında, gündemdeki göze çarpan sanatçılardan biri olarak anılır.¹²⁹

Arthur’un mekanik kamera hareketlerinden simülasyon deneyiminin büyüüne ve tüketim fetişizmine dek, ruhsuz formel bir repertuarı titizlikle işlediği bu metninde Farocki, Andy Warhol ile Marksist Frederick Wiseman arasında bir yerde konumlandırılır: ilki gibi “*imaj biçimleniş süreçlerini ve sosyal aktörlerin ritüelleşmiş davranışlarının farkına varmamızı*” sağlar, ikincisi gibi “*sözde şeffaf olan kurumsal*

¹²⁷G. Didi-Huberman (2009). *How to Open Your Eyes. Harun Farocki: Against What? Against Whom?* (Ed: A. Ehmann; K. Eshun). Köln: Köenig Books, 41.

¹²⁸Harun Farocki, “Feu inextinguible” (1969), in Blümlinger (ed) 2002, 15’ten aktaran G. Didi-Huberman (2009). *How to Open Your Eyes. Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Ed: A. Ehmann; K. Eshun). Köln: Köenig Books, 41.

¹²⁹P. Arthur (2003). *Essay Questions From Alain Resnais to Michael Moore. Film Comment*. Jan/Feb, Vol.39, No.1, 59.

protokollerin” kamera arkasını aşikâr eder.¹³⁰ Arthur’un yorumuna benzer bir tarif de Sonja Simonyi ve Niels Van Tomme’a ait:

Farocki, işlerinde sinematik bir mekân ve zaman kurmaz; bunun yerine, bir söylemi tahrik etmek üzere, imajları dikkatlice gözlemler. Farocki için bir imaj sırf temsilden ibaret değildir; kontrol ve güdümlene için kullanılan güç tarafından üretilmiş bir araçtır. İmajları yoklayarak ve doğaları hakkındaki temel soruları belirginleştirerek gizli ideolojilerini açıklığa kavuşturur.¹³¹

Bununla birlikte, Jennifer Horne’ın metninde geçen şu bilgi, 1968 Mayıs’ının politik ortamı içerisinde, Farocki’nin arkadaşlarıyla birlikte işgal ettikleri Berlin Alman Film ve Televizyon Akademisi’nin adını “*Dziga Vertov Akademisi*” olarak değiştirmiş olmaları¹³² da yaklaşım biçimlerine ideolojik ve estetik açıdan referans teşkil edebilecek bir ayrıntı olarak anılmalı.

Farocki filmlerinde görsel-işitsel türlü malzemeye rastlanabilir ve bu durum, çeşitli medyalarca üretilmiş bir arşiv aracılığıyla karşılaşılan, farklı bir sinema tarihi olarak okunabilir. Bu tarih, fabrikasyon imaj üretiminin tarih öncesinden görsel-işitsel denetim teknolojileri sonrasına uzanan, çalışan bireyi, bedeni, özellikle de gözün edindiği konumu, Michael Cowan’ın deyiimiyle “*insan gözü için*” üretilen imajlar üzerinden bir sorgulama olarak tanımlanabilir.¹³³

Elsaesser’in de dile getirdiği gibi, imajların ‘mineral, bitkisel, hayvani’ üçlemesine ek olarak yeni bir “*var oluş düzeni (resimsel hatta piksele dair bir şey!)*” ya da Deleuze’ün sanal/hakiki yüzler diye tabir ettiği, Farocki’nin ise “*kendi hayatlarımızın yanı başındaki hayatlar*” dediği bir şey var mıdır? Elsaesser’e göre bu soruların yanıtları pozitif olmalı:

¹³⁰Paul Arthur, “Essay Questions From Alain Resnais to Michael Moore”, Film Comment, Jan/Feb 2003; 39, 1, New York: Film Society Lincoln Center, 62.

¹³¹S. Simonyi; N. Van Tomme (2009). Real-Time Spectacles: Two Artworks and the Representation of a Soccer. *Afterimage*. May/Jun, Vol.36, No.6, 7.

¹³²J. Horne; J. Kahana, **a.g.e.**, 12.

¹³³M. Cowan (2008). Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and City Film. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. No.11, 69. <http://id.erudit.org/iderudit/037538ar> (Erişim tarihi:26.02.2013).

Farocki'nin filmleri imajlarla, imaj yaratımıyla ve bu imajları yaratan ve yayan kurumlarla sürekli bir diyalog içindedir. Bir zamanlar kendisinin yazdığı gibi “Benim filmlerim sinema ve televizyona karşı yapılmıştır” ifadesi halen 1968 yüzleşmesinin ve karşı duruşunun retorikini taşır; ancak, o zaman bile bence Farocki imajlar ‘dışında’, imajlar hakkında konuşulacak bir alanın olmadığını gayet iyi biliyordu. Çalışmasının merkezinde, sinemanın gelişimiyle dünyanın radikal bir şekilde görünür hale geldiği düşüncesi yatar. Sinemanın gelişiminin, üretim ve emeğin dünyasından siyasete, demokrasi ve toplum kavramlarımızdan stratejik planlama ve savaşlara, soyut düşünce ve felsefeden, kişisel ilişkilere ve duygusal bağlara, öznellik ve öznelere arası ilişkilere kadar hayatın bütün alanlarında geniş kapsamlı tezahürleri olmuştur. Bu anlamda, Farocki'nin sineması, bir meta-sinemadır; yani, ‘bugün bildiğimiz sinema’nın ötesindedir; aynı zamanda ‘şu ana kadar bile geldiğimiz sinema’nın da temeline oturmaktadır.¹³⁴

Elsaesser'in yukarıdaki değerlendirmesinden elde edilecek genel perspektif dışında, imajın üretiliş amacının ne olduğu da altı çizilmesi gereken bir diğer noktadır. Farocki için imajların varoluşu, imal edilmiş diğer nesnelerin varoluşundan farklıdır. Birinin ya da bir şeyin gözünden görülürler, her zaman birinin gözü için yönlendirilmişlerdir ve bu yüzden masum değildirler. Tıpkı Cowan'ın tespitinde olduğu gibi: Farocki'ye göre televizyon ve film görüntülerinin aslında basit bir işlevi vardır; bu işlev gözlere, kendi deyimiyle, “*galop atları*” gibi, mesai saati dışında da hazır kalmaları için egzersiz yaptırmaktır.¹³⁵

Öte yandan Elsaesser, “*Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*” isimli metnin başında, Harun Farocki'nin şu sözlerine yer verir:

Her şeyden öte, elektronik denetim teknolojisi yersiz-yurtsuzlaştıran bir etkiye sahiptir. Konum daha belirsiz bir hale gelir. Bir havaalanı bir alışveriş

¹³⁴Elsaesser a.g.e., http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/, (Erişim tarihi:04.03.2013).

¹³⁵Cowan, a.g.e., 69. <http://id.erudit.org/iderudit/037538ar>, (Erişim tarihi: 26.02.2013).

merkezini içerir, bir alışveriş merkezi bir okulu içerir, okul oyalanma ve boş zaman etkinliklerini sağlar. Hapishanelerin neticeleri nelerdir, toplumun aynaları; onun ters-imajı ve bir projeksiyon yüzeyi mi?¹³⁶

Bu yorumun Elsaesser'in tanımladığı şu gelişimi destekler niteliği açıktır: sinema deneyiminin henüz başlangıcında Brecht'in müdahaleci tavrına benzerliği belirgin olan yönetmen, zaman geçtikçe “*bir toplum bilimci, bir laboratuvar teknisyeni, bir medya teorisyeni ve politik bir eylemci*”¹³⁷ olarak nitelenebilir. Yukarıda, Cowan'ın bir tespitiyle yer alan Farocki'nin imajı bu kavrayış biçimi ile Elsaesser'in sanatçı kimliğine dair belirlemelerinin tutarlı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, farklı türden hüviyetlerin bir araya getiren bu kimlikle, Christa Blümlinger'in yaptığı gibi, Godard, Straub, Hannah Arendt, Alfred Sohn-Rethel, Heiner Müller, Günther Anders ya da Carl Schmitt gibi farklı üretimlerden isimler arasında ilgi de kurulabilir.¹³⁸

Üslup açısından değerlendirmek gerekirse, Farocki, üretiminin ilk dönemlerinden itibaren, tam olarak, ne 1920'lerin konstrüktivist ruhundan beslenen bir belgeselci, ne de 1960-70 dönemleri *direct cinema* akımına dâhil biri olarak tanımlanabilir. Çünkü Elsaesser'e göre Farocki, ikincisi için fazlaca “*kışkırtıcı bir eylemci*”, ilki içinse aşırı “*zanaatkâr*”dır.¹³⁹ Film yapış amacını, örnekleyici bir biyografi ya da geleneksel kurmaca filmlerdeki başrolün öyküsü gibi oluşturmaktan çok, “*bir fikrin strüktürünü takip etme*” olarak açıkça belirten Farocki'nin, bağımsız sinema ilkeleriyle örtüşen bir tarza sahip olduğu ileri sürülebilir. Kusursuz işleyen bir fabrika sistematüğinde olduğu gibi, teknolojiyi yetkinlikle kullanmakla, bir sanatçı özenine sahip olmayı bir arada sürdürür; kendi ifadesiyle:

Bu biri ya da diğerini yapmakla değil, fakat ikisini bir araya getirmekle ilgili bir sorun. Odanızı her şeyi bir tarafa yığarak toparladığınızda, bu kolaydır. Veya atölyenizde bir aleti her kullandığınızda ait olduğu yere geri koyarsanız, bu da kolaydır. Bir makine gibi, bir şeyi sistematik olarak

¹³⁶Elsaesser (2004a), **a.g.e.**, 11.

¹³⁷Elsaesser (2004a), **a.g.e.**, 12.

¹³⁸C. Blümlinger (2004). Slowly Forming a Thought While Working on Images. *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, (Ed: Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press, 169.

¹³⁹Elsaesser (2004a), **a.g.e.**, 14.

üretmek kolaydır. Bir sanatçı gibi, bir şeyi bir kereliğine üretmek de kolaydır.¹⁴⁰

Farocki, imajlarla üretilen bir dünya hakkında, yine bu imajlarla yorum yapan bir “sinemacı-yazar” olarak, sinemanın hikâye anlatıcı rolünü ikinci plana atar; sinema, görülmez olanı görülebilir kılan bir “makine” olmalıdır.¹⁴¹ Tanıklığı, çıplak gözle gerçekleşen bir şahitlik olmamakla birlikte, bir görüntüde “ne olduğundan” çok, görüntünün altında yatanı ortaya çıkaracak olan, görülmez olanın “farkına varma” ve görülebilir olanı oluşturan kodun “açığa çıkarılması” ile tarif edilebilecek bir idrake önem verir.¹⁴² Bu stratejik bir karardır ve Jennifer Horne’ın metninde yer alan, Godmilov’un, *Inextinguishable Fire* filmini ilk gördüğü anki düşüncesindeki gibi, klasik belgesel sinemanın sıkıntıları için “stratejik bir çözüme” sahiptir.¹⁴³

Bu stratejinin gerçekleşme koşulu ise söz konusu ‘makine’nin bağlantılarıyla birlikte işliyor olmasıdır. Gerçekten de, orijinal olsun ya da olmasın bir fikrin, bir araştırmanın onun malzemesine dönüşmesi mümkündür. Video-denemelerde de var olan ve Farocki sinemasının belirgin özelliklerinden biri olarak anılan¹⁴⁴ metinsel ilerleyiş, görsel ve işitsel unsurlarla birlikte oluşturulan pasajlar arası bir akış tanımlar. Elsaesser’in tarifıyla bu izlek, fikir ve düşüncelerin, kendilerinin “sinematik temsilleri” ya da “illüstrasyonları” olan imajlarda değil, bu “pasajlar ve pasajlar arası geçişlerde” beliren¹⁴⁵ bir patikadır. Elsaesser, bu düşünce ilerleyişini, daha doğrusu “düşüncenin film formu” haline gelişini, yönetmenin *Before Your Eyes - Vietnam* filminden, Vietnam Savaşı içerikli bir diyalogla eş zamanlı ilerleyen bir sahneye dair şu tespitle örneklendirir:

Sahne, ne ABD ile Vietnam arasındaki güç dengesizliğini (gerçek öyle olsa bile) ‘gösterir’ (*illustrate*), ne de ‘zalim, yıkıcı emperyalizmin’ (öyle bir anlam doğsa bile) sinematik temsilidir (*representation*). Bir New Holland

¹⁴⁰T. Elsaesser (2004b). Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence. Harun Farocki, *Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press, 103.

¹⁴¹Elsaesser (2004a). a.g.e., 11.

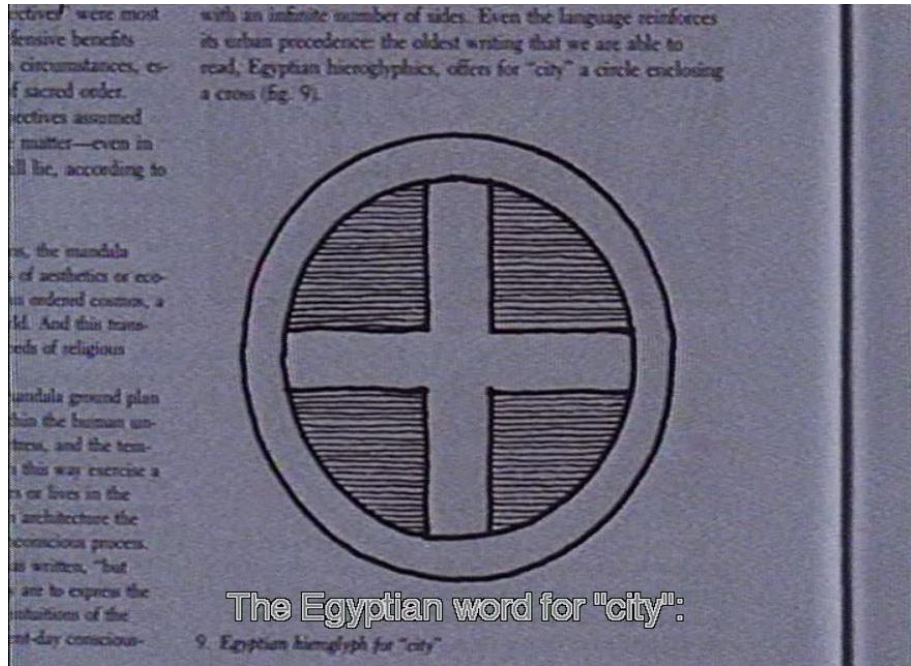
¹⁴²Elsaesser (2004a). a.g.e., 12.

¹⁴³J. Horne; J. Kahana, a.g.e., 13.

¹⁴⁴Elsaesser, a.g.e., http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ (Erişim tarihi: 04.03.2013).

¹⁴⁵Elsaesser (2004b), a.g.e., 104.

biçerdöverinin, ya da John Deere olsun, Almanya’da bir yerlerde hasat toplayan görüntüsü, kendi içinde çelişik ve diyalektik olan, bizim gördüğümüz aktüel biçerdöverde, bir temsilin saydamlığının ve bir sembolün yoğunluğunun her ikisine direnerek somutlaşan ve nesneleşen, bir fikrin gelişiminin görsel dayanak noktası vazifesini görür. Kendisini, izleyicinin zihninde var olması muhtemel Orta Batı Amerika ve ABD askeri gücüne dair hazır imajların yanı sıra, bizim Vietnamlı köylüler, çeltik tarlaları ve Etyopya’dan Bangladeş’e, Biafra’dan Ruanda’ya, çoraklıkla ilgili figürleri yakıştırdığımız imajlarla ikame eder. [Metin-görüntü ayrıklığıyla birlikte] Bu, paradoksuz olmadan, izleyicinin, metin ile uyandırılan bellek imajları ile Almanya’daki güzel, pastoral kompozisyonun algısı arasındaki dikkatini bölerken, sahnenin mesele edindiği politik fikrin sinematik açıdan dengeli bir temsili oluşturur. Bu minimalist tarzında sahne kendi anlamını gerçekleştirir: Bir sorgulamanın başlangıcı biri düşünceye daldığındadır. En sonunda, biri onları ayırmak durumundadır.¹⁴⁶



Şekil 8: *As You See* – 1986.

¹⁴⁶ a.g.e., 104-105.

Yukarıdaki örneğe benzer, Farocki sinemasının genellikle klasik sinemada rastlanılan izleme biçimlerine uzak yapısına, seyre dalmaya izin vermeyen niteliğine dair örnekler çoğaltılabilir. Örneğin Michael Cowan’a göre, *As You See* filminde yer verilen, şehri sembolize eden “+” şeklinde bir Mısır hiyeroglifi, akış boyunca işlenen ekonomik ve askeri mantığın baskınlığıyla biçimlenen kent temsilleri ve kamusal alanın tüketimi hakkındaki sorgulamalarla, henüz haberdar olunmayan başka bir “tarihi” başlatır. Bu hamle aynı zamanda deneysel sinemayı da, filmin kendisi aracılığıyla bir “metaforunu” oluşturarak, görselleştirme tarihine dâhil eder.¹⁴⁷ Cowan bu tespiti, Jörg Becker’in kullandığı bir benzerlikle destekleyerek genelleştirir: Farocki, “*farklı içerikleri, bağlantıları, görmenin veya anlamının farklı yollarını*” deneysel tavrıyla bulup, ortaya çıkarırken, türdeş olmayan imajlar arasında seyahat eden bir “gezgine” benzemektedir.¹⁴⁸ Bununla beraber, Hristiyanlık için kutsal bir temsil ögesi olan haç işaretinin hesaba katılmasıyla yapılacak bir değerlendirme, izleyicinin Batı Medeniyeti tarihine, bu sekansla başlayan ve takip eden sekanslar üzerinden işleyen farklı bir iştirakini de mümkün kılabilir.



Şekil 9: *Images of the World and the Inscription of War* – 1988.

¹⁴⁷Cowan, a.g.e., 72-73. <http://id.erudit.org/iderudit/037538ar>, (Erişim tarihi: 26.02.2013).

¹⁴⁸Jörg Becker, “In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis,” in *Der Ärger mit den Bildern*, 75, 92-93’ten aktaran M. Cowan (2008). Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and City Film. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. No.11, 73, <http://id.erudit.org/iderudit/037538ar> (Erişim tarihi:26.02.2013).

Bir başka örnek, *Images of the World and the Inscription of War* filminde kullanılan, Auschwitz'e henüz getirilmiş olan genç bir Yahudi kadının fotoğrafıyla gerçekleştirilen aygıtsal (*dispositif*) bir konum değiştirme girişimidir. Fotoğraf, kampta görevli bir SS fotoğrafçısı tarafından çekilmiştir ve içinde bulunan mekâna ve zamana aykırı bir durumu tespit eder: Kadın, fotoğraf çekildiğinin farkında, dikkati, bakışları kameranın bulunduğu yöne doğrudur. Christa Blümlinger'e göre bu karşılaşma sanki şehirde, bir "bulvarda" gerçekleşiyordur. İşlevi "kamera ile göz arasındaki ayrışmayı ortaya çıkarmak" olarak da ifade edilebilecek bu görüntü, aynı zamanda cinsel farklılığa dayalı, birini diğeri karşısında nesneleştiren bir ideolojiyi, "bakan ve bakılan" ilişkisi olarak tesis eder. Blümlinger'e göre burada hem "gerçekleşmiş" olmaya dair bir belgelemenin, hem de "yaklaşmakta olan bir ölümün" kodlanması söz konusudur.¹⁴⁹ Zira Farocki de *Reality Would Have to Begin* başlıklı metninde, aynı durumu tanımlamak için "muhafaza etme" ve "yok etme" fillerinin yakın temasından yararlanır.¹⁵⁰ Belirli bir zaman dilimine ve olaya ait bu görüntünün şimdiki zamana, izleyicinin belleğinde var olan, başka bir bilgi grubunda sınıflandırılabilir kayıtlara taşınma ihtimali kuvvetle muhtemeldir.

Bu noktada Crista Blümlinger Farocki sinemasına dair bir tespitini tekrarlamak tamamlayıcı bir katkı sağlayacaktır:

Farocki filmleri, bir şeyin 'hakiki' imajlarını yaratmaya kalkışmazlar ya da kanıtlamaya muktedir olmadıkları bir şeyin imajlarını delil olarak önermezler. Bunun yerine, mühim olan, farklı kamusal alanların ideolojik ayırımına görsel bir form kazandırmak için, bu özgün imajlar arasında açık ve hatta çarpıcı strüktürel bağlantılar oluşturmaktır.¹⁵¹

Bununla beraber, yukarıda, Auschwitz ile ilgili sahne için Blümlinger'in yorumunda geçen *dispositif* kelimesi değinilmesi gereken önemli bir kavram: İngilizceye "apparatus", Türkçeye "aygıt" olarak tercüme edilen terimin Foucault'daki kullanımı,

¹⁴⁹Blümlinger, *a.g.e.*, 166.

¹⁵⁰H. Farocki (2004). *Reality Would Have to Begin*. Harun Farocki, *Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press, 199.

¹⁵¹Blümlinger, *a.g.e.*, 165.

bu anlamlardan bir ölçüde farklıdır. Birçok Foucault çevirisi bulunan Graham Burchell, sözcüğün sadece teknikle ilgili olmadığını, Foucault'nun kullanımlarında “*varlıklar ve güçler, pratikler ve söylem, iktidar ve bilgi*” arasında bir yapılandırmayı tesis etmek üzere “*hem teknik, hem de stratejik*” işlevlere sahip olduğunu belirtir.¹⁵² Deleuze'e göre ise *dispositifler*, görmeye ve ifade etmeye yarayan “*makinelere*”; bu anlamda yorumlamayı somutlaştıran, “*özneler ya da nesneler değil, görünürlük ve dile getirilebilirlik için, kökenleriyle, değişimleriyle ve mutasyonlarıyla tanımlanması gereken rejimlerdir*”.¹⁵³ Dolayısıyla iktidar ve bilgi, pratikler ve söylem ya da varlıklar ve güçler arasında strüktürel bağlantılar tesis eden bu sosyal ‘aygıtlar’ yerine ‘düzenek’ ya da ‘tertibat’ sözcükleri de tercih edilebilir.

Farocki sinemasında açıkça belirgin olan, kurgulanmış özgün bir görüntü ve söylemsellik ilişkisiyle hayata geçirilen, ‘yeni bir *dispositif* oluşturma’ şeklinde tanımlanabilecek bu girişimin yanı sıra, farklı stratejilerin varlığından da söz edilebilir. Blümlinger’in “*imaj döngüsü*” olarak adlandırdığı kompozisyon biçimi bunlardan biridir. Farocki filmlerinde heterojen imajlar, her biri anlam açısından katlanacak, zenginleşecek şekilde, hareket-imaj oluşturan “*spiral*” benzeri bir döngüyle bir araya gelirler: Bu filmsel bağlantı Andre Bazin’in “*montage lateral*” dediği, “*kulaktan göze*” bir montajdır.¹⁵⁴ Blümlinger’in tespit ettiği bu durum, Elsaesser’in Farocki için yaptığı bir başka nitelemeyi de hatırlatır: “*bir görüntü yazarı*”.¹⁵⁵

Öte yandan Blümlinger’in *Images of the World and the Inscription of War* hakkında bir yargısı daha vardır. Film, sadece farklı görüntülerin sıralanışından ibaret olmayıp, tekrar ve dağınıklarla organize edilen, Deleuze’ün ‘mental imajları’ türünden, düşünmeye yönlendirici bir konstrüksiyon olarak düşünülebilir. Bu yargıdan hareketle Blümlinger,

¹⁵²Graham Burchell, “Translator’s Note”, in: Michel Foucault, *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France 1973-1974*, edited by Jacques Lagrange, translated by Graham Burchell (New York: Picador, 2008), xxiii’ den aktaran J. Bussolini (2010). What is a Dispositive? *Foucault Studies*. November, No.10, 86.

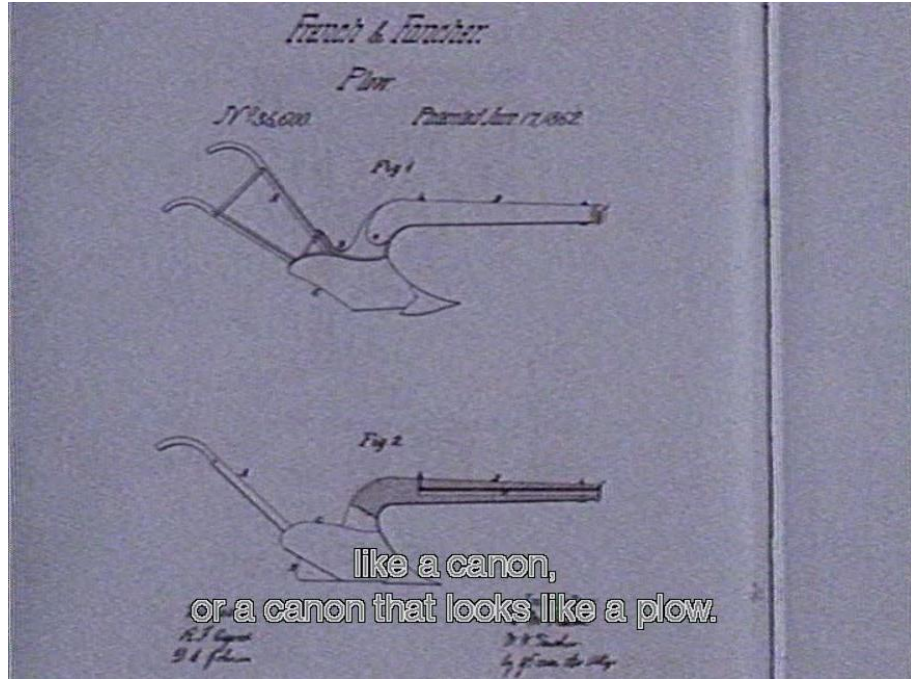
¹⁵³Gilles Deleuze, “Qu’est-ce qu’un dispositif?”, *Michel Foucault philosophe* (Paris: Seuil, 1989), 186’den aktaran J. Bussolini (2010). What is a Dispositive? *Foucault Studies*, November, No.10, 100.

¹⁵⁴André Bazin, ‘Lettre de Sibérie’, *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague*. Paris: Cahiers du Cinéma 1983, 178-181’den aktaran C. Blümlinger (2004). Slowly Forming a Thought While Working on Images. *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press, 167.

¹⁵⁵Elsaesser (2004b), *a.g.e.*, 95.

Farocki'nin montajının temel dayanak noktasını “iki imaj, imaj ve ses ya da ses ve ses” ilişkilerinin arasına sızan “kuşku” olarak belirler:

Bu yalnızca belgesele dair, gerçeklik etkisinin (*effet de reel*) bir ürünü değil, bunun yerine fotografik imajın, tahayyül etmekte, temsilden kurtuluştta, ölçülüp biçilemeyen (*uncommensurable*) ve karar verilemez (*undecidable*) olanda kendisine özgü limitlerine dayanmasıdır.¹⁵⁶



Şekil 10: As You See – 1986.

Örnek vermek gerekirse, *As You See* filminin henüz başlangıcında toprağı sürmeye yarayan bir pulluğun resmi yer alır ve savaş topuna benzeyen biçimi vurgulanarak, Farocki'nin savaşın aslında “bir hasat formu” olduğuna dair düşüncesi için bir zemin oluşturulur. Öyle ki, montajın yapısı gereği, düşünsel bağlantı kurmak durumundaki izleyici, takip edebileceği doğrusal olmayan, Blümlinger'in ifadesiyle “iki adım ileri, bir adım geri” bu yolu, bir ritim içinde sezme durumundadır.¹⁵⁷

¹⁵⁶Blümlinger, a.g.e., 168.

¹⁵⁷Blümlinger, a.g.e., 168-169.

Farocki işlerinin ayırt edici başka bir özelliği ise Elsaesser'in metninde belirlenebilir: Kullanımlarından sonra ardıl görüntüler (*afterimage*) oluşturan “*buluntu imajlar*”.¹⁵⁸ Daha önce de belirtildiği gibi, türdeş olmayan imajların bu kullanımı, bir diziliş olmamanın yanı sıra, sırf farklı materyallerin de bir araya geliyor olmasından ibaret değildir. Film, kendisini meydana getiren temel düşünceye hizmet eden unsurların, belli kararlara göre oluşturulmuş bir asamblajı olarak ortaya çıkar. Blümlinger'in yerinde deyişiyle bu “*ikinci el*” görsel ve işitsel malzemeye birlikte, yazılı metin ve orijinal çekimler, Deleuze'un amacıyla da örtüşecek şekilde, imaj için yeni bir “*analitik kapasite*” yaratmak üzere birleştirilir.¹⁵⁹

Bu kapasiteyle ilgili olarak, Elsaesser'in belirlediği, Farocki'nin bir konuyu işlemesi için gerçekleşmesi gereken en az üç koşulu hatırlamakta yarar var:

Bir fenomeni, daha büyük bir meselenin içinde nasıl yer aldığını göstererek, detaylarıyla görsel hale getirebiliyor olmak; dolaylı da olsa, kendine referanslı düşünümsel bir seviyeyi oluşturabilmek ve son olarak, gizli bir odağın, görüldüğünden daha fazlasının sezildiği bir Arşimet noktasının ipucunu verebilmek.¹⁶⁰

Bu bir araya getiriş biçimiyle, filmin dokusunda, düşünce ile imajlar arasında, her ikisinin kaynaşacağı bir “*uzam*” yaratımı gerçekleştiriliyor olmalıdır: *Images Of the World and Inscription of War* filminde, bir kanaldan geçen geminin neden olduğu dalgaları okumaya yarayan simülasyon görüntüleri ile müttefiklerin II. Dünya Savaşı sırasında elde ettikleri Auschwitz'in havadan çekilmiş görüntülerinin bir araya gelişi, simülasyona odaklı bir bakışla, kampı bir sanayi organizasyonu zanneden bakışı eşler. Blümlinger'e göre burada neyin araştırmaya değer olduğuna karar veren, şu haliyle bilim ve askeriyeyle bir işleyen makinelerdir ve bu yüzden ne “*düşünce*” ne de “*bakış*” hür değildir.¹⁶¹ Müttefikler, üst görünüşünü aşına oldukları organizasyonel verimlilik şemalarına benzettikleri kampı, ne yazık ki bir sanayi tesisi olarak

¹⁵⁸Elsaesser (2004a), **a.g.e.**, 14.

¹⁵⁹Blümlinger, **a.g.e.**,169.

¹⁶⁰Elsaesser (2004a), **a.g.e.**, 16.

¹⁶¹Blümlinger, **a.g.e.**,169.

değerlendirmişlerdir. Bu bakışta, şablonu ile gerçekleştirilen fiil arasında organizasyonel, şematik bir ilgi tatmin edicidir ve fiilin ne olduğu önemsizdir. Sonuçta Auschwitz de iyi organize edilmiş, tıkr tıkr işleyen bir fabrikadır. Kendisi ve Jill Godmilow ile yapılan ortak bir söyleşide Farocki'nin de ifade ettiği gibi, bir “ölüm fabrikası”.¹⁶²



Şekil 11: *Images Of the World and Inscription of War* – 1988.

Buradan hareketle, yönetmenin insan yaşantısına, toplumsal hayata bakışına dair bir genel çerçeve de belirlenebilir. Örneğin Farocki, insana özgü bir varoluş olan ‘çalışma’ olgusunu sadece ekonomik kategoriler içerisinde değerlendirilecek bir şey olarak görmez. Toplumun, maddesel ve ideolojik olarak tekrar tekrar ürettiği, kendi varlığını sürdürmeye hizmet eden bir şey olarak değerlendirir. Üretim ya da çalışmanın kendisi insan yaşantısı denilen şeye aittir. Bu anlamda, sinema da önemli bir görsel üretim birikimi sunarak insan yaşantısını soyutlamaya hizmet edebilir. Elsaesser’in alıntıladığı, Farocki’nin kendi ifadesiyle:

¹⁶²Horne; Kahana, **a.g.e.**, 12.

Fordist fabrikayı organize etmek için deneyler yürütüldü [zaman ve hareket çalışmalarının bir formu olarak]. Bu testler [o anda makinelerinin başındaki işçilerin ürettiği] için soyutlaştırılmış bir görüntüsüdür ki güvenlik kameralarının görüntüleri de soyut varoluşun görüntülerini verir.¹⁶³

Yukarıdaki alıntıda geçen parantez içi ifadeler Elsaesser'e ait olmakla birlikte, bir şeyi daha belirgin hale getirir. Bu müdahale, Farocki'nin, Gilles Deleuze'un felsefesini oluşturmak için sinemayı gözlemlemeyi tercih etmesine benzer bir konumlanışı seçmiş olduğunu işaret ediyor olabilir. Deleuze'un sinemaya dair belirgin temel kararı görüntünün 'zaman' ve 'hareket' ekseninde ayrışan, düzenlenmiş ilişkilerinde (*time-image*, *movement-image*) düğümlenir. Dolayısıyla ilk parantez için Elsaesser'in katkısının altında bu ilgiyi kurmak yatıyor olabilir.

Paul Virilio 1994 tarihli *The Vision Machine* kitabında, geleneksel görsel temsilin formel mantığının gerçekliğinden, fotografik ve sinematik görsel temsilin diyalektik mantığının aktüelliğinden tatmin olunsa da, "*videogramın, hologramın ya da sayısal imgelemin paradoksal mantığının virtüelliğinden bir anlam çıkarıyor gibi görünmüyoruz*" yargısında bulunur.¹⁶⁴ Oysa daha önce de dile getirildiği gibi, Farocki'nin kullandığı görüntü türleri arasında gravürler, şemalar, haritalar, tablolar, fotoğraflar ve filmlerin yanı sıra, toplumsal hayatta giderek yaygınlaşan güvenlik kameraları, kızılötesi tarama cihazları, simülasyon veya televizyon görüntüleri de yer alabilir ve Virilio'nun başka bir metinde geçen şu ifadesindeki düşüncesiyle örtüşen amaçlar için kullanılmaları söz konusu olabilir:

Tarih boyunca bir arada geliştirilmiş olan silahlar ve zırhlar gibi, görülebilirlik ve görünmezlik şimdi, nihayetinde varlıkları görünür kılan görünmez silahlar üreterek, beraber evrilmeye başladı.¹⁶⁵

¹⁶³Elsaesser (2004a), **a.g.e.**, 34-35.

¹⁶⁴Paul Virilio, *The Vision Machine*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994'ten aktaran S. Kara (2011). *Reassembling Documentary: From Actuality to Virtuality*. Ph.D. Thesis. Detroit: Wayne State University, 116.

¹⁶⁵Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Trans. Patrick Camiller, (1984; New York: Verso, 1989) 71'den aktaran N. M. Alter (1996). *The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*. *New German Critique*. Special Issue on

Örneğin *Prison Images* filminde Farocki, herhangi biri tarafından çekilmemiş bu öznesiz görüntülerden yararlanır. Müşterilerin marketteki hareketlerini gösteren grafik simülasyon görüntüleri ile hapishanelerde kullanılan kızılötesi kontrol ve güvenlik kameraları görüntülerini bir arada kullanarak, imajları “*bağlamından koparır*” ve başka bir bağlamda birbirleriyle ilişkilendirilmelerini sağlar. Malin Wahlberg’e göre bu, market/hapishane için yeni bir uzamsal mantık ortaya koyuyor olmak demektir.¹⁶⁶ Wahlberg aynı eserde ilgili bir dipnotla, gerçek zamanı Bergson’un “*algınanan ve yaşanan*” zamanıyla eşler.¹⁶⁷ Farocki burada söz konusu imajlarla eş zamanlı durumdan farklı bir durumu, farklı bir *bellek-zamanı* öneriyor olmalıdır. Marketteki tüketicilerin temsili olan grafik simülasyondaki noktalar, sonrasında bir hapishanedeki mahkûmların yerine geçer. Başka bir deyişle bu medyumda, ister müşteri ister mahkûm olsun, aynı unsurlarla, aynı yöntemle var olur: noktalarla.

Filmde¹⁶⁸ kullanılan başka bir güvenlik kamerası kaydı ise California’da Corcoran devlet hapishanesinde gerçekleşen, bir mahkûmun gardiyanlarca vurularak öldürüldüğü olayın görüntüleridir. Sahnenin metni “*sadece sıra dışı durumlarda dikkate alınırlar*”, “*sadece sıra dışı durumlarda bantlar silinmez ve yeniden kullanılır*” ve “*sıra dışı bir durum: ölüm*” ifadelerinden oluşur. Wahlberg’e göre Farocki gerçek zamanlı medya içeriğini “*aktüel olarak ne gerçekleştiğini*” ele veren ya da “*sunan*” bir şey olarak değerlendirmez; her ne kadar bu görüntüler olup biteni gösteriyor, yaşamın gerçekliği olarak “*meşrulaşılıyor*” olsalar da, malzeme olarak “*düzenleme ve denetim*” sembollerinden başka bir şey değildir.¹⁶⁹

Literature, Spring/Summer, No.68, 165. http://sduk.us/farocki/Alter_the_political_imperceptible_in.pdf, (Erişim tarihi: 22.03.2013).

¹⁶⁶M. Wahlberg (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 137-138.

¹⁶⁷Henri Bergson *Durée et Simultanéité* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), 47’den aktaran M. Wahlberg (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 161.

¹⁶⁸Malin Wahlberg kitabında filmi *I thought I Was Seeing Convicts* ismiyle anar, ancak Farocki’nin sayfasında ve filmin izlenen kopyasında ismi *Prison Images* olarak geçer: <http://www.farocki-film.de> (Erişim tarihi: 19.03.2013). Wahlber’in yorumları, filmin bir yerleştirme versiyonu hakkında olabilir.

¹⁶⁹Wahlberg, *a.g.e.*, 138-139.



Şekil 12: *Prison Images* – 2000.

Benzer bir durum Farocki'nin Andrei Ujica ile yönettiği *Videograms of Revolution* filmi için de geçerlidir. Kamuoyunda Çavuşesku'nun devrilişi “*televize edilmiş*” bir devrim olarak bilinir.¹⁷⁰ Film devlet televizyonu arşiv görüntüleri ile o anda orada bulunan halktan kimselerin kişisel kameralarıyla kaydettikleri görüntüleri bir araya getirir. Stratejisi “*yabancılaştırıcı ve etkisel (affective)*”dir ve Çavuşesku'nun devrilişinin deneyimini, “*devrimin medyatik doğası*” dâhilinde, bir araya getirdiği imajların içeriğiyle oluşturur.¹⁷¹ Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, komünist Romanya'daki halkın, kapitalist toplumlarındaki bireylerin sahip olduğu kişisel video kayıt olanaklarına ulaşmış bir tüketiciye dönüşmüş olması ile söz konusu devrim aynı şeydir: Film bir araya getirdiği imajlarla, gerçekleşiyor olanın “*aktüel*” (*actual*) kaydına devrimin tüm “*sanal*” (*virtual*) potansiyelini de dâhil eder.¹⁷²

¹⁷⁰S. Lamasanu (2010). *Capturing the Romanian Revolution: Violent Imagery, Affect and Televisual Event*. Ph.D. Thesis. Montreal: McGill University, 79.

¹⁷¹R. Galt (2006). *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press, 114-115.

¹⁷²Kara, **a.g.e.**, 119-120.



Şekil 13: *Videograms of a Revolution* – 1992.

Antje Ehmman ve Kodwo Eshun, Farocki'nin *Eye/Machine* (Göz/Makine, yerleştirme, 2000-2003) üçlemesinde kullanmış olduğu “izleyiciyi bir savaş teknisyenine dönüştüren” imaj türlerini, görsel kategorilerine göre şöyle sınıflandırır: Operasyonel görüntüler, protez (*prosthetic*) görüntüler, güvenlik kameraları görüntüleri, bilgi/veri (*data*) görüntüler, istatistiki görüntüler ve diyagramlar.¹⁷³

Bu imajlar türleri, Farocki'nin sadece adı geçen yerleştirmelerine özgü değildir ve filmlerinde de kullanılır. Hatta kimi zaman, bir filmin yerleştirme olarak sergilenmesi de söz konusu olabilir. Ehmman ve Eshun'un belirlemelerini özetlemek gerekirse, operasyonel görüntüler kameralar aracılığıyla kayda alınan, tüketici davranışlarını görselleştirmek gibi, Foucault sonrası bir denetim ve regülasyon okuması yapmak üzere kullanılan “tanıma örüntüleridir”. Protez görüntüler de teknik açıdan operasyoneldir ancak insan bedeni içinde hareket eden bir kamera ya da insansız hava araçlarından elde edilen görüntüler gibi, bedenin uzamsal yayılımı içindedirler. Güvenlik kameraları ile kamusal alanın, kent ve insan yaşamının farklı bir görselliği araştırılır. Veri görüntüleri yaşamı şemalaştırmak, istatistiki görüntüler toplumsal bir

¹⁷³A. Ehmman; K. Eshun (2009). From A to Z of HF or: 26 Introductions to HF. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* (Ed: A. Ehmman; K. Eshun). London: Raven Row / Koenig Books, 211.

olguyu açıklamak, diyagramlar ise anlatısal bağlantıyı harekete geçirmek için kullanılabilirler.¹⁷⁴

Bu tasnifin dışında, yönetmenin görüntünün mülkiyeti hakkındaki bakışını yeterince kavrayabilmek için, Blümlinger'in metninde yer verilen bir alıntı burada da yinelenmelidir. Farocki'nin kendi ifadesiyle:

Eğer bir kimsenin otomobiller, silahlı mücadeleler, güzel giysiler için parası yoksa, eğer film zamanının, aslında film yaşamının, kendine göre geçmesini sağlayacak görüntüler için parası yoksa, tekillikler arasında bağlantılar kurmak anlamında, bir başkasının istihbarat (*intelligence*) gücünü kullanmalıdır.¹⁷⁵

Between Two Wars filminde geçtiği belirtilen Farocki'ye ait bu ifade, onun “*ideaların montajı*” düşüncesini de belirgin bir şekilde ortaya koyar: Blümlinger'e göre Farocki filmlerindeki kesmeler, izleyiciye radikal sorular sordurmak için kendi imajlarının çağrışımına neden olan dokular arasında bir uzam olarak yapılandırılır ve bu yolla izleyici, yazı-imaj ayrımını aşarak filme iştirak eder.¹⁷⁶ Bu katılım aslında Farocki'nin kişisel olarak, yaptığı işle olan tutarlılığına dair bir iddiayı da destekleyebilir. İmajların kendilerini oluşturan özneye aidiyetlerine, örneğin bir fotoğraf ile fotoğrafçı arasındaki mülkiyet ilişkisine pek de taraftar değildir. Böylesine bir ilişki “*yapaylaştırıcı*” olabilir ve Blümlinger'in de belirttiği gibi, işiyle arasına, kendi varlığını uzakta tutan bir mesafe koyar.¹⁷⁷

Bu çaba, Farocki'nin Hito Steyerl ile olan söyleşisinde¹⁷⁸ gönülden bağlılığını dile getirdiği *cinéma vérité* anlayışının genel çerçevesi içinde kabul edilebilir. Fakat yine de çoğu işinde gerçekleştirdiği gibi, dünyanın imajları karşısında uzaktan bakan bir

¹⁷⁴ a.g.e., 211-212.

¹⁷⁵ Blümlinger, a.g.e., 173.

¹⁷⁶ Blümlinger, a.g.e., 173.

¹⁷⁷ Blümlinger, a.g.e., 173-174.

¹⁷⁸ H. Farocki; H. Steyerl (2011). *Magical Imitation of Reality*. Cahier #2, 20.

http://monoskop.org/images/5/57/Farocki_Harun_Steyerl_Hito_A_Magical_Imitation_of_Reality.pdf (Erişim tarihi: 26.03.2013).

gözlemci olarak, onları bulup, bir araya getirdiği filmi karşısındaki izleyiciyle bir araya gelebileceği düşünsel uzamı paylaşmayı arzu ediyor olmalıdır.

1. Oyuncunun rolünü abartmasına asla izin verme.
2. Kurmaca bir filmin belgesel niteliklerinin değerini her zaman bil.
3. Eğer birini yemek yaparken gösterirsen, daima sonrasında bulaşıkları yıkarken göster.
4. Asla Arvo Pärt'ın *Fratres*'ini müzik olarak kullanma.
5. Asla toplama kampı imajlarını kesin bir tarih belirtmeden kullanma.
6. Eğer erkeksen ve kadın karakteri olan bir senaryo yazıyorsan, erkek olduğunu asla unutma.
7. Kamera neyi gösteremiyorsa onu göstermeyi asla unutma.
8. Şiirsel bir etki yaratmak için asla yavaşlatılmış çekim kullanma.
9. Eğer dünyada yeni bir imaj rejimi varsa, onu göstermeyi asla unutma.
10. Konuşan yüzlerin aşırı yakın çekimini asla yapma.
11. Daima listeler yap.

Ehmann ve Eshun'nun *From A to Z of HF or: 26 Introductions to HF* başlıklı metninde Farocki'nin konuşulmayan kuralları olarak geçen bu ilkelerin¹⁷⁹ meydana getirdiği sinemaya tarihsel, felsefi, toplumsal, politik, sinema ve belgesel literatürü vb. gibi çeşitli açılardan yaklaşmak elbette mümkündür. Fakat Farocki sinemasını bu yolla tanımlamak, bakış açısının değişkenlerince belirlenen sınırlarının keskinliğine duyduğu ihtiyaç oranında zorlaşır. Çünkü bu araçlar, yaşam deneyiminin bütününe sızabilen Farocki sineması karşısında, onun deşifre edici etkisine maruz kaldığı ölçüde yapaylaşır ve kendi alanları dışında işlevsizleşir. Blümlinger'e göre de bu sinemayı tanımlamanın zorluğu “*durağan olmayan, akış halindeki*”¹⁸⁰ doğallığıdır. Farocki sinemasının doğasıyla ilgili bu tespit, onun imaj rejimleri arasındaki serbest geçişkenliği ve nüfuz yeteneği olarak da algılanabilecek, disiplinlerin veya bilginin iktidarına karşı direnen tutumuyla ilgili olabilir.

¹⁷⁹Ehmann; Eshun, **a.g.e.**, 214.

¹⁸⁰Blümlinger, **a.g.e.**, 173.

Farocki sineması hakkında asıl ilginç şeyin, varolan sınıflandırmalara nasıl meydan okuduğunu araştırmak olabileceğini dile getiren Elsaesser de yukarıdakine çok benzer bir tespiti söyle dile getirir:

Günümüzde, kurgu film, belgesel, Avrupa avangart sineması ya da Fransız Yeni Dalga, Yeni Alman sineması hareketleri gibi katı kategoriler, ana akım bir sinema tarihçisine göre bile birbirine geçmeye ve hatta çözülmeye başlasa da Farocki'nin nereye yerleştirileceği konusunda tereddütler vardır. Bir yandan, Farocki'nin çalışmalarını tüm bu kategorilerin altına yerleştirmek ve hatta televizyon ya da çocuk filmleri tarihinde değerlendirmek elbette mümkündür (Susam Sokağı'nın Alman versiyonunun birçok bölümünü yönetti ve ikiz kızları 11 yaşındayken onlarla bir film yaptı). Öte yandan, Farocki Avrupalı büyük yönetmenlerin uzun listesinde yer alabilir. Onun Carl Theodore Dreyer, Robert Bresson, Jean-Luc Godard ve Jean Marie Straub gibi büyük yönetmenler ve Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Alfred Sohn-Rethel ve Günter Anders gibi önemli yazarlardan nasıl 'etkilendiğini' görmek kolaydır. Farocki'nin filmlerinin Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov etrafında şekillenen avantgard montaj sinemasına ait olduğu gösterilebilir ya da filmleri, Farocki'nin de bizzat kendini konumlandığı Yeni Alman Sineması'nda Alexander Kluge, Jean-Marie Straub, Edgar Reitz, Helmuth Costard, Klaus Wildenhahn ya da Wim Wenders'in yanında değerlendirilebilir. Ancak, bunlar yalnızca film çalışmalarına giriş derslerinde kullanılan basit yol haritalarındaki işaretler ve basmakalıp yaftalardır.¹⁸¹

Elsaesser, önerdiği bu seçeneklerle aslında bir tür kararsızlığı işaret eder. Zemini kayganlaştıran bu türden kararsızlıklar her ontolojik açıklama için şüphe uyandırıcıdır. Farocki sineması açısından bunun sebebi yönetmenin toplumsal örüntüleri sarmış olan her türlü bilgi iktidarını ve güç ilişkilerini sorgulayan duruşuyla ilgilidir. Yukarıda da açıklanmaya çalışıldığı gibi, klasik bir sınıflandırmanın Farocki sinemasının özüne dair herhangi bir şeyi dışarıda bırakma ihtimali açıktır. Her ne kadar filmlerinde kullanılan

¹⁸¹Elsaesser, a.g.e., http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/, (04.03.2013).

malzeme, teknik, biçim ya da içerik özelliklerinden tanımlama anlamında yararlanabilecek olsa da, filmleriyle gerçekleştirilen fikir yürütmelerin, hatta sırf mantığın doğası bile, tekil deneyimlere tümellerle ya da insansı normatiflerle yaklaşmanın riskleri nedeniyle aynı kaygıya neden olmalıdır. O nedenle Farocki işlerine, birer film oluşlarının ötesinde, izleyicinin aktif katılımına olanak sağlayan kolektif bir düşünüş formu olarak yaklaşılmalıdır.

Farocki'nin yaptığı şey, 'belirli bir konuyu, gerek kendi çektiği görüntüler, gerek toplumsal dolaşıma açık imajlar ya da özel çaba ile ulaşılmış görsellerin, yaşamın şifrelerini çözmek üzere, söylemle beraber ilerleyen bir düşünce akışı halinde bir araya getirilmesi' olarak tanımlanabilir. Bu aşamada, bir 'asamblaj' mahiyetindeki bu sinemanın analizine kalkışmadan önce, farklı bilgi alanlarında tasniflenmiş yaşam parçalarını, bir anlamda Farocki'nin de yaptığı gibi, bir araya getirmeye çalışmak sağlıklı olabilir. Oluşturulan bu metinle tanıklık edildiği gibi, yukarıdaki kısa tanımda yer alan unsurların imaj-temsiliyet, arşiv-bellek ve film-yaşam rejimleri arasındaki gerilimlerle olan bağı açıktır. Böylesi bir sentez için, yaklaşım açısından benzerliğine çalışma esnasında defalarca rastlanan Gilles Deleuze'ün sinema fikrinden, bunun dışında yararlanmaya neden olan verimli bir nokta daha var.

Yaşamın farklı alanları olarak bölünmüş gibi duran bu rejimler için, imajı temsilin ötesinde değerlendiren C. Sanders Pierce'a, özgün bellek yaklaşımıyla Henri Bergson'a ve toplumsal örüntüleri okumak üzere Michel Foucault'nun arkeolojisine başvurulabilir. Ancak, Farocki sinemasına temsilden öte düşünümsel (*self-reflexive*) asamblaj mahiyetini kazandıran ve göstergebilim, felsefe, sosyoloji gibi farklı alanlara yayılmış olan bilgi kümesine referanslı içeriğin bu referans noktaları, Deleuze'ün imaj yaklaşımında ayrı ayrı toplamalarından daha fazlasını ifade eden bir kümülatif olarak zaten bir aradadır. O nedenle, yaşamda üretilmiş tüm görüntü repertuarının malzeme olarak değerlendirilebileceği Farocki sinemasının yanı sıra, video-deneme filmlerin genel karakteristiği üzerine de bu kümülatif düşünce aracılığıyla belirlemeler yapmak mümkün olabilir.

3.3. Gilles Deleuze’de İmaj ve Video-Denemelerin Doğası

Franz Kafka, aforizmalarında “*Gerçek bölünemez, bu yüzden kendini tanıyamaz; her kim onu tanımak isterse bir yalan olmak zorundadır*”¹⁸² der. Boş zaman, çalışma, verimlilik, yabancılaşma vb. gibi kavramların yaşantısına dâhil olduğu modern insanı haber veren Kafka, bu ifadesinde yalanla gerçek arasındaki kontrasttan yararlanırken, sanatını da bir cümleyle özetlemiş olur.

İnsanın içinde varolduğu evrene dair bilgisi, yaşantısının farklı alanlarının kendine özgü tarihinde birikerek tortular oluşturan, katmanlaşmış bilgi grupları şeklinde tasnif edilebilir. Herhangi bir olguya dair, tarih boyunca izi sürülebilen bir paradigma ya da güncel bir parametreyle yorum getirilebilir, herhangi bir disiplinin vizöründen yargıda bulunmak mümkün olabilir. Hatta günümüzde de çokça tüketilen, sistemli bilgi birikimiyle oluşturulan farklı disiplinlerin kesişimini oluşturan melez sahaların verimliliğine dair bir kanı dahi söz konusudur. Ancak pragmatik açıdan bu verimliliği yüceltmek, aslında, insan tarafından yapay olarak soyutlanmış yaşama dair özerk bilgi kümelerinin bir tür yoksunluğu olarak da okunabilir.

Bu bağlamda Farocki sineması ve video-deneme pratiği, kendine özgü melez karakteriyle, tek bir bakış açısından değerlendirilmenin ötesinde bir ufka açık olmalıdır. Örneğin bu çalışmanın, her ne kadar sinema sanatının kurmaca olmayan sınıfına dair olsa da, türdeş varsayılan kimi belgesellerin gerçeği temsil iddiasının kategorik olarak uzağında kalan, farklı sanat dallarıyla paylaşacağı kimi ortak noktalar öne sürülebilir. Hatta bu kesişim alanı hareketli görüntüyle bile ilgili olmayabilir.

İleride de değinileceği üzere, Deleuze’ün düşüncesinde klasik belgesellerin gerçeği temsil yetisi pek ciddiye alınmaz. Hatta Grierson ve Flaherty örnekleri, gerçek idealinden yararlanan birer “*kurmaca belgesel*” üretimi olarak nitelenir.¹⁸³ Öte yandan, Deleuze’ün yararlandığı resim, sinema, edebiyat vb. örnekleriyle taradığı tüm sanat

¹⁸²F. Kafka (2003). *Aforizmalar*. (Çev: O. Çakmakçı). İstanbul: Bordo Siyah Yayınlar, 53.

¹⁸³G. Deleuze (2001b). *Cinema 2: The Time-Image*. (Trans: H. Tomlinson; R. Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press, 149.

tayfinda, tesis edilen ilişkilerle aşına olunan sınıflandırmalar zorlanır ve söz konusu eserler bilindik araçlarla tasnif edilemez hale gelebilir.

O nedenle bu aşamada, hareketi görüntüden çok daha eski, hatta belge niteliği taşımayan kimi roman örneklerinden söz etme olanağı da mümkündür. Sanat, tekilliklerden çıkan, ancak toplumsal olarak da tüketilebilen yeni durumları, tarih boyunca ve sürekli olarak nasıl yaratır? Bu, yanıtını Deleuze’ün de merak ettiği bir sorudur.

Italo Calvino, *Klasikleri Niçin Okumalı?* adlı denemesinde klasik edebiyat eserlerinin ortak noktalarını belirler. Her klasik eserin sahip olduğunu düşündüğü bu özellikler¹⁸⁴ kısaca şöyledir: Klasikler, defalarca okunabilen, her okumada artan, bellekte yer eden, okundukça farklı algılar doğurabilen, söyleyecekleri tükenmeyen, tüm okumaların oluşturduğu kültürü üzerinde biriktiren, eleştirileri zamanla işlevsizleştiren, hakkında bilgi sahibi olunsa bile okunduğunda özgünlüğünü koruyan, eski çağların “*tılsımları*” gibi evrenin eş değeri olan, insanın kendisini tanımasını sağlayan, okunduğunda soy kütüğünü belli eden, güncelliği zemin olarak kullanarak kendisini figürleştiren, güncelliğin olumsuz figüründe ise zemin olarak varlığını sürdüren eserlerdir.

Belge niteliği taşımayan bazı kurmaca edebiyat örneklerinin, tarihle, toplumsal yaşantıyla, bireyle, her ne türde ve zamanda olursa olsun, insanlık durumlarıyla bu denli örtüşebilmesinin sebebi ne olabilir? Neden Tolstoy’un, ahlakçılığın egemen olduğu 19. Yüzyıl’da kaleme aldığı “*Anna Kerenina’dan sonra karı-koca-aşık üçlüsü asla eskisi gibi*” kavranamaz.¹⁸⁵ *Yeraltından Notlar* adlı eserinde ise Dostoyevski, roman kahramanının ağzından şöyle der:

¹⁸⁴I. Calvino (2008). *Klasikleri Niçin Okumalı*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 11-17.

¹⁸⁵U. Tanyeli (2011). Mimarlık Düşünmek İçin İki Yol: Tolstoy’un Yolu, Dostoyevski’nin Yolu. *Arredamento Mimarlık*. Haziran, Sayı:247, 6.

Anlama iki kere ikiyle oranlanmayacak yüceliktir. İki kere ikiden sonra artık yapılacak değil, tanıyacak bir şey de kalmamıştır. Olsa olsa beş duyurunuzu da köreltip düşüncelere dalarsınız, o kadar.¹⁸⁶

Romanın bazı pasajları, Uğur Tanyeli'ye göre ilk modern düşüncelere yapılan en güçlü ve erken muhalefettir; öyle ki erken modernitenin ömrünü tamamlayışını Freud'dan önce bildirir.¹⁸⁷ Tanyeli ilgili metni, ucu toplum mühendisliğine varan modernist mimarlığı eleştirmek için yazmış olsa da, dayanak noktaları Calvino'nun altını çizdiği klasik eserlerin kimi özellikleri ile kesişir. Tolstoy ve Dostoyevski, hüküm vermeden uzak olduğu ölçüde sorgulayıcı bir edebiyat yaratır ve başarılarının altında yatan neden Tanyeli'nin deyimiyle insanlığı “*teşhis*” edici iradeleridir.¹⁸⁸ Peki, bu ‘*teşhis*’ meselesi, klasik belgeselin tersine, gerçeği temsili kendine dert edinmemiş video-deneme pratiği için, herkesçe makul bir kesişim alanını var edebilir mi?

Calvino'nun dile getirdiği, eski çağların “*tılsımları*” gibi evrenin eş değeri halini alan şey nedir? “*Güncelliği arka plandaki gürültü konumuna atma eğilimi gösteren*” ama o olmadan da yapamayan; en uygunsuz “*güncelliğin egemen olduğu yerde bile, arka plandaki gürültü gibi varlığını sürdüren şey*”¹⁸⁹ ne demektir? Veyahut Deleuze'ün dediği gibi, her ressam “*resim tarihini kendince*”¹⁹⁰ nasıl özetleyebilir? Bu ifadelerde geçen, “*tılsım*”ın gizemi, “*güncellik*” ya da “*gürültü*”, söz konusu insanlık durumlarıyla örtüşerek dünyayı, yaşamı, tarihi veya insanın kendi varlığını anlamasıyla sonuçlanabilecek bir idraka nasıl neden olabilir? Hemen, ilk anda akla geliveren bir soru olarak, bu kavramların Deleuze'ün aktüel (*actual*) ve sanal (*virtual*) belirlemeleriyle bir ilgisi olabilir mi?

Bu çıkış noktası, Deleuze'ün ‘kurmaca’ olarak nitelediği belgesellerden belirgin biçimde ayrılan Harun Farocki sineması ve video-denemelere dair belirlemeler

¹⁸⁶Dostoyevski, Yeryüzünden Notlar, Çev.: M. Özgül, İletişim, İstanbul, 2000, s.49-50'den aktaran U. Tanyeli (2011). Mimarlık Düşünmek İçin İki Yol: Tolstoy'un Yolu, Dostoyevski'nin Yolu. *Arredamento Mimarlık*. Haziran, Sayı:247, 7.

¹⁸⁷Tanyeli, *a.g.e.*, 6-7.

¹⁸⁸Tanyeli, *a.g.e.*, 6.

¹⁸⁹Calvino, *a.g.e.*, 17.

¹⁹⁰G. Deleuze (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği*. (Çev: C. Batukan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 113.

yapmaya yarayacağı düşüncesiyle, kat etmeye değer bir yol olarak öngörülebilir. En azından, video-denemelerin su götürmeyen melez niteliği açısından. Farocki işlerinin felsefe, göstegebilim, sosyoloji gibi bilgi kümeleri veya sinema sanatı için işlevsel olan çeşitli kuramsal değerlendirmeler kapsamında ele alınması elbette mümkündür. Fakat önceki bölümde de belirtildiği gibi, belli belirsiz konturlarıyla Farocki işleri ve video-deneme pratiği, klasik belgesel veya kurmaca tanımlarına referans vermekle yetinen açıklamalardan fazlasını gerektirmektedir.

3.3.1. Deleuze’de hareketli görüntü ve belgesel filmler

Bu aşamada Gilles Deleuze’ün imaj ve hareketli görüntüye dair düşüncelerini kavramak için, sinema fikri irdelenecek ve kullandığı araçlar tanımlanmaya çalışılacaktır. O nedenle, sırasıyla Deleuze’ün yaklaşımını oluşturan temel kurgu, ardından işlevsel açısından değinilmesi kaçınılmaz olan Bergson, Pierce ve Foucault gibi düşünürlerin Deleuze’deki yorumları, konuyu belgesel türler açısından yorumlamaya yarayacak bilgi grupları halinde bir araya getirilmeye çalışılmıştır.

Yeni ve özgün kavramlar yaratma açısından oldukça üretken sayılabilecek Deleuze’e ait kimi kavramların video-deneme üretimiyle olası kesişimlerine değinmeden önce, düşünürün düşünme biçimini, yordamını hatırlamak gerek. Örneğin teori ve pratik arasında var olduğunu düşündüğü, yaşamsal sıçramalara yol açan dönüşümlü ilişki hakkında Deleuze şöyle der:

Belki de kuram ve kılğı arasında yeni bir ilişki yaşama sürecindeyiz. Kılğı, bir zamanlar, kuramın bir uygulaması, bir ardılı olarak düşünülmüştü; daha başka zamanlarda ise, karşıt bir anlamı vardı ve gelecekteki kuramsal biçimlerin yaratılması için onsuz olunamayan, kuramı esinlediği düşünülen bir şeydi. Her durumda, ilişkileri bir bütünleşme süreci cinsinden anlaşılıyordu. Oysa, soru bize farklı bir ışıktayla görünüyor. Kuram ve kılğı birbirine çok daha kısmen değinir ve birbirini kısmen kaplar. Bir yandan, bir kuram her zaman için lokaldır ve sınırlı bir alanla ilişkilidir ve kendinden az çok uzak olan bir düzlemde uygulanır. Bir kuramın

uygulanmasında geçerli olan hiçbir zaman bir andırma ilişkisi değildir. Üstelik, bir kuram uyacağı sahaya hareket ettiği andan itibaren, bir başka söylem tipi tarafından devralınmasını gerektiren engeller, duvarlar ve durdurmalar ile karşılaşmaya başlar (farklı bir sahaya geçmesi en sonunda bu diğer söylem sayesinde olur). Kılıgı, bir kuramsal noktadan bir diğerine bir devretmeler kümesidir, ve kuram, bir kılıgdan diğerine bir devretmedir. Hiçbir kuram sonunda bir duvarla karşılaşmadan gelişemez, ve kılıgı bu duvarın delinmesi için zorunludur.¹⁹¹

Deleuze’ü Batı düşünce tarihi açısından konumlandırmak gerekirse, Yapısalcılık sonrası döneme özgü, büyük anlatılara (*grand narratives*) yönelik eleştirel tavra sahip olduğu söylenebilir. Örneğin Madan Sarub’un dile getirdiği gibi, Marksçılığa dair “aşkın” yorumlara karşı, Felix Guattari’yle birlikte geliştirdiği bakış açısını oluşturan “içkin”lik kavramı önerisi, metin üstü normlara dayanmak yerine, metin içi yorumlamanın yollarını aramak olarak tanımlanabilir.¹⁹²

Benzer şekilde, Deleuze’ün öznesi de siyasi anlamda temsil edilmesi mümkün bir irade olmayıp, gruplaşmalar oluşturan, çoklukların içinde düşünümsel ve eylemsel olarak eriyik halde bir öznedir. *Ampirizm ve Öznellik*’ adlı eserinde dile getirdiği gibi, Deleuze’e göre “[...] veri mekânın içinde değil, mekân verinin içindedir. Mekân ve zaman zihindedir”¹⁹³ ve en nihayetinde özne de bir “veri”dir¹⁹⁴:

Öznenen bahsederken ne kastederiz? Demek istediğimiz, imgelemin, basit topluluk halinden çıkıp, bir yeti haline geldiği; dağıtılan topluluğun bir sistem haline geldiğidir. Veri, verinin ötesine geçen bir hareket tarafından, bu hareketin içinde yeniden ele alınmış; zihin insan doğası haline gelmiştir. Özne icat eder, inanır; *özne sentezdir, zihnin sentezdir*.¹⁹⁵

¹⁹¹G. Deleuze; M. Foucault (2007). Entelektüeller ve Güç: Michel Foucault ve Gilles Deleuze Arasında Bir Konuşma. (Çev: A. Oysal) *Kent ve Kültürü, Cogito*, Sayı:8, 1996, 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 219.

¹⁹²M. Sarub (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev: A. Güçlü). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 138.

¹⁹³G. Deleuze (2008). *Ampirizm ve Öznellik*. (Çev: E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 94.

¹⁹⁴a.g.e., 87.

¹⁹⁵a.g.e., 95.

Deleuze ve Guattari, birlikte kaleme aldıkları *A Thousand Plateaus*'un giriş bölümünde kendilerine dair şöyle bir ifade de kullanır: “İkimiz *Anti-Oedipus*'i birlikte yazdık. Her birimiz çoğul olduğu için zaten oldukça kalabalıktı.”¹⁹⁶ Bu üretimin bunca kavram yaratmış olması da söz konusu bakış açılarının bir doğal sonucu olarak düşünülebilir:

Bizim için, artık, kuram oluşturan bir entelektüel, bir özne, temsil edici ya da temsili bir bilinç değil. Eyleyen ve mücadele verenler, artık, onların vicdanları imişcesine bir tutum içine girme hakkına layık bir grup ya da bir birlik tarafından temsil edilmiyor. Kim konuşuyor ve kim eyliyor? Eyleyen ve konuşan her zaman için bir çokluktur, konuşan ve eyleyen kişinin içinde dahi bu böyledir. Hepimiz ‘gruplaşmalarız’. Temsil artık yok; sadece eylem var, devretmeler ve ağlar gibi hizmet gören kuramsal eylem ve kılğısal eylem.¹⁹⁷

Bu anlamda Deleuze için bir teori, yaşamın küçük parçalarında dahi işlevselliğini yitirmeyen, yaşamın genelinde ise büyük söylemler gibi yürürlükte olması beklenmeyen, ancak aynı zamanda evrilmeye müsait ve her türden oluşla ilişki kurabilen bir nitelikte olmalıdır. Bu işlevsellik hakkında Deleuze şöyle der: “Bir kuram, tam anlamıyla bir alet kutusudur. İmleyenle alıp vereceği yoktur. Yararlı olmak zorundadır. İşlev görmelidir.”¹⁹⁸

Böylesi bir işlevselliğe sahip olması beklenen bir teorinin uğraştığı meseleyle aynı içkinlik düzleminde olması gerekliliği açıktır. Deleuze’ün insansı normatif yapılara dayanan teorileri yadsıması da bu sebeptendir. Bu çerçevede, sinema hakkındaki bir teori, eğer birbirlerinden yalıtılmış içsel ve dışsal iki alan, görsel bir küme ile düşünce dünyası arasında somut-soyut ilişkileri örgütlüyorsa, başka bir deyişle ‘görselliğin düşüncesi’ olarak var oluyorsa, Deleuze’e zıt bir stratejiyle işliyor demektir. Klasik film teorisi buna örnek olarak gösterilebilir. Patricia Pisters’a göre, böyle bir

¹⁹⁶G. Deleuze; F. Guattari (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (Trans. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 3.

¹⁹⁷Deleuze (2007), **a.g.e.** , 220.

¹⁹⁸Deleuze (2007), **a.g.e.** , 221.

yaklaşımında imajlar, daima başka bir şeylerin temsili (*representation*) olarak kabul edilir.¹⁹⁹ Ancak, gerçekte gerçek olmayan (düş, kurmaca ya da anı) bir arada değerlendirilirken bu temsil modeli işlevsizleşebilir. Oysa Deleuze’de ‘aktüel’ gerçek, her zaman, başka aktüellikleri de içeren, ‘sanal’ bütünle sarılıdır.

Deleuze’e göre görsellik, zaten düşünceye içkin olan, onun doğal bir niteliğidir. Dolayısıyla, yukarıda kısaca açıklandığı gibi, insan merkezli bir ‘görselliğin düşüncesine’ varmak yerine, ‘düşüncenin görselliğini’ temel alan bir perspektif Deleuze’e daha yakın bir tercih olabilir. Bu bakış açısının bir öncülü de mevcuttur: Henri Bergson’a göre evren bir “*meta-sinema*”dır ve Deleuze, Bergson’a atıfla, aynı düşünceyi “*maddeler dünyası, içkinlik düzlemi, hareket-imgelerin makinik asamblajıdır*”²⁰⁰ ifadesiyle bir anlamda yineler. Yine Deleuze’e göre, sinema bir dil olarak değil, “*işaretlerden menkul (signaletic) bir malzeme*” olarak kavranmalıdır.²⁰¹

Tıpkı düşüncenin moleküler yapısında olduğu gibi, sinema da kendi moleküllerinden, bir anlamda grenlerden oluşur ve bu yönüyle tiyatrodan ayrılır; kendisine özgü hareketi ile düşünce akışını durmaksızın tarama potansiyeline sahiptir. Beyin ise Deleuze’ün tabiriyle, insansı kategorilerden uzak bir “*bütünlüktür*”, beyin “*ekrandır*”.²⁰² Sinemanın misyonu gövdeleri yeniden, tekrar, tekrar üretmek değildir, onları “*zamanın grenleriyle*” üretmektir²⁰³. Sinema bir keşiftir, zamanla kurulan yeni görsel-işitsel ilişkilerin başlangıcıdır. Patricia Pisters’in ifadelerini yinelemek gerekirse:

Onun [Deleuze’ün] düşüncesinde, hareketli imaj önceden belirlenmiş bir teoriye göre analiz edilebilen bir nesne değildir: imajı, düşünceyi harekete geçiren, yaşayan özel bir süreç olarak değerlendirir. Çünkü [imaj], zaman içinde hareket eder, sinema ruhu (*spirit*) hareket ettirir. Bu nedenle sinema, hareket ve zaman blokları içerisinde kendi gerçekliğini inşa eden yaratıcı

¹⁹⁹P. Pisters (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press, 3.

²⁰⁰G. Deleuze (2001a). *Cinema 1: The Movement-Image*. (Trans: H. Tomlinson; B. Habberjam Minneapolis: University of Minnesota Press, 59.

²⁰¹G. Deleuze, (2000). *The Brain is the Screen. Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. (Ed: G. Flaxman) Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 368.

²⁰²a.g.e., 366.

²⁰³a.g.e., 372.

bir pratiktir. Bu, zaman içinde hareketli bir süreç olarak sinema düşüncesi, sinemanın temel Bergsonizmi olarak kabul edilebilir. Uzamsal temsil olarak organize edilen daha klasik sinema düşüncesinde yeni bir perspektif oluşturur.²⁰⁴

Fakat Bergson'a varmadan önce, şunları da hatırlamakta yarar var: Antik dönemde hareket, ideal durumlar arasında bir bölümlenmedir. Platon için zaman, gezegenlerin düzenli devirleriyle sonsuzluğun kinetik imajını ve matematiksel gerçekleri belirleyen hareketin bir fonksiyonudur. Rönesans ise hareketi, herhangi bir anın diğerine göre daha önemli olmadığı tekdüze bir mekân ve metrik bir zaman anlayışına göre yeniden ele alır. Zaman uzamsallaştırılmıştır; hareket, hareket eden nesneden ayrıdır ve zaman kesintili bir doğrusal hattı oluşturan noktalarının dizilişinden ibarettir. Ancak Bergson'a göre, eğer zaman ve mekân gerçek ise, hareket bütünsel bir dönüşüm olmalıdır. Bergson'un "*imajlar evreni*" olarak kavradığı bu açık bütün, Roland Bogue'un deyimiyle madde-hareketin, "*yaşayan kimi özel imajların*" ortaya çıkışıyla zedelenen kesintisiz akışıdır.²⁰⁵

İşte Bergson'un bu modeli, Deleuze'un hareket-imaj analizinin de temel dayanağıdır. Çerçeve, çekim ve montaj, söz konusu açık bütünün açılışının ve kapanışının, tekil imajlarla ifade işlevi gören unsurlarıdır: "*Çerçeve açık bütünden kesme yapar, montaj açık bütünün parçalarını tekrar bir araya getirir ve çekim, kesmelerin ve bütün montajının ortak ögesi olarak işlev görür.*"²⁰⁶

Bununla birlikte Deleuze'un tavrı, kişiselleştirmeye daima uzakta; "*anonim*" olandan yanadır.²⁰⁷ Örneğin, özgünlük (*heacceity*), Deleuze ve Guattari'nin Ortaçağ düşünürlerinden Duns Scotus'tan ödünç aldıkları ve "*kişisel olmayan bir özgünleşme (individuation)*" biçimini tarif etmek amacıyla kullandıkları bir terimdir.²⁰⁸ Mevsimler

²⁰⁴P. Pisters (1998). *From Eye to Brain, Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*, Amsterdam: Academisch Proefschrift, University of Amsterdam, 2.

²⁰⁵R. Bogue (2003). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge, 197-198.

²⁰⁶**a.g.e.**, 198.

²⁰⁷Pisters (2003), **a.g.e.**, 216.

²⁰⁸Pisters (2003), **a.g.e.**, 2.

gibi bölünmüş anlar, içerisinde hemen hemen hiçbir şeyin eksik kalmadığı, ancak herhangi bir öznellik barındırmayan tam bir özgünleşme durumu sunarlar.

Bu perspektifle, Hareket-İmaj'da (*The Movement-Image*) Deleuze, sinemanın özünü kameranın hareketli niteliğine ve sinemanın uzamsal olmayı bırakıp zamansal olmaya başlamasıyla özgürlüğüne kavuşan bakışa (*viewpoint*) dayandırır.²⁰⁹ İşte, kamera yoluyla yaşanan bu deneyim, yeni bir tür bilinç olarak, Bergson'un meta-sinema dediği evrene açılan “*kamera bilinci*” olarak tanımlanır.²¹⁰ Yaşanan anla tanımlanan “*aktüel*” geçer; “*sanal*” geçmiş olarak muhafaza edilir. Kristalleşme, her ikisi arasında, her ikisini de barındıran, Deleuze'ün “*içkinlik düzlemi*” dediği düzlemde gerçekleşen bir süreçtir. Bu düzlem sadece film imajlarından ibaret değildir; yaşama dair, öznel ya da kişisel olmayan tüm imajları kapsar.²¹¹ Klasik film teorisinde kullanılan temsil modelleri ise insansı bir mantığa dayanır; kimlik, karşıtlık, analogi ve benzerlikle karakterize olur ve yaşama dair gerçek farklılığı barındırmaz. Deleuze bu durumu şöyle tarif eder:

[...] kavramlara göre kimlik, kavramların belirlenişlerine göre karşıtlık, yargıya göre analogi ve nesnelere göre benzerlik... Reprezentasyonun en genel ilkesi ‘ben düşünüyorum’dur - başka bir deyişle, tüm bu unsurların kaynağı ve birliğini sağlayan şey: ben kavrarım, ben yargıları, ben hayal ederim / hatırlarım ve ben algıları – sanki ele geçirişin dört branşı. Farklılık tam olarak zapt edilir. Bunlar, sadece özdeş, benzer, analogik veya karşıt olanın farklılık sayıldığı dörtlü bir pranga gibi iş görürler: Farklılık, temsilin, tasarlanmış bir kimlik, kararlaştırılmış bir analogi, hayal edilmiş bir karşıtlık ya da algıya dayalı bir benzeşme ile sürekli ilişkide olan nesnesine dönüşür.²¹²

²⁰⁹Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (London: The Athlone Press, 1986), 3’ten aktaran P. Pisters (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press, 2.

²¹⁰Pisters (2003), *a.g.e.*, 2.

²¹¹Pisters (2003), *a.g.e.*, 4.

²¹²Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton (London: The Athlone Press, 1994), 138’den aktaran P. Pisters (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press, 6.

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılabilirliği ve Martin Schwab'ın da teyit ettiği gibi, “*temsil*” ve “*öznellik*” sorunlarının aslında Deleuze için aynı temel meseleyi teşkil ettiği söylenebilir.²¹³ Oysa Deleuze ve Guattari'nin “*rhizomatics*” dediği düşünme biçimi, psikanaliz ya da linguistik gibi insan icadı konseptlerden farklı olarak, beyinin kendi doğasına uygun ve işlevsel olarak beyin biyolojisine yaklaşmaya çalışan bir düşünme biçimidir. Patricia Pisters'in Deleuze'den aktardığı haliyle:

İlkeler için psikanalize ya da linguistiğe değil, beyinin biyolojisine bakmalıyız çünkü hazır konseptleri uygulayan diğer iki yaklaşım gibi sakıncalı değildir. Beyini göreceli olarak farklılaştırılmamış bir bütün olarak kabul edebiliriz ve hareket-imgenin veya zaman-imgenin hangi yolu, ne tür bir yörüngeyi izlediğini ya da keşfettiğini sorabiliriz çünkü henüz orada değildirler.²¹⁴

Bu fikir aynı zamanda, Deleuze'ün düşünce sistematığının diğer anahtar kavramlarından olan *yersiz-yurtsuzlaşma* ve *organsız beden* gibi, insansı normatif yapılara direndikçe yaşamsal olana yakınlaşan ve böylelikle düşüncesinin anonim karakterini güçlendiren başka bir bileşenidir. Bu kavramlar birbirlerinden ayrı ele alınmamalıdır. Hikmet Sofuoğlu'nun alıntılardığı Deleuze ifadeleriyle dile getirmek gerekirse:

Organsız bedenlerinizi bulun. Bunu nasıl yapmak gerektiğini kavrayın. Bu bir hayat ve ölüm, gençlik ve yaşlılık, hüznün ve neşe meselesi. Her şey bunun etrafında dönüyor.²¹⁵

Organsız beden fikri Deleuze'ün Spinoza ile bağı açısından önemlidir. Spinoza 1677 tarihli *Ethica*'sında, insanların istenç ve arzularının farkında oldukları halde, bunlara

²¹³M. Schwab (2000). *Escape from the Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 124.

²¹⁴G. Deleuze, *Negotiations*. Trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 60'tan aktaran P. Pisters (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press, 7.

²¹⁵Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. Brian Massumi, Minnesota: University of Minnesota, 1987, s.151'den aktaran H. Sofuoğlu (2004c). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı: Hareket-Zaman ve Görüntü*. Eskişehir: Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayın No:152, 330.

“azmettiren” güç hakkında fikir sahibi olmadıkları için kendilerini “özgür” zannettiklerine hükmeder.²¹⁶ Fakat Deleuze’de, öznenin tüm kamusal kimliklerinden ayrık, orijinal bir hüviyeti yoktur. Andrew Ballantyne’nın ifadesiyle, “Kimlik politiktir çünkü başkalarıyla ilişkilerimiz aracılığıyla üretilir”.²¹⁷

Ballantyne, Deleuze’ün, *yersiz-yurtsuzlaşma* düşüncesine hazırlık olarak, İngiltere’nin kuzeyinde sürüler halinde yaşayan, ancak her hangi bir çiftçiye ait olmadan, bölgeye bağlı, yarı vahşi ancak “yurtlu” koyun sürülerinden söz eder.²¹⁸ *Yersiz-yurtsuzlaşmanın* özgürlükçü genlerini vurgulamak için yararlanılan, çiftçiler ve koyunların bu ortak yaşantısı, metinde bir metafor olarak yer almaz. Deleuze’ün düşüncesi yaşam ufkunca alabildiğine yaygındır ve gündelik hayatın detaylarıyla, tekil birçok noktada çakışır. Deleuze’ün sinemanın misyonuna dair belirlediği gövdeleri yeniden üretmeme serbestisi, aynı zamanda *yersiz-yurtsuzlaşma*, *organsız beden* veya *göçerlik*, onun sinemaya verdiği önemle beraber dokunan bir kumaşın farklı ilmekleri, aynı düşüncenin farklı tezahürleridir. Deleuze’e ait aşağıdaki ifade, şu aşamada toparlayıcı bir özet niteliğindedir:

Bir şeyi formuyla, organlarıyla ya da işlevleriyle veyahut bir töz ya da bir özne olarak tanımlamayacağız. Ortaçağdan ya da coğrafyadan terimler ödünç alarak onu *boylam* ve *enlem* aracılığıyla tanımlayacağız. Bir beden herhangi bir şey olabilir: Bir hayvan, bir sesler kümesi, bir zihin ya da bir fikir olabilir; dilsel bir külliyyat, bir toplumsal beden, bir kolektivite olabilir. Bu bakış açısından bir bedeni oluşturan parçacıklar arasındaki, yani *biçimlenmemiş unsurlar* arasındaki hız ve yavaşlık, devinim ve dinginlik ilişkileri kümesine bir bedenin boylamı adını veriyoruz. Bir bedeni her an işgal eden duygulanımlar kümesine, yani *anonim bir kuvvetin* (var olma kuvveti, duygulanım kapasitesi) yeğin durumlarına ise enlem adını veriyoruz. Böylelikle bir bedenin haritasını kuruyoruz. Boylamlar ve enlemler birlikte Doğayı oluşturur; bireyler ve

²¹⁶Baruch Spinoza, *Ethica ordinere geometrico demonstrata*, Amsterdam, 1677b, *Ethics; Treatise on the Emendation of the Intellect; Selected Letters*, Çev. Samuel Shirley, Hackett, Indianapolis, IN; 1992, (Türkçesi: *Ethica*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012)’den aktaran A. Ballantyne (2010). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. (Çev: R. Ögdül). İstanbul: YEM Yayın, 11.

²¹⁷A. Ballantyne (2010). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. (Çev: R. Ögdül). İstanbul: YEM Yayın, 4.

²¹⁸a.g.e., 9-11.

kolektiviteler tarafından mütemadiyen değiştirilen, düzenlenen ve yeniden düzenlenen, her zaman değişken olan içkinlik ya da tutarlılık düzlemi olarak Doğayı.²¹⁹

Tüm bunlara paralel olarak, sinema kitaplarında Deleuze'ün belgesel kategorisine yönelik özel bir çabasının olmadığı da gözlemlenebilir. Laura U. Marks'a göre bunun nedeni, Deleuze'ün gerçekliği, “*sanal*” ve “*aktüel*” olanın tümünü kapsayan bir bütünlük halinde yeniden ele alıyor olmasından, başka bir deyişle, her ikisinin de gerçeklik olarak kabul ediliyor olmasından kaynaklanır.²²⁰ Dolayısıyla Deleuze için konvansiyonel belgeselin sırtını yasladığı gerçek-kurmaca ayrımı ve yapılandırılmış imajlardan oluşan kurmaca sinema ile gerçek-dünya imajlarından oluşan klasik belgesel arasındaki fark da önemsizdir. Çünkü tüm imajlar sanal olanın aktüelleşmiş halleridir.

O halde, Deleuze'ün felsefesine göre gerçek olan nedir? Laura U. Marks'a göre bunu açıklığa kavuşturacak olan, Deleuze'ün, Pierce'ın semiyolojisi, Bergson'un bellek teorisi ve Foucault'nun arkeolojisini bir araya getirişiyse ortaya çıkan, gerçek ile gerçeğin sinemada vücut bulan hali arasındaki bağıdır.²²¹

Öncelikle, Deleuze'de de geçerli olan haliyle, Pierce'a göre işaret ya da gösterge (*sign*) olan imaj ile gerçek arasındaki bağlantı bir temsil (*representation*) değil, bir ima (*implication*) meselesidir. Gösterge, gerçeği temsil etmez; bir olayın anlamını sabitlemekten, tespit etmekten çok onu ima eder. Bir imaj, gizli ve muğlak olan sanal evrenin açık ve belirgin bir formudur; her kademesinde göstergeler, belirli nitelikler, algılar, aksiyonlar ve düşünceler, sadece bedence ulaşılabilir olan belleği içeren ama onunla da sınırlı olmayan sanal arşive dairdir: “*imaj aktüelleşmedir*” ve sanal olanın şu anda ve şimdi oluşunu (*presentification*) sağlar.²²² Zira sanal olan, Deleuze'ün

²¹⁹Gilles Deleuze, Spinoza: Philosophie pratique, Presses Universitaires de France, 1970, 127-128'den aktaran A. Ballantyne (2010). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. (Çev: R. Ögdül). İstanbul: YEM Yayın, 8.

²²⁰L. U. Marks (2000). Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 194.

²²¹a.g.e., 194.

²²²a.g.e., 194-195.

ifadesiyle “*kendi hayaletlerimizi saklayan kendi zamanımızın gizli katmanları*”²²³ içeren sinematik imajların büyük çoğunluğunun dışında da hüküm sürer.

Peki, söz konusu ‘gizli katman’a, ‘düşünülmeyen’ olana nasıl ulaşılacaktır? Bu noktada, Deleuze’un zaman-imaj (*time-image*) ve hareket-imaj (*movement-image*) ayrımına başvurmak gerekir. Marks’a göre, genellikle hareket-imajın dolayımında yer alan ve “*bu sayede gerçeği yeniden ürettiği düşünülen konvansiyonel belgeseller*”, bir taraftan sanal aktüel olandan ayıklarken, diğer taraftan imajı güçsüzleştirirler ve olup biteni klişelere indirgerler²²⁴. Zaman-imaj ise tersine, geçmiş (sanal) ve şimdi (aktüel) olanı bir arada tutar. Marks’ın Deleuze’un ifadeleriyle yinelediği gibi: Sanal, imaj halinde aktüelleşiliyor olmakla beraber, aktüel olanın, “*kristalleşen uçsuz bucaksız evrenin*” sanal imgelerinin, “*anıların, düşlerin, hatta kelimelerin*”²²⁵ yankısı olarak var olur.

Çoğu semiyoloji teorisi, işaretlerin özellikle de dilin, gerçeklikle düşünce arasındaki geçişi sağlayan aracılendirme işlevine dairdir. Pierce’in semiyolojisi ise Saussure’un imajı dile, sözele indirgeyen yaklaşımının tersine, dili esnek ve yaygın işaretler silsilesinin bir kategorisi olarak görür. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, göstergeler dilce kapsamaz, dil göstergelerin sadece bir kategorisidir. Sinemada zaman-imaj, imaj, beden ve beyin tarafından sarmalanmış bellek arşivini harekete geçirdikçe ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda gerçekliğin, ampirik olarak elde edilebilir olan kategorisinin bütünlüğünün zedelenmesi anlamına gelir. Marks’a göre Deleuze, gerçekliğe yaklaşan imajların peşine düşmek yerine, sanal bir imajla düşüncenin temasını gerçekleştirerek, sanal olanı aktüelleştirmeye çalışır; dolayısıyla “*gerçekten daha fazlası*” ile ilgilidir ve Deleuze’un Pierce’in esnek yaklaşımını tercihinin sebebi de budur.²²⁶ Bu noktada, Pierce’in göstergeler sistemine kısaca da olsa değinmek yararlı olacaktır.

²²³Deleuze, *The Time Image*, 244’den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 195.

²²⁴Marks, *a.g.e.*, 195.

²²⁵Deleuze, *The Time Image*, 81’den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 195.

²²⁶Marks, *a.g.e.*, 195.

Pierce'in semiyolojiye getirdiği farklılık, zihinsel işleyişe atadığı katmanlı durumu dış dünya için de kullanıyor olmasıdır. Bu aynı zamanda, anlamlandırma süreçlerini, dış ve iç dünya gibi bir ayrım gözetmeden açıklama gayreti olarak da düşünülebilir. Anlamlandırma süreçlerindeki unsurlar, sürecin kendisine içkindir. Dolayısıyla içsel ve dışsal olarak nitelendirilebilen gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkilerine yapılan vurgudan ziyade, Pierce açısından esas belirleyici olan, bu süreçlerin hangi zihinsel katmanlarda gerçekleşiyor olduklarıdır. Bu katmanlı yapı hakkında detaylı bilgi ve onu oluşturan unsurların birbirleri arasındaki ilişkiler için Merrell'in çalışmasındaki ilgili bölüme²²⁷ bakılabilir.

Ancak çalışma açısından konunun Deleuze ile ilgisinin kurulabileceği asgari yeterliliği, Pierce'in 'semiyotik nesne' anlayışına varan nesne yaklaşımı da sağlar. Pierce'a göre nesne, “*mevcut nesne*” (*immediate object*) ve “*devingen nesne*” (*dynamical object*) olarak ikiye ayırır; birincisi zihinsel nitelik kazanmadan önce de gösterge ile ilişkilidir, ikincisi ise ‘gerçek’ dünya ile aynı olması mümkün olmayan, zihinsel bir nesnedir. Semiyotik nesne ise, “*göstergenin ilişkide ve etkileşimde olduğu, dış dünyada var olan veya zihinsel kurguya dayanan*” niteliğiyle, sadece dış dünyaya ait olmayıp, zihinsel olarak da var olabilir.²²⁸

Laura U. Marks'ın *Signs of the Time, Deleuze, Pierce, and the Documentary Image* başlıklı metninde de yararlandığı, Pierce'ın gerçeğin belirişi için önerdiği katmanları oluşturan birincil, ikincil ve üçüncül kipler ise Merrell'in çalışmasında şöyle tanımlanır:²²⁹

Birincil Kip: Herhangi bir şeye referans vermeksizin veya herhangi bir şeyle ilişkiye girmeksizin var olanlar (nitelik, his, duygu ya da başka bir deyişle, bir şeye dair bilincin safi olasılığı).

²²⁷F. Merrell (2000). *Change through Signs of Body, Mind and Language*. Illinois: Waveland Press, 37-41.

²²⁸a.g.e., 131.

²²⁹a.g.e., 21.

İkincil Kip: Herhangi bir şeyle ilişkisi olan ancak bir üçüncü varlıkla olmayanlar (kendi öz bilinci olan kendinin (*self*) kendisi (*itself*) değil, kendi bilinci - kendi öz bilinci olan bir şeyin kendisi değil de bilinci).

Üçüncül Kip: İkincil bir varlığı birincil ile ilişkiye taşıma kapasitesine sahip oldukça var olanlar (Birincil kip ile ikincil kip arasında aracılendirma işlevi görenler).

Merrell'a göre birincil kip “*öğrenilebilirlik*”, “*olasılık*”, “*muğlaklık*”, “*tutarsızlık*”; ikincil kip, “*ölçülebilirlik*”, “*aktüellik*”, “*etki-tepki*”; üçüncül kip, “*bilinebilirlik*”, “*olanaklılık*”, “*genellik*”, “*tamamlanmamışlık*” gibi sıfatlarla nitelenebilir.²³⁰ Birincil kip “*nitelik*” ile beliren “*olasılığın*”; İkincil kip “*etki*” ile “*aktüel*” olanın (olmakta olanın); üçüncül kip “*kendi oluş sürecinin ürünü*” olan gerçekleşme “*potansiyelinin*”, kuvvetle “*muhtemel*” olanın ve “*gerekliliğin*” (olmak üzere olanın) mecralarıdır.²³¹

Bununla birlikte, karmaşık gibi görünen söz konusu tanımları aşağıdaki alıntıyla tekrarlandığı gibi, diğer sanat dallarından veya gündelik yaşamdan örneklerle ele almak anlaşılabilirliği açısından yarar sağlayabilir. Yine Merrell'in ifadeleriyle:

Sanatta, Birincil Kip, bir Picasso tablosunda, iki boyutlu bir dikdörtgendeki renk parçalarının muğlak farkındalığı olabilir. İkincil Kip, bu parçaların diğer dikdörtgenler, üçgenler ve düzensiz başka renk parçalarıyla olan etkileşimli ilişkisi olabilir. Üçüncül Kip ise bütün bunların bir izleyici tarafından bir araya getirilip, önden, arkadan, sağdan, soldan, yukarıdan ve aşağıdan eş zamanlı imgesel bir üç boyutlu imaj olarak görülmesidir. Şiirde Birincil Kip, şiir sever biri tarafından, bir yerde, bir vakit okunmasıyla duyumsanması mümkün olan muğlak hislerin potansiyelini taşıyan, kağıt üzerindeki birkaç avangart dizedir. İkincil Kip, aktüel olarak bunların [dizelerin] okunması ve bunlarla okuyucunun zihinsel durumu, geçmişe dair hatıraları, [daha önce okunmuş olan] başka bir sürü dize ile ilişkisinin kurulmasıdır. Üçüncül kip, okuyucunun şiirin mısralarıyla, kendisi için

²³⁰ a.g.e., 140.

²³¹ a.g.e., 21.

anlamın ortaya çıktığı belirli anlarda kurduğu etkileşimdir. Gündelik yaşamda, Birincil Kip, uzaktaki bir çift, belirgin, sarı yaydır. İkincil Kip, karnı aç biri tarafından kurulan, parabol şeklinde kavisli, uzatılmış sarılık ile altındaki renkli bina arasındaki ilişkidir. Üçüncül Kip ise, bilindik bu kurumun, sahneye lisanın dâhil olmasıyla, *McDonald's* olarak teşhis edilmesidir.²³²

The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory adlı çalışmasında Patricia Pisters, Deleuze'ün *Cinema 1* ve *Cinema 2* adlı eserlerinde kullandığı araçları sistematik bir tablo halinde bir araya getirilmiştir. Bu bütünden Pierce'ın yukarıda kısaca açıklanan kurgusuna ait kimi kavramları takip için de yararlanılabilir. Bu anlamda tablolar, Pierce'ın gerçeğin belirişi için önerdiği kipler ve göstergeler sisteminin sinemaya uygulanışı ve Deleuze'deki kullanımları açısından oldukça toparlayıcıdır. Pisters'ın, "*Cinema 1* ve *Cinema 2 için alet kutusu*" olarak adlandırdığı bu tablo grubuna ilgili kaynaktan²³³ ulaşılabilir. Bunun dışında, tablolardaki kimi terimlerin ve kavramların Deleuze'deki karşılıklarına ise, düşünürün *Cinema 1*²³⁴ ve *Cinema 2*²³⁵ adlı eserlerinden ulaşmak mümkündür.

Deleuze *Cinema 1: The Movement-Image*'da, Bergson'un algı-imağ, aksiyon-imağ ve etki-imağ ile başlayan ve Pierce'ın üçlü kip kurgusuyla bağlanan çeşitli 'hareket-imağ' türleri oluşturmuştur. Bu hareket-imağların her biri, kompozisyonun en az iki göstergesi ve bir genetik göstergeye karşılık gelir. Bu gösterge ve imajlar klasik sinema tarafından kullanılırlar ve karakterleri duyu-motor şema ile düzenlenir. Roland Bogue söz konusu tanımları ve ilişkileri, *Deleuze on Cinema* adlı eserinde şöyle dile getirir:

Algı-imağın (*perception-image*) göstergeleri bir algının algısını görünür kılar, çoğunlukla sabit bakış noktalarından, duruma göre akışkan ve nadiren de uçucu sezilerden, adeta dünyayı meta-sinema halinde gören hazır ve nazır gözlerin meselesidir. Etki-imağ (*affection-image*) göstergeleri,

²³² a.g.e., 21-22.

²³³ Pisters (2003), a.g.e., 227-228.

²³⁴ Deleuze (2001a), a.g.e., 217-218.

²³⁵ Deleuze, (2001b), a.g.e., 335.

konturları nitelikleri yansıtan, güçlü hatları bir nitelikten diğerine olan boşluğu belli eden, bağlantısız ya da boş mekânlar arası etkiel hareketlerin izini süren ‘herhangi bir yerin’ (*espace quelqonque*) suret göstergeleridir. İtke-imajlar (*impulse-image*), yaşayan orijinal dünyadan belirir, göstergeleri, ya orijinal dünyaya dair olan nitelikler veyahut güçler olan semptomlar ya da gerçek ortamın, yaşayan varlıklarınca elde edilen fragmanları olan iyi ve kötü fetişlerdir. Aksiyon-imajlar (*action-image*) iki türdür, Büyük Biçim ve Küçük Biçim ve göstergeleri Durum-Aksiyon-Değişmiş Durum (D-A-D) veya Aksiyon-Durum-Yeni Aksiyon (A-D-A) ile ilgili olan sekanslardır. Büyük Biçim D-A-D sekansı, biriken damlalar halinde ortamdan yayılarak eyleme geçerken, Küçük Biçim A-D-A sekansı, evrenin, bir mekânı diğerine bağlayan bir hattını izleyerek, parça parça eyleme geçer. Değişim-imajlar (*reflection-image*) Büyük ve Küçük Biçimleri birbirine dönüştürür, göstergeleri, bir imajın gelecekteki eylemi tahmin ettiğı çeşitli tiyatral/sahnesel figürler; [...] bir imajın diğer bir durumun metaforu olduğı heykelsi/plastik figürler olarak işlev görür. [...] Mental-imajlar (*relation-image*), zihinsel ilişkilerin görsel belirtilerini oluştururlar, göstergeleri, doğal ilişkilerin işaretleri, bozulmuş doğal ilişkilerin işaretleri ve kural ya da alışkanlıkla biçimlenen görülebilir geleneksel ilişkilerin sembolleridir.²³⁶

Klasik sinema anlayışında, Rönesans’ın hareket ile hareket halindeki nesnenin ayrıldığı, uzamsallaştırılmış zaman modelinin ötesine geçen Bergson tarzı bir hareket anlayışı var olmakla birlikte, bir açıdan tıpkı antik dönemde olduğı gibi, zamanın harekete tâbi olduğı durumlar söz konusudur. Hareket ve zamanın birbirleriyle olan ilişkisi bir tek modern sinemada değişim gösterir. Deleuze’ün *Cinema 2: The Time-Image* adlı eserini oluşturan içerik, bu değişim gözetilerek bir araya getirilmiştir. Modern sinemayla birlikte, kural dışı imajları çarpıtılmış algılar, hayal meyal anılar, düşler, halüsinasyonlar olarak verilen istisnai hareket, bağdaşık ve birleştirilmiş bir zaman-mekânda gerçekleşmez. Bunun yerine, bu türden hareketler kurallara dönüşür ve zamanın biçimleri, kendi içinde doğrudan görünür olan hareket türleri üretir. Bunlar ‘zaman-imaj’ın oluş biçimleridir; Bogue’un ifadeleriyle:

²³⁶Bogue, a.g.e., 198-199.

Zaman ve hareketin yeni bir ilişkisinin ilk belirtileri *opsign* ve *sonsign*dir, duyu-motor şema tarafından asimile edilemeyen saf görsel ve sesle ilgili imajlardır, [...] sadece zaman-kristalinin *hyalosign*ında zaman kendi içinde belirir. Burada, zamanın aktüel şimdi ve eşzamanlı varolan sanal olarak ayrılması *opsign* ve *sonsign* olarak görülebilir kılınır, zaman-kristallerinin paramparça kırıkları, ayırt edilemez sanal ve aktüeli veren sanal/aktüel, şeffaf/mat, çekirdek/çeper imajların döngülerinde birleştirilir.²³⁷

Klasik ve modern sinema ayrımı, yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, duyu-motor şemanın ortadan kalkması ve zamanın hareketle ilişkisinin tersine dönmesiyle, pek kısaca hareket-imaj / zaman-imaj ayrımıyla belirlenebilir. Düşüncenin imajla olan ilişkisi değişirken, imajın sesle olan ilişkisi de değişir. Klasik sinema örnekleri duyu-motor şemaya uygun bir dünya ve birleştirilmiş bir zihne bağlı imaj-figür ilişkisiyle içsel bir monolog niteliğindedir. Modern sinemada ise duyu-motor şemaya uymayan, dışarıya ait bir düşüncenin, içsel monologdan serbest dolaylı söyleme doğru açılması ve imaj bağlantılarının yeniden kurulması söz konusudur. Bu noktada, Deleuze'un Bergson'a referansla, kapalı sistemlerden oluşan “mekanik” bütünler ile yalnızca bir ilişki biçimi olan açık “makinik” bağlantılar arasındaki ayrıma yaptığı vurgu²³⁸ hatırlanmalıdır. Zihnin ve dünyanın klasik birliği, beynin ve dünyanın birbirine dolanmasıyla varolan, dışarıya ve içeriye dair topolojik bir oyuna neden olur. Modern evrede ise, irrasyonel kesmeler, tekrar bağlantıları ve siyah-beyaz ekran gibi, her biri bir yarılma formu olan bileşenleriyle, görsel imajın işitsel imajla kurduğu ilişkiler alakasız ve asimetriktir. Roland Bogue, bunu şöyle örneklendirir:

Sessiz filmde, konuşma dolaylıdır ve sözel olarak ifade edilir; klasik sesli filmde konuşma doğrudandır ve görsel imajın içinde okunur; fakat modern sinemada konuşma kendini görsel imajdan ayırır, serbest dolaylı söylem olmaya başlar ve sesle ilgili kesintisiz zaman-mekânın özerk bir parçasını biçimlendirir. Görsel imajlar ve sessel imajların her biri kendi ideal sınırına ulaşma eğilimindedir ve birbirlerine göre karşılıklı limitlerini gösteren

²³⁷Bogue, a.g.e., 199.

²³⁸Deleuze (2001a), a.g.e., 59.

yarılma üzerinden ilişki halindedirler. Böyle imajlar, görsel imajlarla görsel, sesle sessel ve görsel ile sessel olanı birbirine yeniden bağlayacak şekilde okunmalıdır.²³⁹

Deleuze düşüncesini, sinema dışından herhangi bir disiplin aracılığıyla değil, sinemanın kendisinden yola çıkarak inşa eder ve bunu yaparken de Bergson ve Pierce gibi düşünürlerin sinematik imaj taksonomilerinden yararlanır. Saussure’cü linguistiği sinema alanında yaygınlaştıran yapısalcı bakış açısını veya anlatı temelli genel yaklaşımları reddeder. Psikanaliz ise, imajlara dair teori üretimi için kabul edilebilir bir yöntem olamaz. Bunun da ötesinde Deleuze, *The Brain is the Screen*’de psikanaliz ve linguistiğin sinema için kullanışlı birer araç olmadıklarına dair inancını açıkça dile getirirken, bunların yerine beyin biyolojisini, moleküler biyolojiyi tercih eder.²⁴⁰ Söz konusu işlevsizliğin temel nedeni, bu yaklaşımların sinema dışından bir takım insansı kurgulara gereksinim duymaları, bir başka deyişle içkinlik düzlemi dışında kimi tasarımlara dayanıyor olmalarıdır. Benzer şekilde, Deleuze’e için imaj taksonomisi “*tarihçe*” bir tarih değil, “*doğal*” bir tarihtir; Bogue’un deyişiyle “*sinemanın kavramları filmlerde kendi başlarına*” üremezler, ancak Godard örneğinde olduğu gibi, filme dair bir fikri olan sinemacılar tarafından yaratılabilirler.²⁴¹ Dolayısıyla sadece felsefe hakkında düşünerek felsefe yapılamayacağı gibi, film üretimi de sadece sinemaya ait olmakla yetinemez.

Deleuze’e göre anlatı, zaman-mekân örgüsünün tali bir yönüdür. Gündelik yaşamda ihtiyaçlara, arzulara, hedeflere, planlara ve pratiklere göre dünyayla kurulan ilişkiler pragmatik amaçlara dayalı bir yapı oluşturur. Dünyaya dair, duyu-motor yoluyla oluşan bu grameri Kurt Lewin “*hodological space*” (kesişen yolların ya da düşüncelerin bağlantı ilişkilerini takip eden uzam) olarak adlandırır. Bogue’un da dile getirdiği gibi, Deleuze için modern sinemanın klasik sinemadan ayrıştığı noktayı belirleyen şey, anlatı uzamının veya Lewin’in *hodological space*’inin bu terk edilişiyle birlikte, sinematik göstergelerin bu uzamı da kapsayan “*anlatısal*” ve “*linguistik*”

²³⁹Bogue, a.g.e., 201.

²⁴⁰Deleuze (2000), a.g.e. , 366.

²⁴¹Bogue, a.g.e., 202.

olmayan daha geniş bir evreni öneriyor olmasıdır.²⁴² Pierce’ın lingustik olmayan gösterge sistematığının Deleuze’ün amacına uygun olmasının nedeni de, en basit haliyle bu önerinin vadettiği işlevselliktir.

Ne var ki Deleuze bu sistematığı aynen uygulamaz. Öncelikle Pierce’ın oluş için önerdiği üç kip ile Bergson’un üç tür hareket-imajı arasında paralellikler oluşturulur. Birincil, ikincil ve üçüncül kipler, sırasıyla etki-imaja (*affection-image*), aksiyon-imaja (*action-image*) ve mental-imaja (*relation-image*) karşılık gelir. Algı-imaj (*perception-image*) ise “sıfır durumu (*zeroness*)” ile eşleştirilir. Deleuze, bu kurguya, etki-imajla aksiyon-imaj arasına itki-imajı (*impulse-image*), aksiyon-imajla mental-imaj arasında yer alacak şekilde de değişim-imajı (*reflection-image*) ekler.²⁴³

Pierce’ın belirlemelerine göre, şimdiki zaman, tüm kiplerin öncülü ve başlangıç durumudur, sıfır durumu – “*zeroness*”; tüm olasılıkları barındıran sanal rezervin her şeye gebe haline karşılık gelir.²⁴⁴ Bogue’un verdiği birkaç örneğe değinmek gerekirse, sıfır durumunun Deleuze’deki karşılığı olan algı-imaj ise klasik sinemada, herhangi birinin gözünden bakılmayan, görece objektif imajlardır. Deleuze, Jean Mitry’nin kaydedilmiş bir görüntünün mutlak objektif olamayacağına dair düşüncesini onaylamakla birlikte, Passolini’nin, linguistik genler taşıyan, ancak yarı-öznellik açısından verimli olan ve Bergson’un “*aralık*” kavramını destekleyen “*serbest dolaylı söylem*” teorisini de algı-imaja dâhil eder.²⁴⁵ Fransız Yeni dalga sinemasında, başrolün bakışıyla belirlenen çekiminin aksiyon tamamlandıktan sonra da bir süre devam etmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte, “*kino-eye*” fikrinin ürünü, “*Man with a Movie Camera*” ile Vertov, imajın jenerik ögesini keşfeder: hareketin yön ve ivmesinin değiştirilişi (*photogramme*), hareketin diferansiyel birimini, hareket bütünü bozmadan elde eder ve insan algısının dışında bir algıyı doğurur.²⁴⁶

²⁴²Bogue, a.g.e., 66.

²⁴³Bogue, a.g.e., 68.

²⁴⁴Charles Sanders Pierce, “The Principles of Phenomenology”, in Justus Buchler, ed., *The Philosophy of Pierce: Selected Writings* (New York: Harcourt, Brace, 1950), 77’den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 196.

²⁴⁵Bogue, a.g.e., 72-73.

²⁴⁶Bogue, a.g.e., 75.

Pierce'in birincil kipi, saf nitelik olarak, bir nesneyle özdeş olmayan, örneğin “kırmızı, sıkıcı, zor, asil” gibi sıfatlarda olduğu gibi, herhangi bir öznel ya da nesnel durum açısından algısal değildir.²⁴⁷ Semiyoloji terminolojisi açısından, “qualisign” olarak adlandırılan birincil kip, nesnesiyle bağlantısı açısından ikoniktir. Ne var ki, nitelik tek başına, yalın olarak algılanabilir bir şey değildir ve algılandığında mutlaka diğer göstergelerle birlikte bir kompleks halindedir. O nedenle birincil kip beraberinde getirdiği “olasılığın” işaretidir; saf “kırmızının” ya da “melankolinin” birer nitelik olarak tek başlarına algılanamıyor olmaları gibi. Laura U. Marks'a göre, niteliğin bu şekilde kompleks bir imaj bütünü olarak algılanması Bergson'un “beyin-imaj” kavramına ve öznel “yönelime” referanslıdır.²⁴⁸

Birincil kipin Deleuze'deki karşılığı ise (duyuyla, tesirle ilgili) etki-imajdır (*affection-image*). Etki-imaj, bir duyu ya da hisse sahip olmanın sonucunda gerçekleşen değişime bağlı “öteki-oluşun” başlangıcıdır: “algılayan ben”in, “algılanan dünya”ya açılışıdır. Marks'ın da dile getirdiği gibi, bu haliyle birincil kip, belgesel filmlerin gerçekliğe dair “uğultularını biledikleri” yerdir.²⁴⁹ Fakat bu, belgesel türlerin Deleuze tarafından pek de önemsenmeyen bir gücüdür. Marks, ilgili dipnotunda Deleuze'e referansla, Robert Flaherty'nin “*Nonook of the North*” filminin birincil kiple ilgisine, “karın beyaz enginliğine” tutunuşunu örnek gösterir. Deleuze'e göre Flaherty'de, birincil kipte kalmak gibi bir sınır vardır, insanla doğa arasındaki tekil bir mücadele (*ethology*, davranışbilim), bu tür zorlukların genellenişinden (*ethnology*, kültürel antropoloji / üçüncül kip) daha fazla önemsenir.²⁵⁰

Bununla beraber, kurmaca filmlerde de varolan etki-imajın belgesel filmlerde ortaya çıkışının asgari müdahale ile gerçekleşmesi beklenir. Olasılıkla karakterize olan etki-imaj, duyunun anonim halinin hüküm sürdüğü algı öncesi durumu aşar. Oysa Algı aşamasında, kullanılabilirliğe bağlı olarak, imajın içinde saklı olası algıların işlevsellik açısından ayıklandığı bir daralma gerçekleşir. Marks'a göre birincil kipin öncesi, sıfır

²⁴⁷ Charles Sanders Pierce, “The Principles of Phenomenology”, in Justus Buchler, ed., *The Philosophy of Pierce: Selected Writings* (New York: Harcourt, Brace, 1950), 77'den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 196.

²⁴⁸ Marks, a.g.e., 196.

²⁴⁹ Marks, a.g.e., 197.

²⁵⁰ Marks, a.g.e., 212.

durumu, belgesel için daha avantajlıdır çünkü algı-imağa, birincil kipin / etki-imağın olası varlığı korunmaya devam edilir ve izleyici rezervde saklı tutulan diğer nitelikleri aktüelleştirmeye davet edilir.²⁵¹

İkincil kip, aktüel olanın sanal bütünün içinden sıyrılıp belirdiği andan itibaren geçerlidir. Semiyoloji terminolojisi açısından aktüel olan durum ya da olayla ilgili göstergelere, “aksiyon-imağa” (*sinsign*) karşılık gelir. Gösterge-nesne bağının varoluşsal bir ilişki kapsamında dizinsel (*indexical*) olduğu, yorumlayanın inisiyatifine bağlı “brüt hakikatlere” ilişkindir.²⁵² Marks’a göre ikincil kip gerçeğin alanı olarak yorumlanabilir zira Deleuze de söz konusu bu alana dair “nitelikler ve güçlerin bundan böyle ‘herhangi bir yerde’ (*any-space-whatever*) belirmediği, kültürel olmayan (*originary*) dünyada ikamet etmediği, fakat belirlenmiş, coğrafi, tarihsel ve sosyal mekân-zamanlarda aktüelleştirilirler” ifadesini kullanır.²⁵³

Marks’a göre ikincil kip belgesel filmlerin en fazla aşına oldukları konumdur. Olup biteni olduğu haliyle kaydettikçe belgesel niteliğin güçlendiği düşünülüyorsa, maddeler arası brüt temaslara odaklanılması normaldir. Dolayısıyla gösterge ve nesnesi arasındaki ilişkide nedensellik olması da gerekmez. Ancak Marks, hareket-imge standartları açısından, bu durumda, yani duyuşsal tepki ile dizinsel kanıt arasında ilişkiler tesis edilemediğinde, belgesel anlatımın vasatlaşacağı görüşündedir. Zira ikincil kip, yargılamalara varılabilen üçüncül kipe açılmaya neden olan “Nietzschevari” bir gücün potansiyelini de taşıyan aşamadır.²⁵⁴

Üçüncül kip ise nitelikler ve olaylar hakkında genellemelere varılabilen, yorumlama ve sembol geliştirme gibi mental operasyonlarla ilgilidir. Pierce’ın terminolojisinde “*legisign*” olarak yer alır ve işaret-nesne ilişkisinin sembolik olduğu, işaretin nesneyi bir yorumlayana göre belirttiği, uzlaşılmış genellemeleri kapsar. Deleuze’de ise bir

²⁵¹Marks, *a.g.e.*, 197.

²⁵²Pierce, *The Philosophy of Pierce*, 79’dan aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 197.

²⁵³Deleuze, *The Movement-Image*, 141’den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 197-198.

²⁵⁴Marks, *a.g.e.*, 198.

kanı veya argüman olarak “*mental-imaj*” terimiyle ifade edilir.²⁵⁵ Bir *legisign* ya da mental-imaj, hislerden, duyulardan oluşan “*etki-imajların*” (birincil kip-*qualisign*) ve durumlardan, olaylardan oluşan “*aksiyon-imajların*” (ikincil kip-*sinsign*) bir medyumudur ve onlara dayalı savlarla donanmıştır. Bu anlamda Pierce’ın kurguladığı kipler arası ilişki de oldukça akışkandır ve üçüncül kip, Marks’ın deyimiyle, üzerinde diğer iki kipin “*nemini*” taşır.²⁵⁶ Deleuze ise etki-imaj ve aksiyon-imajın düşünce unsurlarını barındırdığı görüşündedir. Deleuze’e göre mental-imajın ayırt edici özelliği nesnesi ile kurduğu ilişkidir; mental-imaj varlığı, düşüncenin ve algının dışında var olan unsurlarıyla da kavrar. Bu anlamda Deleuze’ün üçüncü kipi, Pierce’ın sisteminde bulunduğu yerden farklı bir yere koyduğu da söylenebilir:

Mental-imajdan bahsederken, başka bir şeyi kast ederiz: Düşünceyi nesne olarak kabul eden bir imaj, kendi varlığı düşüncenin dışında olan bir nesne, tıpkı algının nesnesinin algı dışında olması gibi. Sembolik eylemleri, entelektüel hisleri, kendi nesnesi, ilişkileri olarak kabul eden bir imaj. Bu olabilir ama gerekli değildir. Diğer imajlardan daha zor. Zorunlu olarak, düşünceyle yeni, doğrudan bir ilişkisi olacak, diğer imajların sahip olduğundan tamamen farklı bir ilişki.²⁵⁷

Mental-imaj, bir bütün oluşturacak şekilde, imajlar arası kurduğu bağlantılarla genelleme niteliği taşıyan hükümler ve yargılar oluşturarak hareket-imaj içerisinde rahatlıkla varlığını sürdürebilir. Bu anlamda mental-imaj, düşünce akışı ve hareketliliği açısından geleneksel belgesel için yeterince kullanışlıdır. Bununla birlikte mental-imajlar, görüntüler arasında boşluklar oluşturarak filmin içeriğine dâhil olmayan, dışarıdaki dünyaya, film içerisinde yanıtları bulunmayan sorulara açılma olanağına da sahiptir. Deleuze, bu tür filmleri sırasıyla “*teorematik*” ve “*problematik*” filmler olarak adlandırır.²⁵⁸ Marks bu noktada, klişeleri pekiştiren mental-imajlarla, Deleuze’ün sıkça başvurduğu, J.L. Godard’ın “*sadece imaj değil, sadece bir imaj (not a just image, just*

²⁵⁵Marks, **a.g.e.**, 198.

²⁵⁶Marks, **a.g.e.**, 198.

²⁵⁷Deleuze (2001a), **a.g.e.**, 198.

²⁵⁸Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 174.

an image)”²⁵⁹ ifadesiyle kast edilen, “yeni düşüncelere” açılan mental-imajların farklılığına dikkat çeker.²⁶⁰

Öyle ki, bir filmin, mental-imajlarla kazandığı “düşünümsel özellik” (reflexivity) bir anlamda belgeselin kendi mecazı (trope) haline de dönüşebilir: Filmi üretenin, bir röportajı gösterir imajın içerisinde yer alması, ekran yazılarının varlığı ya da televizyon haberlerinde, kameramanlar gibi, görüntü üretim unsurlarının canlı yayına dâhil edilmesi örneklerinde olduğu gibi. Marks, gün geçtikçe belgesel filmlerin mental-imajlar alanına daha çok girdiği görüşündedir, fakat Floyd Merrell’in “mental-imajı kemikleştirmek için sembolik olanı genellemeye dönüştürme (hypostatize)” gibi güncel bir eğilimin varlığına dair görüşüyle de hemfikirdir.²⁶¹

Marks’a göre bu nokta, Deleuze’un Pierce’tan farklılaştığı bir başka durumu da işaret eder: “dünya, kötü bir filme benzemeye başlar, düşünümsellik dahi bir klişeye dönüşür”.²⁶² Hareket-imajdaki herhangi bir kırılmanın klasik anlatı bütünlüğünü zedelediği açıktır. Böylesi bir kırılma, etki-imajların ve aksiyon-imajların bütün olasılıklara gebe olan sanal rezervi arkada bırakarak harekete katılma kaderlerine rağmen, sinemanın, birincil ve ikincil kiplere geri dönüşüne neden olur. Ancak birincil kipin sıfır durumuna dönüşü, “bir legisignın bir başka gösterge için interpretant olması” gibi, bu döngüyü kırmaya yeterli değildir.²⁶³ Mental-imaj, diğer imajlar arasında ilişki kurarken, bu ilişkileri tamamlanmamış bırakmak, bir problematik olarak açığa çıkarmak yerine, herhangi bir teoremce kapsanmasına neden olabilir. Burada teorematik nitelik, kapalı bir sistem olarak da düşünülebilir.

Deleuze, üçüncül kipin kemikleşmiş durumundan kaynaklanan bu baskınlık sorununu, Foucault’ya yaklaşarak çözmeye çalışır. Foucault Deleuze’ü, üçüncül ve birincil kip arasında, bir taraftan söylem ve görülebilir olan, diğer taraftan söylenemez ve

²⁵⁹G. Deleuze, “Three Questions on Six Times Two,” in *Negotiations*, trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 38’den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 199.

²⁶⁰Marks, **a.g.e.**, 199.

²⁶¹Marks, **a.g.e.**, 199-200.

²⁶²Marks, **a.g.e.**, 200.

²⁶³Marks, **a.g.e.**, 200.

görülemeyen olan arasındaki ayrımı belirleme açısından daha avantajlı olacaktır. Sembollerle dolu üçüncül kip alanı, yenilenmenin kaynağı olan birincil kipe dönülerek, söylemi “*kendinde şeylere*” dönüştürebilir, zira üçüncül kiple aracılendirilemeyen, sembolleştirilemeyen bilgi unsurları her zaman vardır.²⁶⁴ Marks, ilgili dipnotunda, Merrell’in tespitini, bir şarap tadıcısının ya da bir jazz müzisyeninin, birer nitelik olan ve bu haliyle “*birincil ve ikincil kipte kalan, üçüncül kiple aracılendirilemeyen*” mesleki bilgisini buna örnek olarak gösterir.²⁶⁵ Sembolik aksiyonlarının önlenmesiyle, mental-imajların, aksiyon-imajda sarmalanmış bulunan etki bileşenlerini ayrıştırması ve kendi etkilerine (aksiyon-imajlara) indirgemesi sağlanabilir.

Deleuze’un gerçekliğin sinemasına dair kritiklerinde örneklenen haliyle, Grierson ve Flaherty’nin işleri, gerçek ideali üzerine yapılandırılmış birer “*sinematografik kurmaca*” üretimidir.²⁶⁶ Marks’ın da dile getirdiği gibi, klasik belgesellerdeki ideal gerçeğin kendisi bir kurmacadır ve belgesellerin söylemsel sıkıntısının kaynağı da bu “*nesnellik mitidir*”.²⁶⁷ Ancak bu iddiayı taşımayan belgesel örnekleri de mevcuttur. Walid Ra’ad’ın *Miraculous Beginnings* isimli filmi, kurgulanmış bir tarihle “*gerçeğin parçalarını taşıyan etki-imajlar arasındaki çatlağı büyüten*”, Marks’a göre “*sahte*” olmayan bir belgeseldir ve bu niteliği ile belgesel alanına “*öznelliği*” yeniden tanıtan bir örnek olarak kabul edilebilir.²⁶⁸

Buradaki öznellik, belgeselcinin kendisini görüntüye dâhil etmesinden ya da klasik belgesellerde olduğu gibi öznelliğin mental-imajının üretilmesindense, birincil kipi / etki-imajların akışına izin verilmesiyle oluşturulur. Patricia Pister’a göre, sinemanın zaman-imaj-oluşları “*belgesel ile kurmaca arasındaki ayrımı muğlaklaştırır*” ve Nietzsche’nin önerisinde olduğu gibi, sorulması gereken ‘gerçek mi?’ değil, ‘hangi güçler rol oynuyor?’ sorusudur.²⁶⁹ Cevabı bir tanım ya da isim olmak zorunda olan ‘ne?’ sorusunun yerine, varoluşun süreçlerini sorgulayan, yanıtları zamana yayılmak

²⁶⁴Marks, **a.g.e.**, 200.

²⁶⁵Marks, **a.g.e.**, 212-213.

²⁶⁶Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 149.

²⁶⁷Marks, **a.g.e.**, 201.

²⁶⁸Marks, **a.g.e.**, 200-201.

²⁶⁹Pisters, *From Eye to Brain*, 83’den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 201.

zorunda olan ve ancak eylemlilikle açıklanabilen ‘nasıl?’ sorusunun tercih edilmesi gibi.

Belgesel üretiminin, yukarıda açıklandığı üzere, gerçeklik iddiası ile kapalı bir sisteme dönüşme ihtimali, üçüncül kipin gerçeğin nesnellikle garanti altına alındığı varsayımıyla hayata geçirilen baskınlığı ile gerçekleşir. Böylelikle birer retoriğe, belâgatlı bir anlatıma dönüşen belgesel filmlerden başka, “*vérité-stili*” gibi, kökeni belgesel türün başlangıç dönemlerine dek uzanan, çekim esnasında bir sonraki adımın dahi kestirilemediği örnekler de mevcuttur.²⁷⁰ Bununla beraber, genel olarak, optik imajların, duyu-motor uzama yayılmaktansa, düşler, hayaller, geçmişin bellekteki kalıntıları gibi sanal imajlarla bağlantı kurduğu tüm filmler, kurmaca olsun ya da olmasın, Deleuze’ün ciddi mesai ayırdığı bir grubu oluşturur. Deleuze için, Amerikan Sineması’ndan, kameranın sınırlanmamış aksiyon-imajlar üreten tekil “*otomatik-öznelliği*” bağlamında ayrışan, erken dönem Sovyet ve sonrasındaki Alman ve Fransız ekolleri, Bergsoncu bellek açısından oldukça önemlidir:

Bu, Sovyet sinemasının, fütürizm, konstrüktivizm ve formalizmle olan beraberliğinin; Alman sinemasının, psikiyatri ve psikanalizle olan beraberliğinin; Fransız ekolünün, sürrealizmle olan beraberliğinin önemli bir yönüydü. Avrupa sineması bunu, aksiyon-imajın Amerikalı sınırlarını kırarak ve zamanın gizemine ulaşarak, imajı, düşünce ve kamerayı, Amerikalıların aşırı objektif yaklaşımının tersine, tekil bir otomatik öznellikte birleştirerek gördü.²⁷¹

Bu durum aynı zamanda Deleuze’ün, Foucault’yu yorumlarken yararlandığı, görsel ile sözel olan arasındaki ayrımla da ilgilidir. Deneyim doğrudan temsil edilebilir bir şey değildir, bütünlüğüne ancak görülebilir ve dile getirilebilir parçalarıyla yaklaşılabılır ve bu parçalar birbirlerine indirgenemezler. Burada, nesne olan şeylerden, herhangi bir zaman-mekâna, tarihsel duruma dair bir uzama geçişin varlığı kaçınılmazdır. Birincil kipe özgü niteliklerin belirişi için de geçerli olan böylesi bir görünebilirlik tarifi için Deleuze, Foucault’nun aşağıdaki ifadesine başvurur.

²⁷⁰Marks, a.g.e., 202.

²⁷¹Deleuze (2001b), a.g.e., 55.

Görülebilirlik nesnelerin biçimleri değildir, hatta ışık altında beliren formlar da değildir, fakat ışığın kendisi tarafından yaratılan ve şeylerin sadece birer parıldama, kıvılcım ya da ışıma olarak var olabildikleri aydınlanmanın biçimleridir.²⁷²

Bu anlamda görülebilir olanın nosyonuna göre Deleuze için sinematik imaj, belirli bir tarihsel bir forma göre okunabilen bir katmanlanıştır. Elbette burada, Deleuze’e atfedilen uzam düşüncelerinin, kategoriler arası belirli bir hiyerarşiye dayalı klasik uzam teorilerinden farklı olarak, “*uzamı kavramak için geliştirilmiş bir düşünce*” mahiyetinde olmayıp, “*düşüncenin kendi doğasında var olan*” rhizomatic karaktere göre belirlenebileceği²⁷³ hatırlanmalıdır. Çünkü, Deleuze’e göre anlamın oluşumu, Russel West-Pavlov’un deyişiyle yaşamın içinde, “*her yerde bulunabilir*” bir şey olmak üzere, lokal mekânlara, çoğullukları oluşturan tekil durumlara, katmanlar arası bağlantılara ya da tarih, antropoloji, biyoloji, zooloji, fizik ve estetik gibi farklı bilgi alanlarına referanslandırılabilir.²⁷⁴

Dolayısıyla bu noktada belgesel, anlatı olarak da takip edilebilen bir uzamsal yayılımı gerçekleştiren hareket-imajlar yerine, zaman-imajların mecrası haline gelir. Belgesel filmlerin, en geleneksel formuyla dahi olsa, yaşama tanıklık etme açısından özel bir konuma sahip oldukları açıktır. Kuşkusuz bu tanıklık derecesi, zaman-imajlar aracılığıyla, söylemsel ve görsel olanın, sırasıyla işitilen ve görülenin ötesine geçebilme becerisi ile arttırılabilir. Marks bu neden-sonuç ilişkisini şöyle açıklar: hareket-imajdan farklı olarak, “*zaman-imajların mental-imajları, birincil ve ikincil kip unsurlarıyla kaynaşmazlar*” ve duyu-motor şemayı bozacak şekilde birbirlerini düzensizleştirmelerine izin verilir.²⁷⁵

²⁷²Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. Sean Hand, foreword by Paul A. Bove (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 64’ten aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 204.

²⁷³R. West-Pavlov (2009). *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam: Rodopi, 171.

²⁷⁴a.g.e., 172-173.

²⁷⁵Marks, a.g.e., 204.

Yaşam deneyiminin bütüncül olarak temsil edilemezliği ilkesinden hareketle, temsilden uzaklaşılırken yaşama yakınlaşılan bu bakış açısının temel dayanağı, yaşama tanıklığının bir nevi kaydı olan görsel-işitsel bütünü oluşturan parçalarla ilgilidir. Deleuze'un ifadesiyle:

Görsel-işitsel imajı bir araya getiren bir ayrışımıdır, görselin ve sesin ayrışımı, her biri *heautonomous* ve fakat aynı zamanda ölçülemez ya da 'irrasyonel' olan ilişki, bir bütün oluşturmaksızın, asgaride dahi olsa bir bütün önermeden onları birbirlerine bağlar. Bu, duyu-motor şemanın çökmesiyle kökenlerine indirgenen, görsel imajla ses imajı ayıran, ancak bunların tümünü daha toparlanamaz (*non-totalizable*) bir ilişkiye koyan bir dirençtir.²⁷⁶

Yukarıda geçen "*heautonomous*" sözcüğü, sesin, anlatı sinemasında görsel uzamın bir uzantısı iken, duyu-motor şemanın çöküşüyle akustik bir uzama dönüşmesi ile sessel ve görsel uzamın her biri için elde edilen özerk niteliğe karşılık gelir. David Norman Rodowick'e göre bu sıfat, zaman-imajlardaki görüntü ve sesin "*birbirlerinden ayrı, bağdaşmaz*" ve deneyime yaklaşmak adına "*birbirlerini tamamlayıcı*" nitelik kazanışını niteler.²⁷⁷ Görsel-işitsel bütünü oluşturan, her biri kendi otonom uzamına sahip olan ses ve görsel bileşenlerle "*Duyu-motor şemadaki yarıkları açılmaya zorlayan formlarda, söylemde gizli olan önermeler ve [görülebilir olan] varlıklardaki gizli ışık belirmeye başlar*".²⁷⁸ Büyük bir ihtimalle de Marks, Deleuze'un, gerçeğin peşinde koşan temsili imajlar yerine, sanal ve aktüel içkinlik düzleminde bir araya getirecek olan "*gerçekten daha fazlası*"na ilgisini dile getirirken²⁷⁹ deneyimdeki gizli işte bu yok oluşunu kastediyor olmalıdır.

Cristian Delacampagne, 20. Yüzyıl Felsefe Tarihi'inde, Claude Lanzmann'ın *Shoah* (1985) isimli filmi hakkında şöyle der:

²⁷⁶Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 256.

²⁷⁷D. N. Rodowick (2003). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press, 145.

²⁷⁸Marks, **a.g.e.**, 204.

²⁷⁹Marks, **a.g.e.**, 195.

Auschwitz, tabu bir konu mudur? Savaş sonrası dönemin felsefi, edebi, sanatsal eserlerinin pek de bahsetmediği bir konu olduğu kesindir. Bahsedildiğinde ise, sanki temsilin sınırlarına itilmiş bu ‘şey’ ile ilgili hiçbir doğrudan söylem mümkün değilmiş gibi, metafor tarzında - Beckett’in tabiriyle- ‘adlandırılmaz’a değinilir. En iyi niyetli sinemacıların bile başarısızlıkları bu açıdan öğreticidir. Alan Resnais’nin *Nuit et Brouillard*’ı (1955), konuyu ele alma yönünde ilk girişimdir. Fakat soykırım kurbanlarının Yahudilik özelliğinin altını pek çizmez. *Holocauste* (1978), talihsiz bir hikâye gibi anlatılır ve bu yüzden de ölümün trajik gerçekliği tamamen dışlanmışır. *Schindler’in Listesi*’ne (1993) gelince, Spielberg’in boğazına kadar naif iyimserliğe batmış senaryosu da yine, bilinçli olmayan seyirciye yaşanan dramın sahici bir resmini sunamaz. Son olarak, bu türden bir meydan okumanın altından kalkabilmiş tek film, Claude Lanzmann’ın *Shoah*’ıdır. (1985) -bunun sebebi de hiç kuşkusuz söz konusu olanın kurgu bir eser değil, tanıklıklardan oluşan çok daha titiz bir derleme oluşudur.²⁸⁰

Elbette burada, Delacampagne’nın sarf ettiği “tanıklık” sözcüğü ve “titiz bir derleme” tamlaması, çalışma açısından daha detaylı bir açıklamayı da gerektirir: Filmde, Yahudi soykırımının etkilerini, hayal edilebilir, denetlenebilir ve katarsisi mümkün kılan bir şekilde yeniden üretmek yerine, Chelmno kampına dair bir imaj izleği ile kurtulanların bellek izlekleri bir araya getirilir. Toplama kampı, tanıklık edilen şey karşısında sessiz, sözcükler, kurtulanların hatıralarını yeniden canlandırma konusunda acizdir. Doğrusu film, şu ilkesel karardan ötürü böyle bir iddia dahi taşımaz: Rodowick’in ifadeleriyle soykırım, “söylem ve görülebilirlik tahakkümünün ötesinde” bir şey olarak “hayal dahi edilemez” bir şekilde gerçekleşmiştir.²⁸¹ Marks’ın benzer ifadeleriyle de, *Shoah*’ın

²⁸⁰C. Delacampagne (2010). *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*. (Çev: D. Çetinkasap) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 189.

²⁸¹D. N. Rodowick, Gilles Deleuze’s Time Machine (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997), 145-49.’dan aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 205.

etik doğası, bir olaya ilişkin tanıklığı tasdik etmeye kalkışmaz, zira olay “*hareket-
imajların kuklalarınca*” canlandırılmayacak kadar fecidir.²⁸²

Rodowick’e göre burada Lanzmann’ın göğüslediği temel felsefi sorun, “*geçmişin
temsilinin mümkün olmayışıdır*”.²⁸³ Bu zorluğun üstesinden gelecek olan karar, Marks’ın tartıştığı belgesel örneklerinde de değindiği haliyle, geçmişin, şimdiki zamanın zirveye ulaştığı yerden bir tabaka halinde ayrılmasıdır. Böylesi bir tercihi yürürlüğe koyacak olan aracı tarif etmek için Rodowick’in kullandığı bir terim, gerekli açıklamayı Deleuzecü bakış açısına uygun kılar: Buradaki hamle, akustüğün ve görsel olanın “*stratigraphic*”²⁸⁴ (katmanlardan oluşan) bir uzamın farklı tabakaları halinde çakışmalarıyla gerçekleşebilir. Ancak bu çakışma Marks’ın deyişiyle hiçbir zaman rasyonel olarak örtüşmeyen “*asimptotik*”²⁸⁵ bir yakınsamadır.

Marks, zaman-imağ belgesellerinin ‘zor’ olduğunu düşünür. Nedeni ise yalnızca izleyiciyi bile bile hayal kırıklığına uğratmaları değil, olaylardaki en mühim noktaların “*görülemez ve görselleştirilemez*” oluşlarına dair belirlemeleridir.²⁸⁶ Örneğin, Jayce Salloum ve Elia Suleiman’ın *Muqakaddimah Li-Nihayat Jidal* (Bir Argümanın Sonuna Giriş, 1991) filminde, Batı çerçevesinde hali hazırda yeterince tüketilmiş olması nedeniyle Orta Doğu deneyiminin temsiliinin mümkün olmadığı kabul edilir, kasıtlı olarak “*bilgilendirici*” olmaktan ve dolayısıyla “*anlatıya çekilmeye karşı direnen*” bir tavır benimsenir.²⁸⁷ Bir başka örnek, Jalal Toufic’in *Credits Included: A Video in Green and Red* (1995) filmidir. Savaş sonrası, Beyrut’un zarar görmüş, yıkılmış binaları ile aklını, hafızasını yitirmiş insanları arasında bir ilgi kurulur. Bundan böyle her birinin, izlenmek için korkunç, fakat eskinin enkazı üzerinde belirecek yeni imajlara gebe “*herhangi bir yer*” oluşları tespit edilir: Çılgınlık, savaşa verilecek tepkinin sadece en mantıklı yolu değildir, “*çılgınlık aynı zamanda yıkıntının, bellekle ve kronolojiyle ilişkilendirilemeyen bir imajdır*”.²⁸⁸

²⁸²Marks, **a.g.e.**, 205.

²⁸³Rodowick, **a.g.e.**, 145.

²⁸⁴Rodowick, **a.g.e.**, 145.

²⁸⁵Marks, **a.g.e.**, 205.

²⁸⁶Marks, **a.g.e.**, 205.

²⁸⁷Marks, **a.g.e.**, 205-206.

²⁸⁸Marks, **a.g.e.**, 206.

Örnekler çoğaltılabilir olmakla beraber, konu, nihayetinde Deleuze'ün *yersiz-yurtsuzlaşma* düşüncesine varan, duyu-motor durum ile zaman-imaj arasındaki ilişkinin tersine dönüşü dolayımındadır. Bundan böyle, dünyanın hareketine bağımlı bir zaman yoktur; zamana beklenmedik bir biçimde bağımlı olan hareket vardır; Deleuze'ün ifadeleriyle:

*Duyu-motor durum → zamanın endirekt imajı ilişkisi, yer-leştirilemez (non-localizable) bir saf optik ve ses durum → direkt zaman-imaj ilişkisi ile yer değiştirir. Opsignlar [otonom optik uzam göstergeleri] ve sonsignlar [otonom akustik uzam göstergeleri] zamanın doğrudan belirişleridirler (presentations).*²⁸⁹

Deleuze'e göre sanal imaj, bellekte kayıtlı olsun ya da olmasın, kaydedilmiş aktüel imajın “*karşı aksinde*”, ancak “*gerçeğin uzağındadır*”.²⁹⁰ Deleuze'ün ‘kristal-imaj’ olarak adlandırdığı ayırt edilemez (*indiscernible*) bu bütünlük, sanal ve aktüelin karşılıklı yansısıyla, algoritmik olarak birbirlerinin imajlarını genişleten, Marks tarafından da bir nevi “*aynalar koridoru*”na benzetilen orijinal bir noktadır.²⁹¹ Artık, olup bitenin yerini alan temsili imajlar yoktur, ‘gerçek’ ya da ‘doğru’nun hiçbir tekil duruma atanamayacağı, akıp giden hayata da bu benzerlikle daha çok yaklaşan bir deneyim ve mental eylemlilik olanağı söz konusudur. Yine Deleuze'ün terimleriyle tekrar etmek gerekirse, sinema, kendisini farklı bir “*nesnellik*” ile oluşturur; bütün doğal algı biçimleriyle ters düşen, zihinlerde var olan ama düşüncede “*düşünülmeyen*”i, “*görüntüde hâlâ gizli*” olanı ortaya çıkaran ve adeta “*bilinmeyen beden*” yaratan bir üretimdir.²⁹²

Marks'ın dikkat çektiği, Patricia Pisters'in sinemanın zaman-imaj oluşlarının belgesel ile kurmaca arasındaki ayrımı muğlaklaştırdığına dair tespitine²⁹³ geri dönülecek olursa, bu tespitin dayanağı olarak hatırlanması gereken, belgesel sinema açısından,

²⁸⁹Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 41.

²⁹⁰Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 41.

²⁹¹Marks, **a.g.e.**, 207.

²⁹²Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 201.

²⁹³Pisters, *From Eye to Brain*, 83'den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 201.

cinéma-vérité örneğindeki yaratıcılıkla belirginleşen temel ayrımdır.²⁹⁴ Bu yaratıcılık, gerçeğin tüm modellerini, kendi gerçeğinin yaratıcısı ve üreticisi olmak adına yıkan bir karaktere sahiptir: Deleuze’ün ifadesiyle, “*bu gerçeğin sineması değil, sinemanın gerçeğidir*”.²⁹⁵

Yinelemekte yarar var, Deleuze yaşamın akışından ayırık bir mantığın tahakkümünü kabul etmez. Tersine, özne ve beden dünyayla birdir. Bir söyleşide (*Abécédaire*) de ifade ettiği gibi “*on est tous des molecules*”: insan tamamen “*moleküllerden*” ibarettir.²⁹⁶ Burada enerjiyle kaynaşmış bir moleküler-oluş, imaja ve dünyaya dair müzik-oluş vardır. Güncel görsel kültür ve insan yaşantısı açısından değerlendirildiğinde, bu akışın Deleuze için ne denli önemli olduğunu tespit etmek zor değildir. Örnekleme gerekirse, Roger Odin’in “*Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film*”de geçen şu ifadesine başvurulabilir:

Bu enerjik konumlanış sadece televizyona ilişkin olarak var olmaz. Giderek artan sayıda filmler bu ilkeye göre işlev görür (*Mad Max*, *Rambo* ve *Rocky* serileri, vb.). Tüm video-klipler de bu konumlanışa uyar (ki müzik kanallarının bu ürünlerin dağıtımı konusundaki başarısını biliyoruz). Sonuçta *discoların* popülerliği ile büyük sansasyonel konserler aynı yönde ilerleyişi açıktır. Bu nedenle sosyal mekâna ait talepte bir modifikasyonu formülleştiren bir hipotez anlamsız değildir. Muhtemeldir ki hikâyeleştirici (*fictionalizing*) Arzunun baskınlığının sonuna ve aynı zamanda belgesel ve kurmaca arasındaki ayrımın kayboluşuna tanıklık ediyoruz.²⁹⁷

Odin, bu değişim ispatlandığında, görsel-işitsel dünyadaki gelişmelerin, sosyal mekânın varlığı ve birliği için bir tehdit unsuruna dönüşeceğini öne sürerek devam eder. Başka bir amaç için dahi olsa, Odin’in yukarıdaki tespiti, güncel görsel kültür bağlamında, Deleuze’ün yaşama dair düşünce pratiğinin yakın gelecek ve ötesi için

²⁹⁴Patricia Pisters, *From Eye to Brain, Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*, Amsterdam: Academisch Proefschrift, University of Amsterdam, 1998, 83.

²⁹⁵Deleuze (2001b), *a.g.e.*, 151.

²⁹⁶Pisters, *a.g.e.*, 255.

²⁹⁷Roger Odin, ‘A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film’ in *The Film Spectator – From Sign to Mind*, 233’den aktaran P. Pisters (1998). *From Eye to Brain, Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*, Amsterdam: Academisch Proefschrift, University of Amsterdam, 255.

dahi güncelliğini koruyacağını gösterir. Günümüzde öznelerin, coğrafyaların evrildiği kimliksel kategoriler, ağ toplumu kapsamında görsel-işitsel üretim ve tüketim olanaklarının artan çeşitliliği buna örnek olarak gösterilebilir. Hatta kendine özgü tanımlı bir alanı olan sosyoloji için video araçlarını kullanma girişimleri²⁹⁸ veya toplumsal bilimlerle belgesel filmler arasında Vertovcu bir video-uzam kesişimi arayan çabalar²⁹⁹ ile güncellik konusunda sayılacak örnekleri zenginleştirilebilir. Görsel-işitsel belgesel materyallerden astronomi, fizik, tarih dersleri için yararlanan *Khan Academy*³⁰⁰ ve etnoloji, antropoloji, sosyoloji öğrenimi amaçlı belgesel videolar üreten *Documentary Educational Resources*³⁰¹ gibi kuruluşların faaliyetleri de bu örneklerle eğitim amaçlı yenilikçi çalışmalar olarak eklenebilir. Söz konusu örnekler çoğaltılabilir olmakla beraber, görsel-işitsel birikim haline dönüşmekte olan unsurların toplumsal dolaşıma açık, genişleyen kapsamının ve malzemesinin ne yönde evrileceği açıktır.

Deleuze'ün çabası, yaşamı kavrayabildiği kadar geniş bir açıdan yakalamayı amaç edinmiş bir çalışmadır. Tamamlayıcı olması açısından, yukarıda da bahsi geçen söyleşi *L'abécédaire de Gilles Deleuze* 'ün (1988-1989) bu bölümü, düşünürün 'hayvan-oluş' düşüncesiyle ilgilidir ama kendi ağzından, yaşam karşısındaki felsefi 'davranışı' hakkında bir ipucu da verir:

Yerin (*territory*) nosyonu hakkında şöyle düşünüyorum. Ve şöyle diyorum, yer sadece hareketin terk ettiği [yer] olarak var. Bunu meydana getirmek için barbarca görünen bir çalışmaya ihtiyaç duydum. Bu yüzden Felixle biz, bu çok hoşuma giden 'yersiz-yurtsuzlaşma' (*detrterritorialization*) kavramını oluşturduk. [...] Burada, sadece henüz olmayan bir dünyada var olabilen güzel bir felsefi durum var.³⁰²

²⁹⁸<http://www.thesociologicalcinema.com/about-us.html> (Erişim tarihi: 15.01.2013).

²⁹⁹Baker (2010), **a.g.e.**

³⁰⁰<https://www.khanacademy.org/>, (Erişim tarihi: 18.03.2013).

³⁰¹<http://www.der.org/> (Erişim tarihi: 18.03.2013).

³⁰²L'abécédaire de Gilles Deleuze. http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU (Erişim tarihi: 26.12.2012).

3.3.2. Ritmin aralıkları: aktüel belirişler ve sanal rezerv

İlgili bölümde değinildiği üzere, video-denemelerin kimi özellikleri, yönelinen kısmen belirli içerik, üretim performansı ve bunların doğal sonucu olan kimi biçimsel özellikler halinde tasnif edilebilir. Nora M. Alter’a referansla özetlemek gerekirse, içerik olarak, özellikle yakın dönemde gerçekleşen kayıt ve izleme olanaklarında kaydedilen teknolojik değişimlerin ivmesiyle eş zamanlı, temsil, bellek, tarih, teknolojik görsel yeniden üretim gibi konuların video-denemeler için arz ettiği çekicilik açıktır.³⁰³ Dolayısıyla ‘deneme’ sözcüğünün eklemlendiği ‘video’ terimi de sadece üretim tekniğini vurgulamaz; teknolojik değişimlerin genetiği ile gelecek ufku arasındaki toplumsal örüntüleri de kapsar.

Jörg Huber’in de belirttiği gibi, bu çerçevede video-denemeler kesme, montaj, kolaj ve asamblaj gibi tekniklerle üretilen birer yeniden içeriklendirme (*re-contextualization*), bağlam dışı ele alma (*decontextualization*) üretimidir.³⁰⁴ Video-denemelerde, görüntü üretimini anlam üretme adına yeniden düşünme eğilimi söz konusudur. Görünmez olanı görülebilir kılmak üzere, teorik yapılandırma (Yunanca zihinsel bakış, *theorein*: “*bir nesneyle kurulan ilişki - görülebilirliğin inşası*”³⁰⁵) ile gerçekleri belgeleme iddiasından uzaklaşılır.³⁰⁶

Dolayısıyla video denemeler nesnel değil, öznelidir. Bunla birlikte, gerçeği temsil iddiası taşımamak; düşünömsellik; kendine referanslı (*self-reflexive*) olmak; deneysel, şüpheci, eleştirel tavır; yeni teknikleri uygulamadaki cesaret; tamamlanmamış (*fragmentary*) olma, hüküm verme yerine yargılamaya yol açan, düşüncenin doğrusal (*linear*) olmayan

³⁰³Nora M. Alter, “Translating the Essay into Film and Installation.” *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 55.’den aktaran Lockhart, T. (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 199.

³⁰⁴Huber, **a.g.e.**, 94.

³⁰⁵Hans Blumenberg, “Ausblick auf eine Theorie der Unbegreiflichkeit”, *Shiffbruch mit Zuchauer* (1979, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 93’ten aktaran J. Huber (2003). *Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann) Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 93.

³⁰⁶Biemann, **a.g.e.**, 10.

doğal karakterini barındıran, düşüncelerin, olguların görünmez dünyalarını görünür hale getirmek üzere düzenlenmiş görüntüleri sarmalayan, sav niteliği taşıyan metinlerle ilerleyen bütünler oluşturmak video-denemelerin belirgin özellikleri olarak sayılabilir.

Aslında biçim ve içerik olarak tasnif edilen bu bilgiler, istenilse de birbirlerinden ayrı düşünmesi pek de mümkün olmayan niteliklerdir. Jörg Huber'in metninde geçen, “*uzak durma konusunda ısrar edileni aynı zamanda gerçekleştirme*”³⁰⁷ çabası, ilk bakışta anlaşılabilir gibi duran fakat video-denemelerin belirsizliklerini yeterince iyi ifade eden bir tariftir. Bu, anlatılan şeyin (ne?) filmini değil, o şey her ne ise, onun film halini (nasıl?) işaret eder. Başka bir deyişle, görüntüde ‘ne’ görüldüğünden çok, şeylerin imgeler halinde, onlar aracılığıyla ‘nasıl’ görünüyor oldukları önemlidir. Tarif, Joanne Richardson’ın *Making Films Politically* adlı makalesinde, Jean-Luc Godard’ın “*politik filmler yapmak*” ile “*filmleri politik bir şekilde yapmak*” olarak belirlediği farklılığa referansla ele aldığı değerlendirmeyi³⁰⁸ anımsatır. İlkinde filmleri niteleyen bir sıfat olan ‘politika’, ikincisinde film yapış eylemini niteleyen bir zarftır.

Richardson, politik filmler yapmanın içerikten kaynaklanan nedenlere ve görüntüleme araçlarının film üretimine politik olarak dâhil edilmesine bağlı filmler olmak üzere iki yolu olduğunu ifade eder. Belgesel sinemanın 60’lardaki ideolojik kriz anında, sırasıyla militan-filmler ve video-aktivizm olarak beliren her iki yolun da aradığı çözüm, özne ile nesne arasındaki teknik aygıtın (*apparatus*) temsil (*representation*) potansiyeliyle ilgilidir.³⁰⁹ Politik filmler, imaj ve referans verdiği gerçeklik arasındaki ilişkilerin doğal olduğu düşünülen yorumlarına bağlıdır. Bir başka deyişle, politik film üretimi sırtını “*metafizik temsil anlayışına*” yaslarken, filmi politik üretmek, imajların nasıl anlam kazandığını araştırmak ve temsilin kurallarını bozmakla meşguldür.³¹⁰

³⁰⁷Huber, **a.g.e.**, 93.

³⁰⁸J. Richardson, (2013). *Making Films Politically. Idea of Radical Media*. (Ed: T. Medak; P. Milat). Zagreb: Multimedijalni Intitute, 164-166.

³⁰⁹**a.g.e.**, 166-168.

³¹⁰**a.g.e.**, 168.

Richardson’a göre, belgeselin söz konusu krizi aşması, teknik ve toplumsal nedenlerle belirmeye başlayan “öznellikler-arası (*inter-subjective*)” ilişkilerin, yapımcı, mülkiyet, bilgi, iş bölümü gibi tüm üretim süreçlerini kapsayan hiyerarşilerin sorgulanması olarak üretim anlayışına yansıdığı yeni bir sosyoloji gündemiyle ilişkilidir.³¹¹ Christa Blümlinger’in metninde yer alan, Harun Farocki’nin ‘kendisi’ hakkında dile getirdiği ifadelerin bu film üretiminin somut örneği olarak yinelenmesi gerek:

Eğer bir kimsenin otomobiller, silahlı mücadeleler, güzel giysiler için parası yoksa eğer film zamanının, aslında film yaşamının, kendine göre geçmesini sağlayacak görüntüler için parası yoksa tekilikler arasında bağlantılar kurmak anlamında, bir başkasının istihbarat (*intelligence*) gücünü kullanmalıdır.³¹²

Aslında öznellik meselesi, Batı düşüncesinde geçmişçi çok eskiye dayanan özne-nesne ayırımına kadar uzanır. Belgesel sinemanın o anki problemi tam olarak temsil (*representation*) meselesiyle ilgilidir ve aracılıdırılmış görüntülemenin (*mediation*) bu sorgulanışı, görselin içinde bizzat yer alan, müzakereye açık, yeni bir öznellik kavramına ihtiyaca neden olur.³¹³

‘Estetik’ teriminin geçmişine bakılacak olursa, bedene atıfla, insani duyum ve algıya dair olduğu saptaması yapılabilecek yaklaşık iki yüz yıl olmuştur: estetik (*aisthesis*) -olan, “[...] maddi-olan ile maddi-olmayan arasındaki ayırmadır: Şeyler ile düşünceler, duyumlar ile tasarımlar arasındaki ayırım [...]” Terry Eagleton’ın Alexander Baumgarten’den alıntılardığı bu düşüncede estetik, özne-nesne arasında incelenmiş, normatif, yüce bir kavramsal boyut olarak tasavvur edilir.³¹⁴ Oysa iki yüz yıl sonra, kökenleri Nietzsche’de aranabilecek başka bir öznellik belirmeye başlayacaktır: Eagleton’ın eleştirisinde “ahlaki yöntemler” olarak nitelediği Michel Foucault’nun

³¹¹a.g.e., 174.

³¹²Blümlinger, a.g.e., 173.

³¹³Richardson, a.g.e., 176.

³¹⁴T. Eagleton, (1998a). Özgür Tikeller. (Çev: H. Hünler). *Estetiğin İdeolojisi*. (Ed: B. Gözkân). İstanbul: Özne Yayınları, 26.

mesalesi “öznelleştirme (subjectivization)” biçimleri olarak geçer.³¹⁵ Öte yandan, Michel Foucault ise kendi çabası hakkında şöyle der:

[...] beni ilgilendiren, tamamen, insan öznesinin kendi kendine uyguladığı rasyonalite biçimleriydi. Fransa’da bilim tarihçileri temelde bilimsel nesnenin nasıl oluşturulduğunu sorgularken, benim kendime sorduğum soru insan öznesinin olası bilginin nesnesi olarak kendini nereye oturttuğu sorunu idi. Rasyonalitenin hangi biçimleri ve hangi tarihsel koşulları aracılığıyla? Ve son olarak ne pahasına? Özneler ne pahasına kendilerinin hakikati hakkında konuşabilirler ve özneler, deliler olarak, kendi kendilerinin hakikati hakkında ne pahasına konuşabilirler? Sadece kuramsal bedel ödeyerek değil, fakat ayrıca bir kurumsal ve hatta ekonomik bedel ödeyerek, psikiyatri organizasyonu tarafından tamamıyla öteki olarak belirlenmiş delinin oluşturulması pahasına. İçinde kurumsal oyun oynamaları, sınıf ilişkilerini, mesleki çatışmaları, bilgi modalitelerini ve son olarak akıl öznesinin bütün bir tarihini bulduğumuz şaşırtıcı unsurlardan oluşan bir karmaşıklıklar topluluğu ile ilgilenildi. İşte benim parçalarını bir araya getirmeye çalıştığım şey budur.³¹⁶

Yapısalcılık sonrası bu yeni özne kavrayışına, Foucault’nun dışında, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze - Felix Guattari gibi düşünürlerin üretimlerinde de rastlamak mümkündür. Bu yeni kurgunun “doğruluk ile durağan anlam düşüncesi ‘yanılsamasını’ yermesi; iktidar istencine olan inancı; Dionysosça yaşama biçimini evetleyici tutumu, siyasal ve toplumsal eşitlik” karşıtı eleştirisi ile Friedrich Nietzsche’den beslendiği kabul edilir.³¹⁷

³¹⁵T. Eagleton, (1998b). *Politen Postmoderne*. (Çev: B. Kiroğlu). *Estetiğin İdeolojisi*. (Ed: B. Gözkân). İstanbul: Özne Yayınları, 409-411.

³¹⁶M. Foucault, (2001). *Yapısalcılık ve Postyapısalcılık*. (Çev: Ü. Umaç; A. Utku). İstanbul: Birey Yayıncılık, 30-31.

³¹⁷Sarub, a.g.e., 133.

Öznellik sorununun, hakikat iddiasın taşıyan belgesel sinemadan uzaklaşan video-denemelerin temsili üzerine gidişyle çakışması olağandır. Zira yukarıda bahsi geçen, belgesel sinemanın temsille ilgili krizinin çözümü, pratikte iki farklı uygulamayla gerçekleşir: Richardson’a göre bunlardan ilki, belgesel formunu belgeseli yıkmak üzere kullanan karşı-belgeseller (*counter-documentary*), ikincisi ise belgesel sinemanın otoritesiyle doğrudan ilgilenmeksizin, yürürlükte olandan tamamen farklı bir “söylem” oluşturma yolunu seçmiş olan video-denemelerdir.³¹⁸ Ian Chambers’ın vurguladığı, video-denemelerin Batı “*cogito*”sunun klasik öznesinin “*episteme*” konusundaki ayrıcalıklı özelliğini zayıflatışı³¹⁹ da burada aranmalıdır.

Gerçekten de durumun pratikteki örneklerine video-denemelerde rastlamak mümkündür. Başka öznelerce, hatta farklı cihazlarca üretilmiş, tarihin bir anında kaydedilmiş buluntu imajların kullanımı, yaratıcı tarafından klasik öznenin görüntü üzerindeki mülkiyetine gösterilmeyen hassasiyeti de açıklar; görüntüyü kimin, neyin, ne için oluşturduğu önemsizdir. Bu aynı zamanda, nesneyle anlam üzerinden ilişkiye geçen öznenin de kayboluşu demek olduğundan, video-denemeleri değerlendirirken tecrübe edilen, yapısalıcı referansları olan biçim-içerik ayrımının yersizliği ile sonuçlanabilir.

Gilles Deleuze’ün imaj düşüncesi ise video-denemeleri değerlendirmek için farklı bir perspektif sunar. Düşünürün Michel Foucault ile paylaştığı hareket noktalarından biri, “*varlık*” ve “*temsil*” karşısında, hiçbir aşkın norma başvurmaksızın, filozofun kendi yaratıcılığının yolunu açacak olan Nietzsche’nin “*istenç felsefesidir*”.³²⁰ Deleuze’e göre temsili (*representation*) ötesine geçmek demek, kendi deyimiyle, şüphe çekmeyecek ve beklenmedik bir şekilde “*Apollo’nun organik damarlarına*” bir miktar “*Dionysos kanı*” zerk etmek demektir.³²¹ Nietzsche’yi Hegel diyalektiğini ilk eleştiren düşünür

³¹⁸Richardson, **a.g.e.**, 176.

³¹⁹Iain Chambers, *Migration Kultur Identität* (Tübingen: Stauffenburg, 1996), 9.’dan aktaran J. Huber, (2003). *Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, 95.

³²⁰Delacampagne, **a.g.e.**, 284.

³²¹Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Trans. P. Patton, London: Athlon Press, 1994, 262’den aktaran B. Bolt (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. New York: I.B. Tauris, 13.

olarak kabul eden Deleuze, bir yanda Hegel felsefesini tümüyle reddederken³²² bir yanda da insanın özgürlüğünü “*arzu duyan bir hayvan*”da aramak üzere, psikanalize karşı Lacancı imgesel siyaset olanağını arar: “*Merkezsizleştirilmiş bir özne*” düşüncesi.³²³

Kapsamına kısaca değinilen bu öznellik anlayışı ile denemenin doğasında var olan kolektif düşünüş, video-denemelerle hem teknolojik hem de politik olarak çakışmış olur. Denemeler “*genel (pubic) düşünüşü*” yaratır ve provoke eder, edilgen izleyiciyi kolektif bir öznellik aracılığıyla düşünme eylemine davet eder.³²⁴ İşin görsel-işitsel boyutu ise Foucaultcu bir kavrayışla, bir *apparatus* aracılığıyla beliren *dispositif*lerde aranmalıdır. Tıpkı Christa Blümlinger’in verdiği şu örnekte olduğu gibi: Farocki’nin, aktörlerin de rol aldığı, bu anlamda klasik tabirle ‘kurmaca’ ile kesişen *Before Your Eyes – Vietnam* filminin başlangıcında solcu bir Vietnamlı kadın “*terörist*” ile Batılı bir erkek “*ajan*” birlerini öldürürler. Cesetlerin birlikte yer aldığı aynı kareyi sorgulayan “*bu imajlar aracılığıyla tam olarak görülebilir hale gelen nedir, neden bu savaşın bu kadar çok görüntüsü var?*” sorusunun muhtemel yanıtı, Vietnam’da Amerikan askerinin Vietnamlı partizana, her ikisinin tek bir imaja sığacak kadar yakın olmasıdır.³²⁵ Böylece, tek sekansla bu savaşın nedenleri hakkındaki bilindik söylemlere başvurmaya gerek bırakmayan farklı bir bakış açısı, farklı bir deyişle belirmiş olur.

Video-denemelerdeki öznellikle imajın üretim biçiminin bu politik çakışmasının dışında önemli bir unsur da imajların bir araya getiriliş mantığıdır. Farocki sinemasıyla ilgili bölümde de değinildiği gibi, video-denemelerde imajların birbirleriyle ilişkisinde, süre ilerledikçe duyu-motor ilişkisinin hâkim olduğu aşinalığı zorlayan ve izleyiciyi düşünme konusunda aktive eden bir montaj biçimi saptanabilir. Blümlinger’in ifadesiyle bu montaj, “*spiral*” benzeri sarmal yapısıyla bilinmeyen başka bir hareket-imaja “*dokuma (wave)*” gibi ilmeklenişle evrilir ve Deleuze perspektifine oturur.³²⁶

³²²Sarub, **a.g.e.**, 133.

³²³Sarub, **a.g.e.**, 140-141.

³²⁴T. Corrigan, (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press, 55.

³²⁵Blümlinger, **a.g.e.**, 165-166.

³²⁶Blümlinger, **a.g.e.**, 167-168.

İmajların birbirleriyle tesis edilen ilişkileri, belirli aralıklarla tekrarlanan anımsatıcı bir ritmi doğurur. Düşünce, ilk karşılaşmada birbirleriyle ilgisiz gibi duran bu imajların aralıklarında belirir.

İmaj üretimi, öznellik ve montajla ilgili bu belirlemelerin hem içerikte hem de biçimlenişte etkisi açıkça belirgin olan üç önemli kaynağı olabilir: Bunlardan ilki, insansı normatif yapıların işlevsizleştiği kendi kendine referanslılık (*self-reflexivity*) durumudur. İkincisi, farklı orijinlere sahip heterojen görüntülerle üretilmiş birikimin kendini üreten uygarlık hakkında arkeolojik bir kazıya olanak sağlayabiliyor olmasıdır. Üçüncüsü ise pasif olmaya alışkın izleyici belleğin iştirakine olanak sağlayan, imajlar arasında gidip gelen zihinsel bir mekik dokuyuş...

Daha önce de belirtildiği üzere, Farocki'nin yaptığı şey, 'belirli bir konuyu, gerek kendi çektiği görüntüler, gerek toplumsal dolaşıma açık imajlar ya da özel çaba ile ulaşılmış görsellerin, yaşamın şifrelerini çözmek üzere söylemle beraber ilerleyen bir düşünce akışı halinde bir araya getirilmesi' ile oluşturulan asamblajlar olarak tarif edilebilir. Bu anlamda Farocki'nin üretiminin film formunda oluşunun nedeni de budur. Başka bir deyişle, Farocki'nin neden film ürettiği sorusu, filmleri ve video-deneme pratiği hakkında tanımlama yapabilmek için sorulması gereken ilk sorudur. Oluşturulacak sentez bu soru tarafından kapsanır ve her iki sorunun yanıtları bu çalışma açısından eş değer olabilir. Çalışmanın en başından beri tercih edilen ve korunmaya çalışılan tavırda, Farocki'nin görüntü toplayıcı, arşivleyici film yapış tarzıyla gözetilen paralelliğin nedeni de bu sentez amaçlı tutumdur.

Film inceleme aşamalarında da tespit edildiği üzere, *As You See* örneğinde de rastlanan bir takım gerilimler filmin inşasında yararlanılan stratejik unsurlar olarak saptanabilir. Bunlar, imaj-temsiliyet, arşiv-bellek ve film-yaşam rejimleri arasındaki gerilimlerdir ve elbette bu gerilimler göstergebilim, felsefe, sosyoloji veya bir başka özerk disiplin çerçevesinde değerlendirilebilir. Oysa Gilles Deleuze'un imaj anlayışı, sinema evreninde beliren ve video-deneme pratiğini anlamak adına işlevsel kimi unsurlara sahip, söz konusu stratejik gerilimleri bir arada kavramaya olanak sağlayan kümülatif bir düşüncedir. Bu aşamada, işlevsel olduğu varsayılan bu birikimin genel amaç

doğrultusunda kullanılabilirliğinin anlaşılabilmesi adına, daha önce de bahsi geçen Deleuze'e özgü kimi kavramları irdeleyici bir mesai ayrılmalıdır.

Deleuze'ün fikir bütünlüğünün imajla ilgili bileşenleri, aslında sadece sinema üzerine olmayıp, yaşamın birçok alanıyla çakışma potansiyeli taşır. Örneğin Gregory Flaxman *Transcendental Aesthetics: Deleuze's Philosophy of Space* başlıklı çalışmasında, Deleuze'ün düşüncesinin tüm uzamsal kipleri kapsadığını belirtir.³²⁷ Oysa onun uzama dair bir açıklama getirme çabası olmamıştır. Bu, tıpkı izafiyet teorisinin Newton fiziğini, ya da topolojik uzayın statik uzamı kapsaması örneğinde olduğu gibi bir şeydir. Bunun nedeni, pek kısaca, Deleuze'ün düşünce üretiminin sahip olduğu düşünmenin doğasına 'içkin' karakterdir.

İçkinlik (*immanence*), özne ve dış dünya ilişkisi açısından, aşkınlığın (*transcendent*) karşıtıdır ve felsefe tarihinde Platon'a kadar uzanan bir geçmişle ilgilidir.³²⁸ Claire Colebrook "eğer düşüncenin aşkın bir kuruluşu kabul etmesine izin verirsek –akıl, Tanrı, hakikat veya insan doğası gibi- o zaman düşünmeyi durdurmuş oluruz" ifadesiyle içkinliğin Deleuze'e göre "tek gerçek felsefe" olduğunu öne sürer.³²⁹ Çünkü içkinlik düzlemi her türlü felsefede "dışarıya" karşılık gelen bir "felsefe-öncesi" unsurdur:

Sözelimi, bir temel olarak üretilen 'cogito' veya özne örneğinde Deleuze ve Guattari önvarsayılan bir içkinlik düzlemi olduğunu öne sürerler: kuşku ilişkileri, bilgi, kesinlik, madde ve düşünme. İçkinlik düzleminin düşünülmesi [...] yalnızca bir dünyanın algılanması değil ama her türlü dünyanın türediği farklılığın düşünülmesi demektir.³³⁰

Bu kavrama Deleuze'ün Kant'a yönelik eleştirisinde de rastlanabilir ve bu nokta kavramın anlaşılmasını kolaylaştırabilir. Kriğin dayandığı esas, Kant'ın düşüncesini

³²⁷Deleuze, G. (1997), *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, New York: Columbia University Press, 51'den aktaran G. Flaxman, (2006). *Transcendental Aesthetics: Deleuze's Philosophy of Space. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press, 176.

³²⁸Ulaş, a.g.e., 711.

³²⁹Colebrook, a.g.e., 109.

³³⁰Colebrook, a.g.e., 107.

yapılandırırken kabullendiği temel dayanakla, “tüm belirişlerin formu olan mekâna (nesne) hükmeden a priori ilkelerinin analizi (özne)” demek olan temsil (representation) prensipleri ile ilgilidir. Bu proje, kesinleşmiş ön eğilimlere dayanan aşkın (transcendental) bir düşüncedir. Flaxman’ın da belirttiği gibi, estetiğin “duyumsanabilirin bilimi” (science of sensible) olarak sınırlanması, uzamı “duyumların bir aranjmanı değil de duyumların içinde yer alacağı bir form” olarak düşünmektir.³³¹ Oysa karşılıklı olarak iç ve dış dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaç edinen Deleuze’e göre, ne içinde yaşamaya muktedir olunan “kararlaştırılmış bir mekân”, ne de yaşamı kapsayıcı “kararlaştırılmış ilkeleri olan bir mekân” mevcuttur.³³²

Şu açıktır ki aşkınsal estetik, temsil (representation) alanını mekân ve zaman olarak ikiye ayırır. Kant’ın düşüncesinde bu ayrım, sırasıyla mekân için “dışsal duyum” ve zaman için “içsel duyum” a karşılık gelir. Dışsal duyumla kastedilen, bir öznenin “kendi”nden uzaktaki bir varlığın farkına varışının algısına yol açan duyumdur. Benzer şekilde içsel duyumsa bir öznenin “kendi”nin farkına varışına neden olan algıyı harekete geçiren duyumdur.³³³ Dolayısıyla mekân dış deneyimlerin, zaman ise iç deneyimlerin formu olur. Buradaki kritik nokta, öznenin “kendi” dışında kavradığı varlığın (ausser mir) “uzamda”, fakat “zamanda” olmayışıdır.³³⁴ Zira Kant’a göre, dışsal nesnelere dair olsun ya da olmasın, temsil meselesi, içsel duyuya, yani zamana bağlı olan “zihin kararlarına” dayanır. Böylece mekân, sırf dışsal belirişlerin *apriori* koşulu iken, zamansa tüm belirişlerin formel *apriori* koşulu olarak işlev görür. Bu durumda “akışına ve dalgalanmalarına maruz kaldığı zaman ile yoğrulan ampirik ego”, “zamanın sentezini gerektiren ideal kavrayış (ben)”den ayrılıyor olmalıdır.³³⁵ Basitçe öznenin zaman dâhilinde aktif ya da pasif olmasıyla ilgili bu durum, Flaxman’ın ilgili dipnotunda, Deleuze’ün ifadeleriyle şöyle yer alır:

³³¹Flaxman, **a.g.e.**, 179.

³³²Flaxman, **a.g.e.**, 177.

³³³Allison H. E. (1983), Kant’s Transcendental Idealism: An Interpretation and Defence, New Haven: Yale University Press, 83’ten aktaran G. Flaxman, (2006). Transcendental Aesthetics: Deleuze’s Philosophy of Space. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press, 179.

³³⁴Flaxman, **a.g.e.**, 179.

³³⁵Flaxman, **a.g.e.**, 179-180.

Egonun kendisi zamanın içindedir ve bu yüzden sürekli değişmektedir: zamandaki değişimleri deneyimleyen Ego, pasif ya da daha ötesi kabul edicidir. Fakat diğer taraftan, zamanın sentezini sürdüren ve zamanda gerçekleşen ben (*I*), şimdiki zamanı, geçmişi ve geleceği her an ayıran bir eylemdir (*act*). Bu nedenle ben (*I*) ve ego, her birine referanslı zaman hattıyla, ancak esas farklılaşmanın (*difference*) koşulları altında ayrışırlar.³³⁶

Bununla birlikte, tartışmayı ilerletebilme açısından önem taşıyan bazı kavramlara değinme ihtiyacı da söz konusudur. Örneğin “*extensive*”, “*intensive*”, “*actual*”, “*virtual*”, “*difference*”, “*multiplicity*” gibi kimi kavramların, Deleuze’e özgü haliyle anlamlarının ve birbirleriyle olan ilişkilerinin netleştirilmesi, kimi doğa bilimlerinde de rastlanan, hatta toplumsal dolaşımda olan bu sözcüklerin Deleuze için ne ifade ettiklerinin açıklığa kavuşturulması gerekir. Bunun, söz konusu kavramları anlama dışında temelde iki yararı olabilir: İlki, felsefeden çok uzun süre önce ayrılmış olan belli başlı doğa bilimlerindeki kimi karşılıkların saptanmasıdır; ikincisi ise Deleuze’ün düşüncesinin farklı disiplinlerin içine sızabilme geçişkenliğiyle, onlarla tutarlılığını yitirmeden geçerliliğini sürdürebilme potansiyelinin farkına varılmasıdır. Böylelikle, bu çalışmanın temel sorusu açısından önem arz eden, Deleuze üretiminin özgün karakteri anlaşılabilir.

Öncelikle, bu çalışmanın amacına hizmet edeceği düşünülen “*extensive*” – “*intensive*” ve “*actual*” – “*virtual*” kavramları arasındaki ayrıma değinilmelidir. Zira söz konusu bu ayrımlar, hem Deleuze felsefesinin temelini oluşturur, hem de Newton fiziğinden sonra gelen nokta ile tutarlılık açısından önemlidir. Manuel DeLanda’ya göre, termodinamikte uzamsal farklılıklar olarak tanımlanmayan, ancak bu farklılıklara neden olan ve uzamı tanımlaya yarayan büyüklüklerden ses, yüzölçümü, uzunluk, enerji miktarı gibi eklenebilir çokluklar “*extensive*” değerlerdir. Başka bir ifadeyle,

³³⁶Deleuze, G. (1990), *Kant’s Critical Philosophy*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, viii.’den aktaran G. Flaxman, (2006). *Transcendental Aesthetics: Deleuze’s Philosophy of Space. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press, 187.

“*extensive*” değerler niceldir. “*Intensive*” değerler ise niteldirler. Isı gibi toplanıp çıkarılamayan bu “*intensive*” değerler “*bölünemez*”.³³⁷ Örneğin, belirli bir ısıdaki bir miktar sıvı bölündüğünde, hacim olarak eksik miktarda sıvı elde edilir ancak ısı aynı kalır. Bununla birlikte, Deleuze “*intensive*” değerlerdeki değişimin gerçekleşebilmesi için doğal olan durumun da değişmesi gerektiği düşüncesindedir; ancak doğanın değişmesi koşuluyla “*intensive*” bir değer bölünebilir, artıp, azalabilir.³³⁸ Bu durumu Claire Colebrook şöyle örneklendirir:

Yeğin (*intensive*) bir çokluk, niteliğini değiştirmeden artamaz ve azalamaz. Bir renge daha fazla ışık eklendiğinde o artık farklı bir renk olur. Bu yeğin çokluktur. İçinde kırmızı nesneler bulunan bir kutudan kırmızı bir nesne çıkardığınızdaysa, elinizde hala içinde kırmızı nesneler bulunan bir kutu olacaktır. Bu da yaygın (*extensive*) bir çokluktur.³³⁹

Felsefi açıdan, bir değer “*intensive*” olma özelliğinin önemi ise açıktır; değişimi doğanın da değişimini gerektiren şey üretken olan şeydir. Dolayısıyla “*intensive farklar üretkendir*”.³⁴⁰ Tıpkı ‘*extensive*’ bir hudut teşkil eden derinin, insan bedenini var eden embriyolojik, kimyasal ve bir takım diğer ‘*intensive*’ değişkenlerle sınırlaması örneğinde olduğu gibi, ‘*extensive*’ bir sınırı belirleyen temel nedenler ‘*intensive*’ farklara bağlı süreçlerle ilgilidir. Termodinamik ilkelerince doğada, ‘*intensive*’ farklılığın ortadan kalkması için, dengeye ulaşmayı sağlayacak bir aksiyon ya da hareketin varlığı şarttır. İşte bu, ‘*extensive*’ uzamdaki büyük çeşitliliğe neden olan ‘*intensive*’ değerlerin varlığı Deleuze için bir anahtarıdır; kendi ifadesiyle:

³³⁷M. DeLanda, (2006). Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press, 80-81.

³³⁸Deleuze G. and Guattari F., A Thousand Plateaus, Trans. B. Massumi, Mineapolis: University of Minnesota Press., 1987, 31.’den aktaran M. DeLanda, (2006). Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press, 81.

³³⁹Colebrook, a.g.e., 160.

³⁴⁰.DeLanda, a.g.e., 81.

Fark (*difference*) çeşitlilik (*diversity*) değildir. Çeşitlilik verili olandır, [...] fenomen değil, fakat fenomene en yakın olan ‘*noumenon*’dur... Her fenomen içinde var olduğu koşula bağlı bir eşitsizliğe referanslıdır... Olup biten ve ortaya çıkan her şey, seviye, ısı, basınç, gerilim, potansiyel ve yoğunluk farklarından menkul bir düzene bağlıdır.³⁴¹

Deleuze’e göre herhangi bir oluşun değerlendirilişi, kendisine özgü meydana gelişin süreç dinamikleri çerçevesinde ele alınmayı gerektirir. Eğer bir oluş maddesel olarak ‘*extensive*’ bir açıklama ile karakterize edilirse, kendisini var eden sürecin ‘*intensive*’ olarak tanımlanması gerekir. DeLanda’nın belirttiği gibi, “*Bu anlamda, insanoğlu sadece ‘extensive’ bir mekânda yaşamakla kalmaz, aynı zamanda kendisi de bir ‘extensive’ mekân olur.*”³⁴²

Deleuze için önem taşıyan diğer kavramlardan ‘*actual*’ ve ‘*virtual*’, ‘*intensive*’ ve ‘*extensive*’ farklılığının üzerine inşa edilir ve ayrımı kavramak için yine fizikte, denge termodinamiğinden sonra geliştirilen denge-uzak termodinamik (*far-from-equilibrium thermodynamics*) yasalarından yararlanılabilir. Denge termodinamiği ‘*intensive*’ farkların iptal olduğu denge anında meydana gelen şeye odaklanırken, denge-uzak termodinamik söz konusu bu farklılıkların sürmesine neden olan koşulu var eden bir akış sistemini göz önünde bulundurur. Bu alanın özcülükte bir karşılığı yoktur. Yüksek yoğunluklu alanlardaki bu sistemlerde, farklılık (*difference*) kaynaklı dış şekillerin oluşumu (*morphogenesis*), kendilerini özcülükte olduğu gibi bir forma kavuşmaya ihtiyaç duymadan elde ederler. Bu ise, aktif nitelik kazanmış olmaları anlamına gelir ve “*ancak bu yoğunluk (intensity) alanında uzamsallığa (extensity) ve onun kimliğini tanımlayan hudutlarına*” tanıklık edilebilir.³⁴³

³⁴¹Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, New York: Colombia University Press, 1994, 222’den aktaran M. DeLanda, (2006). *Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press, 81.

³⁴²DeLanda, *a.g.e.*, 82.

³⁴³DeLanda, *a.g.e.*, 82.

Denge termodinamiğine göre, ‘intensive’ farklılıkları barındıran bir sistem, nihai denge hali için aktive edilmeye hazırdır. Bunun anlamı, nihai durumun, dengeye ulaşma eğilimi taşıyan öncül durum için bir tetikleyici, cezbedici (*attractor*) görevi üstlenmiş olmasıdır. Ne var ki nihai durumun ontolojik kategorisini “olasılık” dâhilinde düşünmek de yanıltıcı olacaktır zira olasılık, özcü mantığın öne sürdüğünün aksine, bütünüyle zihinden bağımsız değildir. Bununla beraber, Manuel DeLanda, tetikleyici durumların, tam anlamıyla etkin (*actual*) olmasalar dahi, bir sonraki koşulun gerçekleşeceği gerçek süreçte (*actualisation*) belirleyici potansiyele sahip olduklarını ifade eder. Bu durumda tetikleyiciler olasılıklar değil, “olasılıklar uzamının strüktürü” olur: Uzamı var eden olasılıklar gerçek (*real*) değillerse, uzamın strüktürü tamamen gerçek ve zihinden bağımsızdır. Eğer tersi söz konusu ise, yani beraberindeki olasılıklarıyla birlikte gerçeklik “actual” değilse bu durumda uzam “virtual” olur.³⁴⁴ Peki, bu ilişkilerin, Deleuze’ün perspektifini bir vaat olarak kabul eden bu çalışma için nasıl bir önemi olabilir? Tamsin Lorraine’nin *Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space* (Ahab ve Balina-Oluş: Pürüzsüz Uzamda Göçebe Özne) başlıklı metninde “virtual” olan, tüm oluşun temsil edilemez (*unrepresentable*) gerçekliği olarak geçer.³⁴⁵

DeLanda, fiziksel sistemler için geçerli olan bu ilkelerin, tetikleyiciler ya da çekerlerle çatalanmaların, denge durumundan uzak ve lineer olmayan karşılıklı etkileşimlerinin söz konusu olduğu tüm sistemlerde ortak olduğunu belirtir ve bu belirleme meseleyi termodinamikten farklı alanlarda da görmeye olanak sağlar. Örneğin, biyolojide “uygun tasarım” olarak geçen, esasen bir canlının varlığını sürdürebileceği bir denge durumuna işaret eden form ya da davranış, koşulların değiştiği, dengenin kaybolduğu anda uygunluğunu yitirecektir. Çünkü ‘uygunluk’ kriterinin kendisi de çeşitli dinamiklerle değişmektedir ve “sabit bir uygunluk kriterine olan inanç biyolojiden silinip giderken, gerçek tarihsel süreçler bir kez daha sahneye çıkar”.³⁴⁶ Bu noktaya kadar bahsi

³⁴⁴DeLanda, a.g.e., 83.

³⁴⁵T. Lorraine, (2006). Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press, 163.

³⁴⁶M. DeLanda (2005). *Çizgisel olmayan Tarih: Bin Yılın Öyküsü*. (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları, 11.

geçenleri özetlemesi açısından, Deleuze'e ait şu ifadeyi anmakta yarar var: “yaşamın [belirli] bir tarihi yoktur”.³⁴⁷

Deleuze'ün felsefesinde önemli bir yeri olan bu kavramsal ilişkileri doğada, biyolojide, fizikte veya matematikteki karşılıklarıyla görmek, Deleuze'ün yaklaşımını kavranmak açısından fayda sağlarken, matematik örneğinde olduğu gibi, meselenin gündelik yaşamda nasıl bir karşılığı olduğunu görmek açısından da yararlı olabilir. Bilindiği üzere, en basit haliyle gündelik yaşamda uzam matematiksel olarak ‘uzunluk’ ilişkilerine dayalı, durağan noktaların konumlandırılışıyla oluşturulan Öklid temelli bir koordinat sistemiyle açıklanır. Fakat karmaşık sistemlerde ‘uzunluk’, ihtiyaç duyulmayan, fonksiyonsuz bir değişkene dönüşebilir. Projektif, diferansiyel veya topolojik sistemler, uzaklık/yakınlık değişkeniyle açıklanamayan, metrik olmayan geometrilerdir. Örneğin diferansiyel denklemler, mesafelerle değil, değişimlerin geometrileri ile ilgilidir. DeLanda'ya göre, bu kapsamdaki “*herhangi bir mekânsal formu oluşturan noktalar, metrik sistemde olduğu gibi sabitlenmiş bir koordinat sisteminden kaynaklanan sabit mesafelerle değil, o noktadaki kavisin anlık değişimine göre*” belirlenebilir.³⁴⁸ Böylesi bir durumda uzamın bir kısmı hiç değişmezken, bir kısmı yavaş yavaş, diğer bir kısmı ise hızlıca değişebilir. Bu anlamda bir diferansiyel uzam, pekâlâ süratin ve yavaşlığın mekânı olabilir.

Matematikte çok katmanlılık (*manifold*) ve çokluk (*multiplicity*) olarak adlandırılan bu diferansiyel uzam, Gauss ve Riemann gibi matematikçilerin 19. Yüzyıl ortalarına dek, uzamsal problemleri çözmek adına gerçekleştirdikleri çalışmaların ürünüdür. Sonrasında Einstein ve çağdaşı olan kimi fizikçilerin yürüttüğü, bu gün algıladığımız haliyle fiziksel zaman-mekân kavramını rayına oturtan, devrim niteliğindeki gelişmelere neden olmuştur.

³⁴⁷Gilles Deleuze, *Pouparlers: 1972-1990* (Paris: Minuit, 1990)'dan aktaran M. Lazzarato; A. Melitopoulos (2003). *Digital Montage and Weaving: An Ecology of the Brain for Machine Subjectivities. Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art Design Zürich, 119.

³⁴⁸DeLanda (2006), *a.g.e.* , 84.

Deleuze'ün düşüncesinde de önemli bir yeri olan çokluk (*multiplicity*) kavramı ise iki boyutlu matematiksel temsilde (Kartezyen), yetersizliği söz konusu olan uzamsal soyutlamanın bir üçüncü boyutla ilişkisi açısından farklılık yaratır. Olasılık uzamının 'virtual' strüktürü, kesinlikle aşkın olmayıp, tersine madde dünyasına içkindir. Bir çeşitlilik ya da çokluk (*multiplicity*), Deleuze'ün ifadesiyle “*birçok boyuta sahip olabilir... asla kendisinden taştan tamamlayıcı bir boyuta sahip değildir. Bu tekillik onu doğal ve doğala içkin kılar*”.³⁴⁹

Özetle, *actual* ve *virtual* unsurlarıyla topolojik uzam, bildiğimiz tüm uzamları kapsar. Dünya, gezegenler, moleküller, türler ve oluşumlar gibi *actual* sistemleri üreten fiziksel, kimyasal, biyolojik ve sosyal süreçleri organize eden kısıtları ihtiva eden topolojik yani metrik olmayan bir uzamdır. DeLanda'nın da belirttiği gibi, “*aşına olduğumuz Öklit metriği ve yaygın (extensive) uzam*” da bunun içinde yer alır ve böylelikle “*virtual*”, “*intensive*” ve “*actual*” unsurlar, gerçekliğin üç alanını oluştururlar: “*belirli 'actual' varlıkları üreten 'intensive' süreçleri belirleyen ve onlara kılavuzluk eden 'virtual' çokluklar*”.³⁵⁰

Doğa bilimlerinin diliyle bu şekilde açıklanan söz konusu kavramsal ilişkilerin felsefi bazı karşılıkları için Deleuze'den öncesine, Henri Bergson'a başvurmak gerekir. Bergson, Deleuze'ün en çok etkilendiği düşünür olarak kabul edilir ve Deleuze için önem taşıyan bu kavramlara ve işlevsel benzerliklerine Bergson'un metinlerinde de rastlanır. Örneğin, Deleuze'de “*virtual*” sözcüğü, “*virtual reality*” (sanal gerçeklik) kullanımından farklı olarak, tersine “*real virtuality*” (gerçek sanallık) anlamıyla kullanılır.³⁵¹ Benzer şekilde, Bergson *Creative Evolution*'da herhangi bir insansı mantığa dayanmayan uzamı “*virtual*” bir geometri olarak nitelendirir.³⁵² Yine

³⁴⁹Deleuze, G. and Guattari, F. (1987), *A Thousand Plateaus*, trans. B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press., 266'dan aktaran M. DeLanda (2006). *Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press, 85.

³⁵⁰DeLanda (2006), *a.g.e.*, 86.

³⁵¹DeLanda (2006), *a.g.e.*, 83.

³⁵²H. Bergson (1998). *Creative Evolution*. (Trans: A. Mitchell). New York: Dover Publications, 212.

Bergson'da, “mekanik tekrara ve kestirilebilirliğe direnen” yaratıcılığın (*élan vital*) mecrası da bu “sanal gerçekliklerdir”.³⁵³

Bergson'un çabası, kendi tabiriyle aklın “mekânsallaştırma” eğilimi dediği şeyle bir mücadele olarak değerlendirilebilir. Bu eğilim, varlıkları ve mekânı süre yerine, teşkil edilen süreksizlikler aracılığıyla kavrama olgusu olarak da tarif edilebilir. İndirgeyici akıl temelli bu yaklaşımın karşısında Bergson'un önerisi, gerçekliği oluşturan her şeyi sürenin akışı içerisinde kabul ederek, bu akışın ve sezginin dolaysız bilgisine ulaşmaktır. Zira Bergson'a göre “şeyler yoktur, yalnızca eylemler vardır”.³⁵⁴ Lenoir'ın da dediği gibi, süreksizlik yerine “sürekli bir gelişim vardır, kesintisiz bir devinim içinde düzen oluşturan biçimler vardır”.³⁵⁵

Benzer şekilde, Deleuze'un odaklandığı nokta da, birer sonuç olarak şeylerin ortaya çıktığı gözle görülür, elle tutulur yaygın (*extensive*) uzam veya deneyime dair öznenin fiziksel-mekânsal duyuları değil, o sonuçlara neden olan oluşlar, ilişkiler ve süreçlerdir. Claire Colebrook ise bu oluşu şöyle tarif eder: Yaşam “temeli ereği veya tek bir niyeti olmayan bir bağlantılar sürecidir” ve bir olay, “yeni olayları üreten diferansiyel bir oluş süreci” olan zaman içinde oluşmaz, olay “yeni bir zaman çizgisinin yaratılmasıdır”.³⁵⁶ Durum, yüzlerce yıl üzerine mesai ayrılan kimi kavramlara farklı özerk disiplinler içinde yeni yorumlar getirmek ya da var olan bilgi tortusunu geliştirmek değil, sadece başka biçimde düşünmenin yollarını aramakla ilgilidir. İşte bu noktada Deleuze'un tüm üretiminde var olan ve “zaman felsefesini bir etiğe bağlayan” yeni bir kavramla karşılaşılır: “makine”; söz konusu bağlantı ve ilişkileri açıklamak için yararlanılan ve “yurtsuzlaşma” fikriyle doğrudan bağlantılı olan kilit bir kavramdır. Colebrook bunu şöyle ifade eder:

³⁵³S. Boym (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çev: F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayıncılık, 89.

³⁵⁴Henri Bergson, *L'Evolution créatrice, genèse ideale de la matière*, PUF yay, 1998, 248'den aktaran B. Lenoir (2005). Bergson: Sanat Bizi “Gerçekliğin Ta Kendisiyle Karşı Karşıya” Bırakır. *Sanat Yapıtı*. (Ed: B. Lenoir, Çev: A. Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 176.

³⁵⁵a.g.e., 176.

³⁵⁶Colebrook, a.g.e., 95.

Deleuze ve Guattari'nin yapıtlarında baştan sona hüküm süren yurtsuzlaşma fikri doğrudan doğruya makine düşüncesiyle bağlantılıdır. Bir makinenin öznelliği veya düzenleyici bir merkezi olmadığı için makine bağlantılarından ve üretimlerinden başka bir şey *olamaz*: Makine ne yapıyorsa odur. Bu nedenle, bir yeri-yurdu veya temeli yoktur: daimi bir yurtsuzlaşma süreci veya kendisinden başka oluşur.³⁵⁷

L'Anti-Oedipe'te ve *Mille Plateaux*'da Deleuze ve Guattari, makine bağlantılarına dayalı bir üretim terminolojisi kullanırlar, yine *L'Anti-Oedipe*'te makine bir metafor değil, yaşamın kendisi olarak öne sürülür. Yaşam makine ilişkileriyle örülüdür: “*Hayatın makine içermeyen hiçbir yönü yoktur; hayat bir bütün olarak yalnızca diğer bir makineyle bağlantı kurarak ve bu bağlantıyı kurduğu sürece/ölçüde var olur.*”³⁵⁸ Bunun anlamı, bağlantıları dışında var olan bir hayatın mümkün olmadığıdır. Hatta Colebrook'a göre, zihin de etrafıyla olan ilişkisinde aynı makine gramerini oluşturmaktadır:

Yalnızca temsillere, imgelere veya düşüncelere sahibizdir *çünkü* yalnızca ‘makine içeren’ bağlantılar vardır: Göz ışıkla bağlantı kurar, beyin bir kavramla bağlantı kurar, ağız bir dille bağlantı kurar. Hayat durağan bir dış dünyayı temsil eden ayrıcalıklı bir noktanın -‘insan’ın kendi içine kapalı zihni- etrafında dönmez. Hayat diğerleri arasında (gelişkin) bir makine olan zihin veya beyinle birlikte makineye özgü bağlantıların üremesidir.³⁵⁹

Deleuze'ün makine ilişkileriyle, insan merkezli bir kavrayışla kurgulanan statik bir evren yerine, insanın da dâhil olduğu tüm olasılık ve ilişki süreçleriyle donanmış dinamik bir evreni yeğlediği açıktır. Deleuze'e göre yaratıcı felsefe ve sanat, bu dinamik evrene yakın olan “*göçebe*” (*nomadic*) öznelliği destekler: Lorraine'nin de ifade ettiği gibi, felsefe ya da yaratıcı düşünce, kavramlar yaratarak duyumun “*virtual*”

³⁵⁷Colebrook, *a.g.e.*, 79-80.

³⁵⁸Colebrook, *a.g.e.*, 80.

³⁵⁹Colebrook, *a.g.e.*, 81.

ilişkilerini “*actual*” olana dönüştürür.³⁶⁰ Deleuze ve Guattari tarafından yaratılan “*schizoanalysis*”, “*yersiz-yurtsuzlaştırma*” ve “*organsız beden*” gibi kavramlar da öznenin kendi merkezli durağan yapısından dinamik akışa taşındığı bu perspektifte değerlendirilmelidir.

Benzer biçimde sanat da yeni algılar yaratarak “*virtual*” olan ilişkileri “*actual*” olana dönüştürür, insanın evrene dair tüm yerleşik tepkilerini sarsar ve “*algılanamaz (imperceptible) güçleri algılanabilir (perceptible) kılar*”.³⁶¹ Bu anlamda Deleuze’ün sanatın, özellikle de sinemanın makine ilişkilerine sahip tekniğini önemseydiği açıktır. Bu durum Colebrook’un metninde, Deleuze’den alıntılandığı haliyle şöyle yer alır:

Eğer sinema algının ötesine geçebiliyorsa, tüm olası algılamaların *genetik öğesine*, yani değişen ve algıyı değiştiren noktaya, bizatihi algılamının diferansiyeline/sonsuz-küçüğüne ulaşır (Deleuze, 1985).

[...]

Kamera-bilinci kendisini artık biçimsel veya maddi olmayan genetik ve diferansiyel olan bir belirlenime yükseltir (Deleuze, 1985).³⁶²

İnsan yaşamı da dâhil olmak üzere organik hayat, “*mekânsal ilişkilerin tekrar ettiği sürekli dokulara ihtiyaç duyar*”.³⁶³ Oysa belirli bir özel durumun özgünlüğü, bireysel deneyimlerle oluşan zamansal ve mekânsal anlamda mutlak konumlandırışla değil, ilişkilerin kendisi ile ilgilidir. Lorraine’nin Deleuze’ün kelimeleriyle aktardığı gibi, eğer “*yağmur*” hakkında bir film, izleyicinin dikkatini “*yağmurun ne olduğu*” yerine “*sessiz ve sürekli, yapraktan yaprağa*” bir düşüşe çekiyorsa, ne “*yağmur*” kavramını, ne de “*yağmurlu bir zamanı ve mekânı*” temsil ediyordur.³⁶⁴ Aksine, yağmuru yağmur

³⁶⁰Lorraine, **a.g.e.**,163.

³⁶¹Lorraine, **a.g.e.**,163.

³⁶²Colebrook, **a.g.e.**, 78.

³⁶³Lorraine, **a.g.e.**, 165.

³⁶⁴Deleuze G. (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 110’dan aktaran T. Lorraine (2006). *Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press, 165.

olarak veren tekilliklerin, soyutlamaya başvurmaksızın olası tüm yağmurları bir araya getiren ve ‘herhangi bir yeri’ var eden saf gücünün kendisi olur.

Buradaki “*herhangi bir yer*” (*any-space-whatever*), tüm mekânsal yekünle ilişkide olan geleneksel konumlandırılardan özgürleşmiş uzamsal bir özgünlüktür. “*Virtual*” olanın kaotik ortamında hareket, tüm diğer hareketlerle bağlantılıdır. Deleuze, Bergson perspektifinde oluşturduğu *hareket-imağ* düşüncesinde, hareketi mekândan ayırır. Hareketle “*kat edilen*” mekân bölünebilir, tekil, homojen bir uzama aittir ve “*geçmiş zaman*”dadır. Hareket ise, bir eylemlilik olarak, her bölme teşebbüsünde niteliksel anlamda değişime uğramadan bölünemeyen “*şimdiki zaman*”dır.³⁶⁵ Deleuze ve Guattari’nin “*yersiz-yurtsuzlaşma*” (*detrterritorialization*) olarak adlandırdığı bu hareket, “*boşluk*” olarak değerlendirilen mekânda gerçekleşmez. “*Yersiz-yurtsuzlaşma*”, değişimlerin gerçekleştiği ölçülebilir birimlerden oluşan mekâna dair herhangi bir referansı olmayan belirişlerin, ortaya çıkışların eylemliliğidir.³⁶⁶

DeLanda’nın da belirttiği gibi, Deleuze’e göre bilim ve felsefe, olaylar karşısında birbirlerinin tersi yönde patikaları tercih ederler: kavramlar yoluyla felsefe koşullardan tutarlılıklar elde ederken, fonksiyonlarla bilim, “*referans olarak başvurulabilecek koşullara, şeylere ve varlıklara bağlı bir olayı ‘actualize’ eder*”.³⁶⁷

Deleuze için yaşam, zaman içinde sıralanan belirli konumlanışlar yerine, zamanın kendisi olan, yeni ve özgün oluş bloklarıdır. Duyumu sadece temsil edilebilir olanın deneyimine indirgeyen bir felsefenin, estetiğin yerine, öznel duyumsama olmaksızın

³⁶⁵Deleuze G. (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1’den aktaran T. Lorraine (2006). *Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press, 165.

³⁶⁶Lorraine, a.g.e., 165.

³⁶⁷Deleuze, G. and Guattari, F. (1994), *What is Philosophy?*, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, New York: Columbia University Press., 126’den aktaran M. DeLanda (2006). *Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert) Edinbrough: Edinbrough University Press, 86.

elde edilebilen mekânı (*space without sensation*)³⁶⁸ var eden düşünceyi arar Deleuze. Zira zaman, herhangi bir tekil gözlemden bağımsız, “*edimselleştirilemeyen*” sanal bir bütündür ve “*makinesel*” olarak düşünülmesi gerekir. Colebrook’un ifadeleriyle yinelemek gerekirse, zaman “[...] düşünülmemiş, tasarlanmamış bağlantılar ve üremeler aracılığıyla meydana gelebilecek şeylerin açık bütünü”dür.³⁶⁹

“*Yurtsuzlaşma*”, işte bu makine ilişkileriyle kastedilen bir üremenin sonucunda, bir beden ya da öznenin edimselliğinden bağımsız var olan “*saf duyu*”nun ortaya çıktığı kopuştur. Colebrook, duyunun tüm iyelik eklerinden arındığı bu durumun niteliğini açıklamak için Deleuze ait şu ifadelere başvurur:

Renkli bir imgenin tersine renk-imge belirli bir nesneye gönderme yapmaz; onun sahip olabileceği her şeyi kapsar: Kapsamı içinde meydana gelen her şeye sızan güçtür bu veya tamamen farklı nesneler için ortak olan niteliktir. Bir renkler simgeciliği *vardır*, ama bu, bir renk ile bir duygu arasındaki örtüşmeye (umudun yeşili...) dayanmaz. Renk aksine duygunun kendisidir, seçtiği tüm nesnelerin sanal kavuşumudur (Deleuze 1983).³⁷⁰

Bununla birlikte, Deleuze için duygu farklı parçalardan oluşan bölünebilir bir şey değildir ve bu nedenle tekil olmayan bir niteliktir; yine Colebrook’un ifadeleriyle:

Uzamsal bir nesnenin tersine, duygunun niceliğindeki değişiklik niteliği değiştirir. Işığın azlığı ya da çokluğu bir rengin kırmızılığını değiştirir; duyumun azlığı ya da çokluğu zevk mi yoksa acı mı olduğunu az çok belirler. Bu nedenle Deleuze duygudan ‘tekil olmayan’ diye söz eder, öyle ki duygunun kendi özgül niceliğinden veya sınırından bağımsız bir kimliği veya tekilliği yoktur: Duygu kişisel olmayandır ve şeylerin her tekil Hali’inden ayrıdır: [...] Duygu her türlü belirleyici mekân-zamandan bağımsızdır; ama yine de kendisini ifade edilmiş olarak ve bir mekânın ve

³⁶⁸Flaxman, a.g.e., 177.

³⁶⁹Colebrook, a.g.e., 82.

³⁷⁰Colebrook, a.g.e., 84-85.

bir zamanın, bir dönemin veya bir çerçevenin ifadesi olarak üreten bir tarihte yaratılır.³⁷¹

Deleuze'e göre sanat yapıtlarının sürekli yeni duygular yaratabilme becerisinin sebebi de bu olmalıdır. Örneğin bir “yurtlulaşma” olanağı sağlayan insanın kendi dili, sanatta anlamlı, denetlenebilir ya da kabul edilebilir niteliklerinden sıyrılarak, bundan böyle insani olmayabilir.³⁷² Benzer şekilde, Deleuze'ün zaman-imağ düşüncesinde zaman, mantıksal bağlantılar ya da bir ilerleme değil de, birer ‘aralık’, ‘kesilme’ ve ‘farklılık’ olarak tespit edilir. Colebrook’a göre bu, imge için “saf duyu” üreten bir “yurtsuzlaşma” olanağıdır: “[...] sinema şeylerin düzenleyici gözlemciler veya özneler olmadan, çeşitlenme hallerinde imgeler aracılığıyla, birbirlerine bağlanmama şeklini sunar” ve Deleuze bu durumu “imgenin yurtsuzlaşması” olarak tanımlar.³⁷³

Deleuze'ün güncel termodinamik, matematik, sosyoloji, jeoloji, biyoloji, tarih, sanat, estetik vb. gibi yaşamın türlü alanlarında biriken bilgilerle güçlü bir etkileşimde olduğu açıktır. Bu anlamda, düşüncesinin içkin karakteri ve zihinsel temsil (*representation*) meselesi hakkındaki perspektifi, farklı disiplinlerle ayrıştırılan insan yaşamını, özneyi ve dış dünyayı, kısacası hayatı sentezleyici, tüme varan bir tavra sahiptir. Kendisinin “mekân-zaman” dediği bütünlük, “kendi yaratımlarıyla tanımlanan” tüm farklı disiplinlerin birleştiği bir “ortak ufuk”tur³⁷⁴ ve özgün bir yaratım mutlaka bu ufukla bir yerlerde kesişebilmelidir. Dolayısıyla Deleuze'ün düşüncesinde rastlanan kavramları açıklamak için sırf ne fiziğin, ne matematiğin, ne de bir başka disiplinin vizöründen bakılmalıdır. Yaşamı, inşa edilmiş insansı öznellikler merkezinden kavramak, oluşları iç ve dış duyu gibi yapay bir ayırımla değerlendirmek, insansı olmayan, işte bu yüzden de yaşamın kendisine içkin olan bir duyuyla görmeyi ıskalamak demektir. Bu anlamda felsefe, sanat ve Colebrook'un deyişiyle bundan böyle “bir varlığa ait olmayan imgeler

³⁷¹Colebrook, a.g.e., 86-87.

³⁷²Colebrook, a.g.e., 84.

³⁷³Colebrook, a.g.e., 83.

³⁷⁴Deleuze (2003), a.g.e., 22-23.

düşünme”³⁷⁵ imkânı olan sinema da, tıpkı diğerleri gibi, Deleuze’ün dünyayı bütün olarak kavramayı arzulayan düşüncesinin güzergâhında bir rota olabilir:

Felsefe ve sanat, ancak farklılığın meydan okumasını her yeni düşünme edimiyle yeniden kazanma koşuluyla, ezeli olanın güçleri olabilir. Mutlak yurtsuzlaşma vaat ederler: Yalnızca bu veya şu dogmadan özgürleşmeyi değil, imgelerin özgür akışını ve sonsuz yaratımını da vaat ederler.³⁷⁶

Sonuç olarak, Deleuze’ün düşünce üretimi boyunca yitirmediği ilkeler, yaşamın tümüne yayılan, sadece statik durumlara dair olmayıp, dinamik değişkenler için de geçerliliğini muhafaza edebilen bir düşünce oluşturma motivasyonuna dayanır. Sistemli bilgi birikimi olarak adlandırılan bilimin ilerleme mantığı değişimle mümkündür. Oysa her özerk bilgi kümesi, kendi dili aracılığıyla durağan unsurlar oluşturarak biriktirdiği, kaydettiği “*episteme*” alanını var eder ve bu tortulaşma, bir öncekinin işlevsizleşmesiyle yeni olana evrilir. Böyle bir değerlendirmeye göre, aslında bütün bilgi birikimi özerk alanını kendi başına var edemez, tersine belirli ritimlerle ilgili alanlarda biriken statik durumlar (tortular) o bilginin tarihi olarak okunur.

Çalışmanın amacı doğrultusunda, Deleuze’den derlenen bir perspektif mutlak bir sinema düşüncesi olmamalıdır. Bu düşünce, insanın görüntü üretme yollarıyla, görüntüler aracılığıyla dile gelen kültüre eklemlenebilmeli ve kendisine sinema alanında da deliller bulmuş olan Deleuze’e özgü düşünüş biçiminin karakterini taşımalıdır. Açıkça belirgin olan, günümüzde video-deneme olarak adlandırılan pratiği, Harun Farocki örneğinde de karşılaşıldığı üzere, insansı normatif yapılarla değerlendirmenin yetersiz olacağı gerçeğidir. Çünkü bilindik sinema araçlarıyla sarf edilen bir çabayla ontolojik sınırlarını ele vermeyen bir içerik-biçim kaynaşması söz konusudur.

Bu anlamda söz konusu sinema örnekleri, birer film olarak değil, kolektif düşünüşün bir yolu olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda, sinemanın kuramsal birikiminden farklı

³⁷⁵Colebrook, a.g.e., 78.

³⁷⁶Colebrook, a.g.e., 95.

olarak, yine düşünmenin kendi araçlarıyla yol almaya çalışmak denemeğe değer bir seçenek olarak belirlemektedir. Belirli durağanlıklar dilde karşılık bulsa da, *chronos*un akışında bu karşılıkları ilişkilendirerek algılanabilir kimi aralıkları tespit eden, bu aralıkların oluşturduğu ritmi duyabilen ve bu ritimle statik olanı terk ederek ilerleyen bir düşünce!

Tıpkı video-denemeler hakkında belirlemeler yaparken yararlanılan Edward Small'un "*film kuramı film olmalıdır*"³⁷⁷ savında olduğu gibi, eğer video-denemeler kolektif bir düşünüşse, bu çalışma da anlamın statikliğine sırtını yaslamadan ve bu sayede kolektif düşünceye içkin olan bir doğaya sahip olabilmelidir. Düşüncenin ise bir bakıma, akan süre ile zamana yayılan çeşitli statik durumların ilişkilendiği 'aralıklardan' oluşan 'ritmik' bir bütünlük olduğu söylenebilir. Düşünmenin doğasıyla arzu edilen olası bir uyum, ancak problemin nesnesine içkin bir çözümle sınanabilir. Böylelikle, bu çalışmaya başlamaya sebep olan ilk akıl yürütme süreçlerine sinmiş, film formu ile insanın düşünme biçimi arasındaki ilişkiye dair merak, birer kolektif düşünüş imkânı olan video-denemelerin ontolojisine dair somut belirlemelerle giderilmiş olabilir.

3.3.3. Aralıkların Algoritması

Notanın müzikle doğal bir ilgisi var mıdır? Deleuzecü bir perspektifle yanıtlamak gerekirse, hayır! Müzisyen John Cage, müzikal varlığın ne olduğu hakkında düşünmek için en kolaycı yolun, sesin işitilebilecek bir şey değil de sanki görülecek bir şey olarak kabul edilmesiyle sonuçlanan bir "*kafa karışıklığı*" olduğunu söyler.³⁷⁸ Nota, bir ses kompozisyonunu kaydetmeye ve tekrar seslendirmeye yarayan bir kod sistemidir. Şimdi, yeryüzünde *yurtsuz* oluşu, *nomadic* kültürleri, aksak ritimleri, dansta ve müzikte mahir, nota bilmez çingeneleri anmalı...

³⁷⁷ Biemann, a.g.e., 9.

³⁷⁸ Hira Doğrul, "*John Cage'den Seçmeler (Juilliard Konuşması)*" Alışmadık Sesler, Ed. H. Doğrul, Çev. H. Doğrul, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 1999, 15'den aktaran M. Papi (2014). Müzik-Oluş (I). Şerhh, Sayı:1, 58.

Müzik neden zamana yayılmak zorundadır? Deleuze’ün müzik hakkındaki düşünceleri, bakış açısındaki farklılığı bir kez daha ortaya koyar: Meselesi, notalar yerine atımlı olmayan zamanı veren “tümüyle heterojen ritm katmanlarını, süre katmanlarını kat edebilecek eşlenmiş ses molekülleri” ile müzikal olanı değerlendirebilmektir ve bu, ritimle uğraşan güncel biyolojinin hayatın ritimlerini “hayat-altı, hayat-berisi, heterojen (türdeş olmayan) sistemleri katedebilen moleküler titreşim-yaratıcılar (oscillateur) nüfusu” denen şeyde aramaları ile çok yakındır.³⁷⁹ Bilimsel kanıt değeri taşımaz belki ama şu an, müzik veya matematikle ilgili sonuçlara ulaşılması beklenen ‘ritim ve algoritma’ hakkında bir taramada çoğunluğunu tıp sayfalarının oluşturduğu bir dizine ulaşmak mümkün.³⁸⁰

Bu anlamda müzikal olan sadece ses temsili notalardan oluşmaz. Yaşamda karşılaşılan bir manzara misali, herhangi bir anlama göndermede bulunmaksızın özgün bir oluş halinde, kuşatılmış olan sesli bir manzaradır: müzikal değer “[...] sürelerin, ritimlerin, daha somut olarak tınların bizzat kendilerinin renklerden, görülebilir renklerle örtüşmeye gelen ve görülebilir renklerle aynı süratlere ve aynı geçişlere sahip olmayan tam anlamıyla sesli renklerden” menkul bir oluştur.³⁸¹ Müzik, dolaysız belirişin (presentation) mecrasıdır.³⁸²

Çalışmanın ‘İmajın İzi’ bölümünde tespit edildiği gibi, Batı düşüncesi en başından beri görsel algının ayrıcalıklı olduğu bir geçmişe sahiptir. Fakat bu duruma eski Doğu öğretilerinde rastlanmaz. Örneğin *Tao Te Ching*’de önerildiği gibi, İnsanın gözlerini kör, kulaklarını sağır eden ve lezzetini yavanlaştıran “beş renk”, “beş ses”, “beş tat” yüzünden bilge, ‘göze’ değil ‘içe’ kulak vermelidir.³⁸³ Bu öğretilerde algılanan varlık da Batı kavrayışından oldukça farklıdır: bir “tekerlek” göbeğindeki, bir “testi” içindeki

³⁷⁹Deleuze (2003), **a.g.e.**, 48-49.

³⁸⁰https://www.google.com.tr/search?q=ritm&rlz=1C1AFAB_trTR502TR502&oq=ritm&aqs=chrome..69i57j0j69i59l2j0l2.3112j0j8&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8#q=ritim+ve+algoritma&spell=1, 16.05.2014.

³⁸¹Deleuze (2003), **a.g.e.**, 50.

³⁸²Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 82.

³⁸³L. Tzu, (1997) *Tao Te Ching*. (Çev: Arthur Walley). Hertforshire: Wordsworth Edditions Ltd., 12.

boşlukla, bir anlamda “yoklukla” varolur.³⁸⁴ Varlık görünür, elle tutulur biçimlerden ibaret değildir. Biçimlerden, adlardan ziyade fiiller söz konusudur ve durağan nesne o fiillerle hayatta olur. Tıpkı Deleuze’de sıkça rastlanan, türeyen ‘maklinik’ ilişkileri, ‘asamblajları’ çağrıştıran, bisiklet ve insanın kaynaşmasında olduğu gibi. Gerald Raunig *Bin Makine* adlı eserinin *Bisikletler* bölümünde Flann O’Brian’ın *The Third Policeman* romanından söz eder:

[...] Flann O’Brian bisiklet ve insan arasındaki son derece değişken bir ilişkinin taslağını çizer. *Third Policeman*’ın semtinde atomcu teori iş başındadır; bu, maddenin parçalarının, atomların karşılıklı mübadelesi, akışı ile uğraşan tuhaf bir teoridir ve bu akış sadece, kesin olarak sınırlanmış bedenler ve özdeşlikler *içindeki* akışı değil, birbirine dokunan veya yakınlaşan, komşu bölgelerde birbiriyle bütünleşen bedenler *arasındaki* sınırsız akışı ifade eder. Bu akış, örneğin, yürüyen kişinin ayakları ile yol arasında, atla binicisi arasında, demircinin çekici ile dövülen demir çubuk arasında bulunur. Bağlaçlar, bağlantılar, eşleşmeler, geçişler ve birleşmeler.³⁸⁵

Bununla beraber, Lao Tzu’nun mısralarında geçen türde bir ‘yokluk’ Batı’da, belki Henri Bergson’un hareket anlayışında bulunabilir. Bergsoncu bir hareket kavrayışı, durağanlıklar olmaları nedeniyle biçimlerle ilgilenmez.³⁸⁶ Form, bir *t* anında durağan ama aslında hareketi durmak olan, algılanabilir uzamsal bir belirir ve bu algılanabilir bütün, zamandan bağımsız düşünülemez. Deleuze de müzikal olanı kavrarken biçimlerden bu nedenle uzaklaşır, müziğin malzemesini sadece ses olarak değerlendirmez ve madde-biçim çiftinin yerine malzeme-güçler çiftini önerir: “*Malzeme kendi başına duyulabilir olmayan bir gücü, yani zamanı, süreyi, hatta yeğinliği duyulur kılmak için oradadır.*”³⁸⁷ Müzikal varlığın sorunu uzamsallaştırılmış bir zaman

³⁸⁴a.g.e., 11.

³⁸⁵G. Raunig (2012). *Bin Makine: Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi*. (Çev: M. Çelik). İstanbul: Otonom Yayıncılık, 10.

³⁸⁶H. Sofuoğlu (2004a). Arındırma ve Yeniden Yapılandırma Yöntemi ve Gerekçesi Olarak Temel Sanat. *Anadolu Sanat*, Sayı: 15, 104.

³⁸⁷Deleuze (2003), a.g.e., 52.

anlayışıyla kavranılması mümkün olmayan, katıksız süre içinde beliren sesler ve bu seslerin diziliş düzenini oluşturacak aralıklar için gerekli boşluklarla ilgilidir. Müzik hakkındaki bu belirlemeler akla Nietzsche'nin Zerdüşt'ünü getirir. Bedenin doğal hareket sistemi içinde, kesintili uzamsal konumlanışlar dizisi gibi okunabilen yer değiştirir, yani 'yürüyüş' eylemiyle. Bu noktada Nietzsche'nin Zerdüşt'ün yürüyüşünü "dans eder gibi"³⁸⁸ diye tasvir edişi, basit bir rastlantı olarak okunmamalı.

İnsan zekâsının klasik bilimin kesinlik ihtiyacına cevap verebilen yararcı, rasyonel ve şemalaştırıcı doğası Bergson'un hareketi düşünürken karşısına aldığı düşünsel gelenekle eş değerdir; Bergson'nun ifadesiyle:

Bilim geliştikçe maddeyi mekan içindeki bir takım işlevlere, bir takım belirtilen olan hareketlere indirger. Öyle ki sonunda hareket gerçekliğin kendisi haline gelir. Kuşkusuz bilim bu harekete bir dayanak aramaya başlar. Fakat kendisi geliştikçe dayanak geriler: yığınlar bir takım moleküller, moleküller bir takım atomlar, atomlar da bir takım elektronlar, maddeler biçiminde buharlaşarak dağılırlar.³⁸⁹

Hikmet Sofuoğlu'nun da dile getirdiği haliyle bu düşünüş biçimi, durağan uzamsal konumlanışlara odaklanarak aradaki geçişle, yani hareketin kendisi olan ilerlemeyle ilgilenmez.³⁹⁰ Bergson'un verdiği örnekte olduğu gibi, basit bir kol kaldırma eyleminde bile, zihin "gerçekliği statik olarak kavrama" yoluyla hareketin başlangıcına ve nihayetine odaklanır ve hareketi, özüne dair olanı arındırıcı bir soyutlama ile mekânsal bir yeküne dönüştürür.³⁹¹ Örneğin bu hareket, neden dilde 'kaldırma' veya 'indirme' olarak ifade edilir ya da belirir? Oysa Bergson, hareketsiz madde anlayışını eleştirirken melodiden yararlanır ve müziğin süre ile ilgisini *Creative Mind* isimli eserinde şöyle dile getirir:

³⁸⁸F. Nietzsche (2004). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev: K. Ata). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayınları, 8.

³⁸⁹Henri Bergson, *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Çev. Mabelle L. Andison, New York: Carol Pub. Inc., 1992, 148'den aktaran H. Sofuoğlu (2004b). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Dergisi*, 03.03.2004, 70.

³⁹⁰Sofuoğlu (2004b), *a.g.e.*, 69.

³⁹¹Bergson (1998), *a.g.e.*, 298-299.

Yalnızca bizim iç yaşamımızın melodisi vardır, kendi kendinin bilincinde olan varlığımızın kendi kendisini bölmeyecek ve bölünmeyecek olan melodi. Benliğimiz bunun ta kendisidir. Gerçek süreyi de bu değişikliğin bölünmez sürekliliği oluşturur. Bir melodi dinlerken, onun sürekliliğini ve onu bölümlere ayıramayacağımız gibi süreyi de bölümlere ayıramayız.³⁹²

Düşüncelerinin bu niteliği Bergson’u Deleuze için de çekici kılan bir kaynağa dönüştürür; Hakan Yücefer’in ifadeleriyle: “*Deleuze’ün temel problemi, baştan beri, kavramla yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi olmuştur.*”³⁹³ Statik kavramsallaştırmaların, “*dille*”, “*bilimsel söylemle*”, “*kapalı ahlakla*”, “*devlet*” gibi kurumsallıklarla ilişkisi malumdur; oysa yaşamın dinamizmi Nietzsche’nin “*güç istenci*”nde, Bergson’un “*yaşamsal atılım*”larında, Spinoza’nın “*conatus*”undadır, yani Platon’un “*ideaları*”, Hegel’in “*tinin ilerleyişi*” ile üzerinin örtüldüğü yerdedir.³⁹⁴ Bu anlamda Deleuze’e göre varlık “*öncelikle töz değil oluş, form değil hareket, özdeşlik değil farktır*”.³⁹⁵

Deleuze’ün farklı alanlara sızabilen kavram üretimi, durağanlıkları, çeşitli bilgi alanlarında tasniflenmiş tortuları belirleyen ve onları açıklayabilen güçleri dinamik akışı içinde izleyişine bağlanabilir. Böylelikle yaşamda bir takım somut oluşlara dair yorumlarıyla, Bergson’dan devraldığı düşünceler bir etiğe bürünür ve politik değer kazanır. Bir başka deyişle Deleuze’ün politik yönü, Bergson’un idealistin “*tasarım*”ından daha fazla, gerçekçinin “*şey*”inden daha az diye nitelediği bir varoluşla itiraz ettiği “*aşırılıkların*”³⁹⁶ tanımladığı alana ve onu var eden yapay ayrımlara girdikçe kendini gösterir. Nükleer fizik, moleküler biyoloji, tarih veya sinema; Deleuze’ün delilleri oralarda bir yerdedir...

³⁹²Henri Bergson, *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Çev. Mabelle L. Andison, New York: Carol Pub. Inc., 1992, s. 148.’den aktaran H. Sofuoğlu (2004b). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Dergisi*, 03.03.2004, 68.

³⁹³G. Deleuze (2010). *Bergsonculuk*. (Çev: H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık, 8.

³⁹⁴a.g.e., 8-9.

³⁹⁵a.g.e., 47.

³⁹⁶H. Bergson (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev: I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 7-8.

Meselenin ‘Ritmin Aralıkları’ adlı bölümde geçen öznellik ile ilgisi de buradadır. Pek kısaca: Bergson için süre “*özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür*”.³⁹⁷ Uzamsallaştırılmış zamanın değil de, kesintisiz sürenin deneyimi olan bellek ise iki türdür. Gündelik yaşamda olup biteni “*imge-anılar*” olarak hem “*kayıt*”, hem “*tekrar*” eden ve geçmişini sunmak yerine eski imgeleri bir amaç için şimdiye taşıyan, “*hayal*” eden iki bellek.³⁹⁸

Varlık dünyası ise mutlak anlamda durağanlığı mümkün olmayan bir dünyadır: homojen zamanın saf olmayan karışımıyla “*temsilen edilen*” “*dışsal*”, “*eşzamanlı*”, “*bitişik*”, “*düzenli*”, “*niceliksel*”, “*sayısal*”, “*süreksiz*”, “*edimsel*” çokluklar ile saf sürede kendini “*sunan*”, birer “*örgütlenme, heterojenlik, niteliksel ayırım ya da doğa farkı*” olan, “*virtüel ve sürekli, sayıya indirgenemez*” çokluklardan oluşur.³⁹⁹ Deleuze’nün hareket-imaj ve zaman-imaj ayrımını temellendirdiği *extensive* ve *intensive* farklardır bunlar. Hareket-imaja ve zaman-imaja sırasıyla, Bergson’daki duyu-motor şemaya bağlı “*saf algı*” ve duyu-motor şemayla bağları kopuk “*saf bellek*” tekabül eder.⁴⁰⁰ Rodowick’e göre ise bu kopuş ve zaman-imaj, postmodern özneliliğin bir belirişidir.⁴⁰¹

Açıklamalardan da anlaşılabilir olduğu gibi, kayıt ve tekrar aktivitesini gerçekleştiren ussal ya da günlük bellek ile saf belleğin, yani sürenin farklılaşma noktası, günlük belleğin görülebilir olana bağımlı iken, saf belleğin görsel olmayan unsurlarla doğrudan temas halinde olmasıdır. Donato Totaro’nun ifade ettiği gibi, günlük bellek Deleuze’nün hareket-imajının “*rasyonel ve doğrusal*” doğasına sahiptir, saf bellek ise “*kararsız ve rasyonellik dışıdır*”; ilki “*resmi tarih*”, ikincisi ise “*kişisel tarih*” ile eşleştirilmesi

³⁹⁷Deleuze (2010), **a.g.e.**, 91.

³⁹⁸Deleuze (2010), **a.g.e.**, 61-62.

³⁹⁹Deleuze (2010), **a.g.e.**, 78.

⁴⁰⁰Sofuoğlu (2004b), **a.g.e.**, 74.

⁴⁰¹D.N. Rodowick, Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media, London: Duke University Press, 175’ten aktaran H. Sofuoğlu (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Dergisi*, 03.03.2004, 76.

mümkündür ve Laura Marks'tan aktarılan sözcüklerle yinelemek gerekirse, ilki “*actual*”, ikincisi “*virtual*” imajlardır.⁴⁰²

İşte, zaman ve öznellik anlayışına Deleuze'ün katkısı da kendini bu sanal (*virtual*) düzlem üzerinde sunar. Örneğin Keith Ansel Pearson, saf anımsamanın bu düzlemde gerçekleştiğini söyler: “*saf virtüellik düzlemi*”.⁴⁰³ Deleuze'ün açıkça belirttiği gibi, “*Sanal imaj psikolojik bir durum ya da bilinçlilik değildir, bilincin dışında, zamanda varolur*” ve uzamda algılanmayan aktüel varlıklar yerine geçecek şekilde, saf anımsamanın zamanda gerçekleştiğini kabul etmek gerekir.⁴⁰⁴ Saf anımsamayla zaman, her adımında geçmiş olan şimdiler ve muhafaza edilen geçmişler olarak şimdidedir. Her ne kadar Bergson'un düşüncesi, zamanı Kant'ta olduğu gibi ‘içsel’ olarak kavramanın sonucunda ‘süre özneldir’ yargısına indirgenme riski taşıyormuş gibi görünse de, aslında iddia edilen bundan çok daha farklıdır. Deleuze'ü yinelemek gerekirse “*tek öznellik zamandır*”; o nedenle de, öznellik “*asla bize ait değildir*”: Sanal olan zamandır; aktüel ise daima nesneldir ve sanal, kendinden etkilenecek ve kendini etkileyerek zamanı öznellik olarak tanımlar.⁴⁰⁵ Keith Ansel Pearson'ın ifadeleriyle tekrarlamak gerekirse:

[Sanal imge] Deleuze için zamanın varlığıdır ve zamanda oluşan ve varolan bizlerizdir, buradaki zaman, -zamanın kendisi öznellik olsa bile- içimizde varolan zaman değildir. Deleuze'ün tuhaf, “Öznellik asla bize ait değildir; o zamandır, yani ruh ya da tindir, virtüel olandır” iddiası bundan kaynaklanmaktadır. [...] virtüel ve aktüel arasında vuku bulan tuhaf ve şaşırtıcı alış-verişin (geçmişin virtüel imgesi ve şimdinin aktüel imgesi) açıklaması budur. Deleuze için en önemli Bergsoncu kavrayış, zamanın bize

⁴⁰²D. Totaro (2007). *Deleuzecü Film Analizi: The Skin of the Film (Filmin Teni)*. (Ed: E. Koyuncu, Çev: U. Şah). *Tesmeralsekdiz*, Sayı:1, 101.

⁴⁰³K. A. Pearson (2007). *Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze*. (Çev: Ş. Öztürk; N. Polat). *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, Sayı:50, 95.

⁴⁰⁴Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 80.

⁴⁰⁵Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 82-83.

işsel olmadığı, tam tersinin geçerli olduğudur; zaman içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz içeriliktir.⁴⁰⁶

Problemin nesnesine ve video deneme pratiğine dair sorgulamalara geçmeden önce, Deleuze'ün yine müzikle ilgili bir terimi kullanışına, melodiyi doğal olanda nasıl gördüğüne kulak vermeli:

Örümcek ağında, ona kontrpuan görevi yapan “sineğin çok incelikli bir portresi” vardır. Salyangozun evi olan kabuğu, o öldüğünde, yüzmekten çok tutmaya yarayan kuyruğuyla boş kabuğu yakalayıp kendi barınağı yapan yengeç için kontrpuan haline gelir. Kene organik açıdan, üstünde durduğu dalın altından geçen herhangi bir memelide kendi kontrpuanını bulacak tarzdan yapılanmıştır, tıpkı akan yağmur damlaları altında, kiremitler gibi sırala[n]mış meşe ağacı yaprakları gibi. Bu erekçi bir kavrayış değil, ama neyin sanata neyin doğaya (“doğal teknik”) olduğunun artık beliremediği, melodik bir kavrayıştır: bir melodinin “motif” olarak bir başka melodi içindeki her ortaya çıkışında kontrpuan vardır, tıpkı yaban arısı ile aslanagözü arasındaki ilişki gibi.⁴⁰⁷

Metinde geçen ‘kontrpuan’ müzik teorisinde yer alan ve Deleuze'ün yalnızca uzay-zamansal olmayıp nitel düzlemlerin de birleşimi olan *yurtluluğu* açıklarken yararlandığı bir çeşit tonal ilişki biçimidir. Düz tercümesiyle “*noktaya karşı nokta*” veya “*notaya karşı nota*” anlamına gelen, çok sayıda melodinin üst üste getirilmesiyle oluşturulan bir kompozisyon tekniğidir. Dolayısıyla armoninin tersidir ve Bach’ın çalışmalarıyla olgunlaşmış, çoksesli uygulamalarda kullanılmıştır. Çokseslilik gereği, notaları karşılıklı uzaklıklar olarak ele aldığı için “*akora*” değil “*aralık*” kavramına dayanır.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶Pearson, **a.g.e.**, 95.

⁴⁰⁷G. Deleuze; F. Guattari (2006). *Felsefe Nedir?* (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 158-159.

⁴⁰⁸A. Say vd. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. (Ed: A. Say). Cilt 3, Ankara: Başkent Yayınevi, 739.

‘İmajın İzi’ bölümünden bir hatırlatma: Roland Barthes fotoğraf için, Budizm’de gerçekliği belirtmek için kullanılan “*boşluk*” kelimesi gibi işlev görecektir, bir fırsat, karşılaşma ve gerçek yerine geçebilecek bir sözcük önermişti; tuşe (*tuché*).⁴⁰⁹ Barthes fotoğrafı yorumlarken sahip olduğu iki değer arasındaki şu ayrımı gözetmekteydi: önceki görselleştirme biçimlerinde de var olan, insani kodlar içeren, yorumlanabilir “*studium*”lar ve bunlara aykırı, bellek dışında bir çözüm yönteminin işe yaramadığı, açılmış kodsuz boşluklar, “*punctum*”lar.⁴¹⁰ “*Punctum*”... Müzikte akora değil de ‘aralık’ kavramına dayanan, Bach’ın koral prelüdlerindeki “*armonik kaynaşmalar*”da rastlanan kontrpuan, Latince deyişle: “*punctus contra punctum*”.⁴¹¹

Müzikteki aralığın sinema sekansı (sequence) ne gibi bir ilgisi olabilir? Bu nokta video açısından çok önemli: Hareketin bir diğer harekete bağlanmayışıyla, zamanın imajını onu uzamsallaştırmadan dolaysız veren, hatta zaman-imaj olandır video. Kendisini “*aralıklar*”, “*farklar*”, “*kesilmeler*”, “*duraklamalar*”, “*tekrarlar*” halinde sunan, doğanın malzemesine değil de “*iç zamanına*” öykünen ve Ulus Baker’in deyişle fikri “*zaman-imaj*” olandır video.⁴¹² Bu, video-denemelerin biricik malzemesi değil, varoluşudur. Video-denemelerdeki bir araya geliş mantığı, kendi görsel-işitsel kontrpuanları olan aralıklara bağlıdır. Video-denemelerin varoluşudur aralık. Böylelikle temsilin ötesine geçen, bir “*belge-cihaz*”⁴¹³ haline gelen videonun öznellik ve görme potansiyeli hakkında Baker şöyle der:

Video bizim için bir öznellik icat etme aracı olsun. Bunu biz öyle görüyoruz. Sinema da bir başka “öznellik icadı” tipi olsun. Nesneler üzerinden bu öznelliklerin “dolaşım” tipi acaba aynı mıdır? Ben hiç sanmıyorum... Sinema ta baştan beri, belli ve fark edilmez bir ince çizgi dışında (bunu ortaya çıkaranlar Lumière ile Vertov oldular) nesnelerini “imaj” olarak sundu. Oysa Kant için (ona “videografinin babası” dersem

⁴⁰⁹Barthes (2000), **a.g.e.**, 18.

⁴¹⁰Barthes (2000), **a.g.e.**, 41-42.

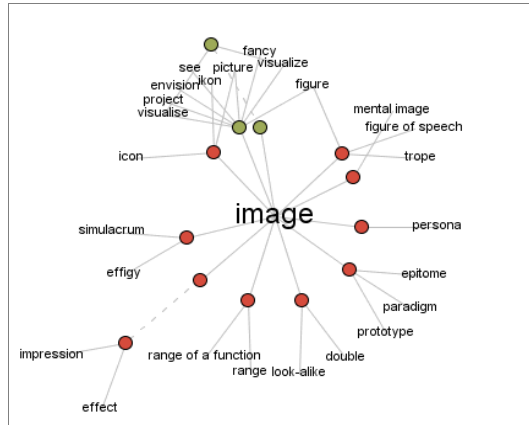
⁴¹¹O. Karolyi (1996). *Müziğe Giriş*. (Çev: M. Nemutlu). İstanbul: Pan Yayıncılık, 99.

⁴¹²Baker (2011), **a.g.e.**, 38.

⁴¹³Baker (2011), **a.g.e.**, 49.

gülmeye erken başlamayın) hayal gücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, “şemalar” üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant’ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayrım son derece belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun “şematize etme” yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu “şematize etme” yeteneği ise videoya bir mekân-zaman kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Yani “düşünmenin”, “görme” diye bir tarzı, bir varoluş hali var. Bu düşüncenin bütününe tüketemez tabii ki ama “salt görülebilir” olan, anlatılmakla tüketilemeyecek pek çok şey ve durum var bu dünyada. Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze’ün “hareket-imaj”, “zaman-imaj” adını verdiği şeylerle) işler. Video ise bizce “görüyorum” edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı “seyrederiz” ama videoyu “görürüz”...⁴¹⁴

Baker’in Kant’a referansla, hayal gücünün doğasında var olduğunu iddia ettiği şematik yapıyı anımsatan görsel bir örneğe çalışmanın ‘İmajın İzi’ bölümünde de rastlanılmıştır. Konuşmak, belki de çoğu zaman bilincinde olmadan, her gün gerçekleştirilen insansı bir soyutlama biçimidir.



Şekil 14: Visual Thesaurus’ta Image Maddesi.⁴¹⁵

⁴¹⁴Baker (2011), a.g.e., 23.

⁴¹⁵http://www.visualthesaurus.com/landing/?ad=cdo&utm_medium=default&utm_campaign=VT&utm_source=cdo&word=image, (05.04.2013).

Güncel medyum olan sayısal ortamın olanakları çerçevesinde kavramları şemalar halinde açıklamayı tercih eden bir düşünce haritası mahiyetindeki *Visual Thesaurus*, bir kavramı ilişkili olduğu diğer kavramlar ‘arasında’ kurulan bağları görselleştirilerek sunar. Sözcüklerin doğasında olmayan ve ancak görülebilen bir ilişkilene biçimidir bu. Bir hatırlatma olmasının ötesinde bu sunum biçimi, şema denilen şeyin, kavramların zihindeki karşılıklarını görsel bir organizasyona dönüştürerek daha iyi anlaşılmasını sağlıyor olmanın ötesinde, çalışma açısından bir şeyi daha sezdirir: Düşününün doğasında olan ama sözcüklerin sahip olmadığı görselliği. Bu sözlük (*Visual Thesaurus*) neden görseldir?

Peki bu yol, Baker’in ifadesinde de geçen videonun ‘şematize etme’ yetisiyle birlikte, problemin nesnesine ‘içkin’, somut bir varlık olarak nasıl belirebilir ve ilkeleri neler olabilir? Birer kolektif düşünüş mecrası olan video-deneme örneklerine yönelik analitik bir ‘sağlama’ için Deleuze ve Guattari tarafından “*rhizomatics*” olarak adlandırılan düşünüş yol gösterici olabilir mi? Örneğin, çalışmanın ‘Deleuze’de Hareketli Görüntü ve Belgesel Filmler’ bölümünde de yer verilen, beyinin kendi doğasına uygun ve işlevsel olarak beyin biyolojisine yaklaşmaya çalışan şu ilişkilene biçimi:

İlkeler için psikanalize ya da linguistiğe değil, beyinin biyolojisine bakmalıyız çünkü hazır konseptleri uygulayan diğer iki yaklaşım gibi sakıncalı değildir. Beyini göreceli olarak farklılaştırılmamış bir bütün olarak kabul edebiliriz ve hareket-imgenin veya zaman-imgenin hangi yolu, ne tür bir yörüngeyi izlediğini ya da keşfettiğini sorabiliriz çünkü henüz orada değildirler.⁴¹⁶

Problemin evrenini oluşturan Farocki sineması hakkında elde olan verileri bir araya getirmesi açısından Elsaesser’in şu belirlemeleri dikkate alınmalı: Farocki’nin politikliğini ve poetliğini metaforik olanla çelişkili, kaydırmalı bir montaj oluşturur.

⁴¹⁶G. Deleuze, *Negotiations*. Trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 60’tan aktaran P. Pisters (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 7.

Metafor imgenin ne olduğunu ve limitini belirler ve sorumluluğunu dile devreder. Ancak poetiği metaforla değil montajla kurulur ve bu montajın iki formu vardır: Ayırma ve birleştirme amaçlı “*mırıldanmalar*” gibi bir “*meta-yorum*” ve aralıklarıyla görünmez olanı “*görülebilir*” kılan, düşünce akışına gömülü “*kesme*” ve “*boşluk*”larla donanmış dinamik bir strüktür... Her iki düzlem bir araya geldiğinde ise metaforun retoriği ile montajın tekniği örtüşür. Böylece filmin grameriyle birlikte, düşünmeyle varılacak yeni bir bilginin ön koşulu inşa edilmiş olur.⁴¹⁷

İnceleme aşamalarında da tespit edildiği üzere, *As You See* örneğinde rastlanan, ilk bakışta birbirleriyle ilgisiz, heterojen, farklı ‘yurtlara’ ait buluntu imajlarla örülen bir ilmeklenme ile zihne mekik dokutan bir anımsama... Böylelikle imaj-temsiliyet, arşiv-bellek ve film-yaşam rejimleri arasındaki gerilimlerden oluşan bir bütün... Her halde bu asamblaj, ancak bir film olabilirdi. O halde analitik bir ‘sağlama’ ile ulaşılabilecek Farocki’nin zihnini, yani montaj masasını ortaya koyacak, bu aralıkların ‘ritmini’ şematize eden bir ‘algoritma’ fikri inşa edilmeli. ‘*Collective*’ bir düşünüşü oluşturan ‘sentez’, ‘analiz’ edilmeli! İmajlara, aralıklara, metaforlara yüklenen anlamlara sırtını yaslamak yerine, onları birbirlerine ilmekleyen ilişkilendirme biçimini görebiliyor olmak: Sonuçta elde edilecek olan söz değil de bir ‘görüntü’ olabilir mi?

Deleuze’ye özgü terimlerle ve en kısa haliyle buradaki düşünme, başlangıçta birer algı-imaj olan bu aralıkların mental-imajlara dönüşmesidir. O halde, *As You See*’yi oluşturan tüm aralıkların malzemesi, metaforu söze devreden, kendi başlarına temsiline kalkışmadıkları gerçeklikleri birbirleriyle ilişkilendiği ritimlerle sezdiren tüm unsurların bir dökümü halinde elde edilmelidir. Bu sayede, filmin akışı boyunca her biri ‘şimdi’de beliren ‘aktüel’ durumların ve onların ardındaki, film sayesinde oluşturulan ‘bellek’le bağlarını kuran görünmez ‘virtüel’ ilişkilerin, yani filmdeki ‘*extensive*’ uzamı var eden ‘*intensive*’ değerlerin ortaya çıkarılması gerekir.

Çözümleme aşamalarında deneyimlendiği üzere, bu işlem elektrik devrelerini anımsatan ve giderek karmaşılaşan doğrusallıklardan oluşan şemalarla gerçekleştirilememiştir. Yani *linear* ilişkilerle kurulan strüktür bir işe yaramamıştır ve

⁴¹⁷Elsaesser (2004b), a.g.e., 19.

düşüncenin *rhizomatic* yapısı düşünüldüğünde bu gayet doğaldır. Nihayetinde ‘*extensive*’ ‘aralıkların ritmi’ ile oluşan bu ilişkilere dair analitik bir çözümün, ancak ‘*intensive*’ değerlerle kendini ifade eden bir algoritma sayesinde gerçekleştirilebileceği kanısına ulaşılmıştır. Evet, örneğin renk ‘*intensive*’ bir değerdir. Fakat elbette, öncelikle söz konusu malzemenin dökümü elde edilmelidir.

3.4. Film İnceleme

Temsil (*representation*) sadece tek bir merkeze sahiptir, biricik ve kaybolan (*receding*) bir perspektif ve dolayısıyla yanıltıcı bir derinliktir. Her şeye vasıta olur fakat hiçbir şeyi harekete geçirmez ve hareket ettirmez.⁴¹⁸

Temsili olmama (*non-representative*) özelliği, video-denemelerin en belirgin unsurlarından biri olarak kabul edilir. *Difference and Repetition*’da (*Fark ve Tekrar*) yer alan yukarıdaki ifadeleriyle Deleuze, sırf bu özellik açısından bile kâfi derecede çekicidir. Farocki’nin *As You See* örneğinde ise bu perspektifin işlevselliği somut karşılaştırmalarla delillendirilebilir. Hatta bu denklikler, Laura Marks’ın Deleuze felsefesi hakkındaki iddiası için dayanak noktaları olarak tespit edilebilir: Pierce’ın semiyolojisi, Bergson’un bellek teorisi ve Foucault’nun arkeolojisinin bir araya getirişiyle kurulan, gerçek ile gerçeğin sinemada vücut bulan hali arasındaki bağı tesis eden kümülatif bütünlük iddiası.⁴¹⁹

Şöyle ki:

As You See, temsili olmama özelliğinin yanı sıra, yanıtları kendi içinde olan düşünümsel (*self-reflexive*) bir varlıktır. Görüntüler sadece kendileri olarak filmde yer alır, metafor değildirler ve bir şeyi temsil etmezler. Bu kendine referanslı karakter, Pierce’ın göstergebilimini sinema düşüncesinde yorumlayan Deleuze perspektifiyle örtüşür.

⁴¹⁸Deleuze, G. (1997), *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, New York: Columbia University Press.’den aktaran G. Flaxman (2006). *Transcendental Aesthetics: Deleuze’s Philosophy of Space. Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press, 176.

⁴¹⁹Marks, a.g.e., 194.

Herhangi bir varlığı temsil etmeksizin imajda aktüelleşme, sanal güçlerin “*şu anda ve şimdi oluşu*”dur.⁴²⁰

Michael Cowan’ın da belirttiği gibi, “*insan gözü için*” üretilen imajlar üzerinden birer sorgulama olan Farocki filmlerinde yer alan görüntüler kesinlikle masum değildir.⁴²¹ Şimdi “İmajın İzi” bölümünde yer verilen, telif hakkı ödenmeden yayınlanan bir TV yıldızı fotoğrafı için hükmedilen ceza bedeli hatırlanmalı... Bu masumiyet noktası, konunun, Foucault ile ilgili ilk bakışta göze çarpan yönlerinden biridir. Foucault için tarihsel söyleme dâhil olan herhangi bir olgu, gelecekte bambaşka bir söylemi var eden yepyeni bir paradigmaya dönüşebilir ve bu geçmişe dair söylemi değiştirebilir. Örneğin, kölelik çok eski bir olgu olmasına rağmen sömürülmenin doğasını anlamak için koloniyalizmin fiili olarak bitmesi, yani 19.Yüzyıl’a kadar beklenilmesi gerekmiştir.⁴²² Herhalde fotoğraf, bulunduğu ilk anda ‘siyah-beyaz’ olduğu için yadırganmamıştır. Görüntü kayıt tarihinde bir basamak olan ‘foto-grafi’, sayısal fotoğraftan sonra, pekâlâ sırf gölgenin tarihine ait bir şey olarak bile düşünülebilir. Çünkü fotoğraf artık neredeyse tamamen yansıma değil de ışık olarak görülüyor... Veyahut Gerald Raunig *Bin Makine* adlı eserinde televizyonu, Foucault’nun iktidar tanımına göre “*köleleştirme ve özneleştirme*” düzeneğine hizmet eden *dispositif*lerle işleyen, gelişmiş soyut bir makine safhası olarak ifade etmekte.⁴²³ Hatta Vilém Flusser aynı konuyu çok daha geniş bir tarihe yaymakta ve ilkel makineler kadar uzanmakta: makine güçlü ama aptaldır, en gelişmiş makineler organik olanlardır, yani hayvanlar ve köleler.⁴²⁴

Meselenin Bergson’un bellek yaklaşımıyla ilgisine ‘Ritmin Aralıkları’ ve ‘Aralıkların Algoritması’ bölümlerinde yeterince değinilmişti. Fakat özetleme açısından tekrarlanmalı: Filmde yer alan imajlarda görülen şey önemli değildir, onların nasıl göründüklerini ise birbirleriyle kurulan ilişkiler belirler ve önemli olan budur. *As You See*’nin yaptığı bu ilişkileri kurmak, aktüelleşen unsurları, sanal rezervde yani virtüel güçler evreninde kavuşturmadır. Çalışmanın ihtiyaç duyduğu biçimde, daha doğru bir

⁴²⁰Marks, **a.g.e.**, 194-195.

⁴²¹Cowan, **a.g.e.**, 69, <http://id.erudit.org/iderudit/037538ar> (Erişim tarihi: 26.02.2013).

⁴²²G. Deleuze; M. Foucault (1996). Entelektüeller ve Güç: Michel Foucault ve Gilles Deleuze Arasında Bir Konuşma (Çev: A. Oysal). *Kent ve Kültürü, Cogito*, Sayı:8, 4. Basım, 223.

⁴²³Raunig, **a.g.e.**, 107.

⁴²⁴V. Flusser (1999). *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. Suffolk: Reaktion Books, 51.

dille ifade etmek gerekirse: aslında bu kavuşmayı film sağlamaz, bu kavuşma ancak bir film olabilir. Şüphesiz bu yargı Farocki'nin neden film yaptığı sorusuna bir yanıt vermektedir.

Ancak elbette *As You See* örneğine geri dönmeli. Son üç paragrafta görüldüğü gibi, bu somut durumlar;

1. insansı normatif yapıların işlevsizleştiği kendi kendine referanslılık (*self-reflexivity*),
2. farklı orijinlere sahip heterojen görüntülerle üretilmiş birikimin kendini üreten uygarlık hakkında arkeolojik bir kazıya olanak sağlıyor olması,
3. izleyici belleğin iştirakine olanak sağlayan, imajlar arasında gidip gelen zihinsel mekik dokuyuş

olmak üzere, filmin stratejisini oluşturdıkları saptanan bu üç faktörle bire bir örtüşür. O halde yapılması gereken, filmi dizilişleriyle var eden aktüel durumların sanal kümeyle ilişkisini belirleyerek çözümlemeye başlamaktır.

Daha önce de belirtildiği üzere, film bu ilişkileri kurar ancak en mühimi, filmin bu ilişkileri kuruyor olmasından öte, bu strüktürün film formunda olma zorunluluğudur. Çünkü bu kavrayış, video-denemelerin ontolojisi hakkında epeyce mesafe kat etmeye olanak sağlayacak şekilde, başından beri sezilen ve arzu edilen, problemin nesnesine içkin bir çözümün ön koşulu olarak belirir. 'Aralıkların Algoritması' bölümünde de saptandığı gibi, tersine bir ilerlemeyle bu 'sentez'i bir 'analiz' çözebilir, şematik bir düşünce ilişkisi, daha doğrusu düşüncenin şematik doğası, kendini görsel olarak ifade eden bir algoritmayla sınanabilir. Bu çözüm için yapılması gereken, öncelikle filmin - çalışma yazılı bir medyumda gerçekleştiği için- sözel olarak dökümünün yapılması, ardından tüm aktüel unsurların ve bu aktüellikler ile sanal evren arasında bir nevi köprü vazifesi gören unsurların, yani belleği harekete geçiren zihinsel ilmeklerin ortaya konması gerekir. *As You See*'den bir hatırlatma:

Akıl tiftiğinin kumaşı, dokumacının başyapıtına Benzer gerçekten, bir pedalla atılan bin ilmekte, buradan oraya uçuşan mekiklerde. Görülmeyenilmekler birlikte örülüdür ve sonsuz bir kombinasyon büyür.’ Böyle konuşan Şeytan, bir Profesör, bir öğrenci gibi, gizlenmiş olarak. Bir mantık sistemiyle belirlenen düşüncenin mekanizasyonu hakkında konuşur.

3.4.1. Film dökümü: As You See (Wie Man Sieht)

“İmajlar vardır, şeyler bile imajdır çünkü imajlar kafada, beyinde değildir.

Tersine diğerleri gibi imaj olan, beyindir.”

– Gilles Deleuze.⁴²⁵

Ulus Baker, film sanatında görsel ve sözel anlatım farklılığına şöyle bir ayrımla değinir: *“Ve ne zaman ki bir film ‘anlatılabilir’ olmaktan çıkar, asla ‘aktarılamaz’ hale gelir, o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur.”*⁴²⁶ Baker’in Godard’ın ürettiğini ileri sürdüğü yeni bir imaj tipi ise dilsel sanallıktan kurtuluş imkânıdır. Kendi ifadesiyle *“Görsel-işitsel-grafik-imajın her türünü kapsayan tek bir imaj... Yani video-grafi: yani... ‘görüyorum’...”*⁴²⁷ şeklinde dile getirdiği bu imaj tipinin, hem sosyolojik hem de teknik doğası gereği video-deneme pratiğinin mecrasına dönüşmesi mümkündür. 1986 tarihli *As You See* filmi ise sözel olarak anlatılabilir olma açısından benzer güçlüklerle sahiptir. Dolayısıyla sözel ifadelerle bütünleşik, görsel argümanlar halinde ilerleyen bu filmi çözümlemek için öncelikle yapılması gereken, filmde yer alan bütün görsel öğeleri tarif ederek, beraberindeki sözel anlatım unsurlarıyla bir döküm halinde yazıya aktarmaktır.

Bu aşamada, filmin içinde yer alan görseller, beliriş sırasına göre numarası, beliriş anı, içeriği, türü ve filmde yer alan dış sesin dile getirdiği metinle ve/veya alt yazıyla birlikte akış halinde açıklanmıştır. Bu akış, filmle bir karşılaşma deneyimi, başka bir deyişle fenomenal bir durum olarak ele alınmıştır. O nedenle, imajların mahiyeti, izlerken tespit

⁴²⁵Gilles Deleuze’le söyleşi, Altı Kere İki (Godard) Üzerine Üç Soru, *Chaiers du cinéma*, Sayı:271, Kasım 1976’dan aktaran U. Baker (2011). *Beyin Ekran*. (Ed: E. Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları, 5.

⁴²⁶Baker (2011), a.g.e., 25.

⁴²⁷Baker (2011), a.g.e., 26.

edilebildiği haliyle, film dışı herhangi bir bağlamla ilişkilendirilmeden değerlendirilmiştir. Aynı zamanda bu deneyim esnasında belirlenen, kimi görsellerin arasında kurulan aynılık, benzerlik, devamlılık, tekrar ve anımsatma ilişkileri sonradan üzerinde durulması gerekli birer husus olarak hemen kendini belli eder. Aslında bu ilişkiler sadece görsellerle sınırlı değildir; sözcükler, ifadeler arasında da bağlar kurmak mümkündür ve çözümleme aşamasında ele alınacaktır. Ancak yine de orijinal dilin sözcükleri arasında etimolojik bağlar kurma konusunda ayrı bir çaba gerekebilir. Zira anlam geçişleri ve kurulan bağlar açısından özen gösterilmesi gereken böyle bir durum tespit edilmiştir.

Bununla beraber, film metnin Türkçe çevirisinde, cümle öğelerinin dizilişi ile ifadelerin çakıştığı görsellerin zamanlaması uyumsuzluğa neden olur. Orijinal dille olan yapısal farklılıktan kaynaklanan bu sebep nedeniyle bazı ifadeler, Türkçe daha doğru ifade edilebilecek olmalarına rağmen söz konusu çakışmalar gözetilerek Türkçeleştirilmiştir. Böylelikle aralık değişimlerinde korunan ifade geçişleri, orijinal dış sesin başlama, bitiş ve alt yazıların belirip kayboluş zamanına göre korunmaya çalışılmıştır.

Öte yandan, aralıklar arası geçişlerin tamamı kesmeler halindedir. Yalnızca filmin başındaki ilk yazının belirişi dışında, başta ve sonda yer alan tüm yazı belirişlerinde açılma ve kararmalar vardır ve bunlar aşağıdaki dökümde belirtilmiştir. Stok hareketli görüntüler ve hareketli görüntülerden oluşan çekimler dışındaki buluntu görsellerden veya durağan nesnelerden filme alınan görüntülerde ise belli belirsiz bir kıpırdama hareketi vardır. Bu durum, özellikle başlangıçta, içerikten bağımsız olarak, son görüntü materyalinin durağan mı ya da hareketli mi olduğu konusunda karar verilememesine neden olur. Örneğin film izlendikçe, önceden fotoğraf olarak algılanan bir görüntünün aslında çekim olduğu kanaatine varılabilir. Aslında Farocki, bir arşivci/araştırmacı olarak, karşılaştığı imajlarla doğadaki ya da etrafındaki herhangi bir varlıkla, bir ağaçla, bir bankla karşılaşıyormuş gibi karşılaşır ve görselliğe bürünmüş herhangi bir içerik, eğer sadece fotoğraf olarak ulaşılabiliriyorsa, filmde de fotoğraf olarak yer alır. Veyahut şöyle de dile getirilebilir, eski bir otoban fotoğrafı eski olduğu için değil, sadece تنها olduğu için seçilmiş olabilir. Kısaca, buluntu imajların filmde yer alan görüntüleri, orijinal görüntüler durağan olsalar da aslında çekimdirler.

Bununla beraber aşağıdaki dökümde, imajların mahiyetlerinden sonra türleri, türdeş olmayan imajlar olduklarını belirtmek adına vurgulanmalıdır. Dolayısıyla bu, görüntü ilk izleyişte nasıl algılandıysa o şekilde belirtilmeli gibi bir karara da neden olur. Filmle söz konusu karşılaşma deneyimini, yani fenomenal durumu korumak bu açıdan da önemlidir. Çünkü bu durum filmin doğasına aittir ve amacına hizmet eden fonksiyonlarından biridir. Bununla birlikte, aşağıdaki dökümün ek olarak çalışmanın sonuna ilave edilmeme tercihi de bu fenomenal akışla çalışmanın çözümlemede kullanılacak analize giden bütünlüğünü zedelememektir.

Son olarak, kimi zaman görüntülere sesi çok az duyulan veya bazen tamamen kaybolan, atonel bir müzik eşlik eder. Çeşitli durumlarda, örneğin dış sesin olmadığı ya da hareketli görüntüler dışında belli belirsiz vardır ve görüntüyle, özellikle biçim/içerik veya duyu/anlam açısından bir çakışma saptanmamıştır. Filmde kullanılan stok film parçaları orijinal sesleriyle yer alır. Çekim olduğu açıkça belirgin olan görsellerde ise ortam sesi duyulur.

Künye:

Ad: As You See (Wie Man Sieht)

Yönetmen: Harun Farocki

Yardımcı Yönetmen: Michael Pehlke

Görüntü Yönetmeni: Ingo Kratich, Ronny Tanner

Editör: Rosa Mercedes

Montaj: Elke Granke

Ses: Manfred Blank, Klaus Klinker

Miksaj: Gerhard Jensen

Araştırmacı: Michael Pehlke

Anlatıcı: Corrina Belz

Prodüktör: Harun Farocki, Ulrich Ströhle

Süre: 72 dk.

Format: 16 mm. siyah-beyaz, renkli, 1:1,37

İlk Gösterim: Batı-Berlin Kinofest, 1986.

1. 00:00 Basılı bir sayfa üzerinde, bir sabanın ortografik yan görünüşü ve perspektifi; çizim, siyah-beyaz: *“Bu bir saban: savaş topu gibi veya saban gibi görünen bir top (canon). Saban demiri ancak sağlam bir temel olarak kaideye (canon) hizmet eder. Savaş, bir kimsenin günlük ekmeğini kazanışı olarak rasyonelleştirilir.”*
2. 00:19 Yazı: *“Wie Man Sieht”*, kararma.
3. 00:23 Açılma, yazı: *“Produzent/Autor: Harun Farocki”*.
4. 00:27 Basılı bir sayfa üzerinde daire içinde artı; çizim, siyah-beyaz: *“Mısırca ‘şehir’ kelimesi: bir çember ve bir artı. Bir yol diğerini kestiğinde, genellikle bir şehir kurulmuş olur.”*
5. 00:38 Basılı bir sayfa üzerinde, kesişen iki çizginin ortasına yerleştirilmiş bir kale, temsili resim; çizim, siyah-beyaz (çizimin altındaki yazıda Roma garnizonu olduğuna dair bilgi): *“Ordu, iki yolu bir denetim noktasıyla denetlemek üzere, bir kavşağı tutar. Tüccar, iki yoldan gelen gezginlere satış yapmak için varır. Gezgin durur. Bir şehir başlar.”*
6. 00:54 Basılı bir sayfa üzerinde, haritada Avrupa’ya doğru göç yolları; şema, siyah-beyaz: *“Hoş bir fikir: gezgin, bir kavşak noktasında, diğer yolun nereye gittiğini veya insanların nereden geldiğini anlamak üzere durur. Bu soluklanma ve dalgın mola, şehrin doğuşudur.”*
7. 01:13 Basılı bir sayfa üzerinde, içinde çeşitli figürler resmedilmiş bir “+”; şema, siyah-beyaz.
8. 01:17 Kesişen trolleybüs tellerinin alt açıdan görüntüsü ve aracın geçişi; çekim, sabit kamera, siyah-beyaz.

9. 01:30 Bir yol ayrımına gelmiş olan bisikletliler; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İki yol arasında bir seçim, bir kavşak noktası. İki, çoğulun en küçük ifadesidir. İki sembolle en büyük sayıyı temsil edebilirsiniz.”*
10. 01:40 Basılı bir sayfa üzerinde, şematik bir yol ayrımı; çizim, siyah-beyaz.
11. 01:45 Gece, yol ayrımına gelmiş bir otomobilin içinden, bir çift farla aydınlanan, ikiye ayrılan bir yol; resim, siyah-beyaz: *“Sağ sağ ayakla ve sol sol ayakladır. Nereden geliyor olduğun, işte bu bedendir. Projektörle aydınlatılmış olan çatallanmada, şehrin doğduğu beşik yatar.”*
12. 02:01 Basılı bir sayfa üzerinde, bir kadının cinsel organının, üzerine yerleştirilen yıldız şekliyle işaret edildiği ve aynı zamanda kapatıldığı pornografik düzenleme; fotoğraf, renkli: *“Çatallanmada: bir yıldız yolu gösterir.”*
13. 02:06 Kesit kalınlığı değişken bir diski, disk dönerek pozisyon değiştirdiğinde kavrayan mekanik bir elin çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.
14. 02:38 Basılı bir sayfa üzerinde, mitralyöz; fotoğraf, renkli: *“1861’de ilk makineli tüfek ortaya çıktı, Amerikan İç Savaşı’nda. Fazla ısınan namluları döndüren bir manivelası vardı.”*
15. 02:50 Basılı bir sayfa üzerinde, sehpa kurulu eski bir makineli tüfekle poz veren bir adam; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İmalatçı, Gatling, burada eli manivelanın üzerinde, icadını askerlerin hayatını korumak istediğini söyleyerek savundu. Rasyonalizasyonun bir metodu.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
16. 03:01 Bir savaş alanında arazide yatan insan cesetleri; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Fakat bir makineli tüfek daha fazla insan öldürebildiği için, daha büyük ordulara ihtiyaç duyuldu, daha küçük değil.”*

17. 03:19 Kazılmakta olan bir saha, bir araya toplanmış bir kaç kafatası; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Ürünler makineler tarafından yapıldığı zaman, daha az işçiye fakat daha büyük pazarlara ihtiyaç duyarsınız.”*
18. 03:27 Basılı bir sayfa üzerinde, makineli tüfek; fotoğraf, siyah-beyaz: *“1883’ten bu Maxim silahı, manivelasızdır ve suyla soğutulur. Takma şarjörün enerjisi bir sonraki mermiyi namluya sürmek için kullanılır. Bu prensip, içten yanmalı motora benzer.”*
19. 03:45 Basılı bir sayfa üzerinde, ateş eden bir makineli tüfeğin mermi şeridindeki yuvalara, mermi yerine çizilmiş otomobiller; resim, siyah-beyaz.
20. 03:49 Basılı bir sayfa üzerinde, bir makineli tüfeği havaya kaldırmış poz veren bir adam; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Maxim silahını bir çok Avrupalı orduya önerdi. Kayser Franz Josef’in bulunduğu bir testte, Kayser’in isminin baş harflerini, ahşap bir hedef üzerine ateş ederek yazdı.”*
21. 04:05 Hareket halinde pistonlar ve krank milinin işleyişi; çekim, sabit kamera, renkli.
22. 04:20 Bir otoban yoncası; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Dört yapraklı bir yonca: iyi şansın sembolü olan bir kavşak. Otoban uzmanları ‘çarpı’ (cross-haç) der, ‘kavşak’ (crossroads) değil. Burada, Frankfurt yakınlarında 1933’te yer, Alman Otobanı için ilk kez bozulmuştur. Birbirini iki düzlem üzerinde kesen iki ana yol, çıkış ve giriş eğimleriyle simetrik bir desende birleşir, Bu desen, sağa doğru kim çıkarsa yeniden dolanmaya davet eder, neşeyle tüm doğrultuları yoklayarak.”*
23. 04:58 Etrafindan yollar geçen bir meydan, çeşitli yönleri gösteren yönlendirme tabelaları; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İşgal altındaki Rusya’da bir kavşak. 1941. Bir amatör, bir gönüllü yaptı [çekti] bu fotoğrafı. Tam karşı,*

Moskova: Almanlar yapmadı. Hitler'in Almanya'sından ya da olması istenenden çok daha küçük olan Batı Almanya'da," (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

24. 05:17 Havadan çekilmiş bir otoban görüntüsü; fotoğraf, siyah-beyaz: *"her şeyi hızlandırmaya başladılar. Batı Almanya, Naziler tarafından planlanan yolları tasfiye etti."*

25. 05:27 Basılı bir sayfa üzerinde, çift yönlü bir yol; resim, siyah-beyaz: *"Bu, 1937'den bir plan. Böylesi bir viraj Batı Almanya için fazla dar ve keskin. Şimdi virajlar saatte 140 km.ye kadar hızlar için planlanıyorlar."* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

26. 05:39 Basılı bir sayfa üzerinde, kıvrımlarla uzayıp giden köprülü bir yol; resim, siyah-beyaz: *"Bir spiralın pratik uygulaması: bir viraj dereceli şekilde bükülerek keskinleşir."* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

27. 05:49 Basılı bir sayfa üzerinde, bir spiralin giderek açılan kavisinin tanjantının yüzey normaliyle açısal ilişkisi; teknik çizim, siyah-beyaz: *"Bir spirali hesaplamak güçtür. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce bunu yeterince hızlı hesaplayabilen makineler yoktu. Bugün dümdüz güzergâhlar teşvik edilmiyor."* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

28. 06:09 Basılı bir sayfa üzerinde, tarlaların içinden, onları dümdüz keserek geçen bir izin havadan görüntüsü; fotoğraf, siyah-beyaz: *"Bir askeri rota A noktasından B noktasına dosdoğru gider. Bu Roma askeri güzergâhı öyle sağlam yapılmış ki bugün bile zemin suyu basmaz, dolayısıyla üzerinde ot bitmez."*

29. 06:29 Basılı bir sayfa üzerinde, uzun mesafeli bir deniz üstü geçiş köprüsü; fotoğraf, siyah-beyaz: *"Su üzerinde yol dümdüzdür. Su bir sahipsiz*

ülkedir. Düz askeri güzergâh, kırlar boyunca tabiatı kesen bir cetvel gibi uzanır. Ölçülüp biçilmiş, düz parçalar halinde, Bu sömürgecilerin kıtaları parçalama biçimidir, Afrika gibi.”

30. 06:50 Kasap dükkânlarında rastlanan, sığırların vücutlarının yiyecek olarak nasıl tüketileceğine dair, parçalar halinde tasnif edilip adlandırıldığı şema; çizim, siyah-beyaz: *“Fakat hünerli bir kasap, bir hayvanı böyle kesip, parçalamaz. Nasıl büyüdüyse, ona göre keser. Kesiş biçimi, onun evrimine saygı gösterir.”*
31. 07:03 Zarf benzeri kağıtları hızla dağıtan, düzenleyen bir makinenin çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.
32. 07:10 Basılı bir sayfa üzerinde, makineli tüfek başında ateş etmek üzere mevzilenmiş gibi poz vermiş silahlı bir grup asker; fotoğraf, siyah-beyaz: *“I. Dünya Savaşı’na dek Avrupalılar, makineli tüfekleri kendi sömürgelerinde denediler. Almanlar Hereroslar’a ve Hottentottenler’e karşı kullandılar. Bu, İngilizler tarafından Hindistan’da kullanılan bir Maxim silahı.”*
33. 07:26 Basılı bir sayfa üzerinde, yerde yatan birkaç ceset ve başlarında iki kişi; fotoğraf, siyah-beyaz: *“1898’de, Omdurman yakınları, Sudan: sahip olduğu ateş gücünün delili. Derviş Hareketi’nin 7000 Müslüman askeri makineli tüfekler tarafından biçildi. Bir görgü tanığının ifadesi: bir çarpışma değildi, bu bir kitlesel infazdı.”*
34. 07:46 Basılı bir sayfa üzerinde, bir atın çektiği sabanla toprağı süren insanlar; fotoğraf, siyah-beyaz: *“1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlangıcı, Avrupalılar makineli tüfeği 50 yıldır kullanmaktaydılar. Fakat hâlâ anlamamışlardı. Mart 1915, Neuve Chapelle: İki makineli tüfek 1500 askeri durdurdu. Temmuz 1916, Fricourt: Bir rugby maçı gibi, İngilizler ileri doğru taarruz etti. Mevcut 2 bölükten sadece 11 adam hayatta kaldı.*

1917’de, Pashendaele’de de: Alman makineli tüfek yuvalarını ele geçirmeye çalışan 150 000 Britanyalı hayatını kaybetti.”

35. 08:30 Elle kullanılan bir dokuma tezgâhı ve dokuma işlemi; çekim, sabit kamera, renkli.
36. 08:44 Empresyonist tabloları andıran, doğal bir peyzajın içinden kıvrılarak geçen çift yönlü asfalt yol; resim, renkli: *“Naziler her iki stratejiyi de uyguladılar. Peyzajı, iyi bir kasabın bir hayvanı anatomisine göre parçalarına ayırışı gibi yarıp geçen nazik virajlar. Aynı zamanda araziye kat eden doğrusal yollar.”*
37. 09:01 Tenha bir otoyol; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bugün dümdüz güzergâhlar teşvik edilmiyor.”*
38. 09:06 Çift yönlü bir yol ve üzerinde ilerleyen araçlar; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Dümdüz bir yol, sürücüyü yorar.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
39. 09:10 Ortasından sıra halinde askerlerin geri döndüğü, onların aksi yönde, her iki taraftan kamyonların, zırhlı araçların ve tankların ilerlediği bir sevkiyat; fotoğraf, siyah-beyaz.
40. 09:15 İkiye ayrılmış halde ovaya yayılan ve ufukta birleşen bir yol; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bu imaj B. Almanya’dan, otoyol bir nehir gibi, araziye göre doğal seyir halinde. Akan sulara bakmak, yapmaya değer bir meditasyon sayılır. Fakat akan trafiğe kim baksa, ahmakçadır.”*
41. 09:34 Basılı bir sayfa üzerinde, iki köprü, ayrı iki görüntü; fotoğraf, siyah-beyaz: *“1937: solda Werra Köprüsü, bir tahta gibi vadinin üzerine uzanır. Bugün tepelerin meylini takip ediyor. Tepeden tepeye salınıyor. Köprü önemini yitiriyor, sadece yol, sürüş önemli.”*

42. 09:55 Basılı bir sayfa üzerinde, içinden yol geçen dört adet peyzaj eskizi; çizim, siyah-beyaz: “[’]Alıntı: *Zekice planlama, peyzajın yeni bir hissini harekete geçirir, kimi vurgular tesis ederek ve sürücüye görüşünde değişimler önererek.*’ Bu imajlar hiçbir şey demek istemez.”
43. 10:10 Bombardımanda yıkılmış bir bina, önündeki askerler ve ölü bir hayvan; fotoğraf, siyah-beyaz: “Bu imajlar hiçbir şey demek istemez. Yalnızca, göz için hareket önerirler. Çalışmayan ve hür olmayan atlarda yaptığınız hareketler gibi.”
44. 10:21 Otoyol kavşak türlerine dair üç plan şema; çizim, renkli: “*Hızlandırılmış bir Batı Almanya için yonca yaprakları çok yavaştır. Dağıtım sistemleri, ‘türbinler’, üstten ve alttan giriş/çıkış rampalarıyla kavşaklar.*”
45. 10:32 Farklı yönlerde dağılan yolların üst üste çakıştığı bir kesişim noktası; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Üstten ve alttan giriş/çıkış rampaları dört kademeye varır. Bu bir yol kesişimi değil, sarmal bir döngüdür. Bir gezginin durmasına ve bir şehri başlatmasına neden olacak hiçbir şey yoktur burada.*”
46. 10:52 Mekanik elin üzerine, insan eli benzeri lateks bir kılıfın geçirilişi ve aygıtın kesit kalınlığı değişken diski, disk dönerek pozisyon değiştirdiğinde kavrayışı; çekim, sabit kamera, renkli.
47. 11:45 Bir binanın içinden görünen sokakta, kağıt yığınlarının arkasında mevzilenmiş asker ve siviller; fotoğraf, siyah-beyaz: “*1919, Berlin’de: Askerler ve işçiler gazeteler bölgesinin kontrolünü ele geçirdi. Onlar rulolarca kâğıdı ve balyalarca gazeteyi barikatlar için kullanır. Makineli tüfekler ve gazeteler: Bu imaj, olayı ve haberi kendisi bir araya getirir.*”

48. 12:10 Aynı olay, farklı bir açı, daha yakından barikatta mevzilenmiş silahlı insanlar; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bir memurun şapkası, bir askerin metal miğferi ve bir işçinin kepi. Bir karşı-imağ: Bir karşı-eylem.”*

49. 12:21 Tekeri sökülmüş bir otobüs çamurluğunun önünde çömelmiş iki kişinin soru-cevap şeklinde ilerleyen diyalogu; çekim, sabit kamera, renkli:

Soru: *“Bay Cooley, ray-ve-yol otobüsünün nasıl çalıştığını açıklayabilir misiniz?”*

Cevap: *“Elbette, bu bizim caddelerde olduğu gibi raylarda da seyahat edebilen hibrit-aracımız. Rayların üzerindeyken, şu [parça] aks modülü olarak aşağı iner. Rayları takip eder ve aracı otomatik olarak yönlendirir. Normal bir yolda giderken modül geri çekilir ve normal bir otobüs gibi yol alır. Çeşitli avantajları var. Öncelikle, raylarda lastik tekerleklerle ilerlediği için, 1:6 oranındaki dik yokuşları çıkabilir. Bu, Üçüncü-Dünya ülkelerinin yükselteleri düzleştirmek zorunda olmaması anlamına gelir.”*

Soru: *“Düşük maliyet?”*

Cevap: *“Efendim?”*

Soru: *“O kadar yatırım yapmak zorunda değilsiniz.”*

Cevap: *“Çok daha ucuz. Bununla beraber, eğer ortada raylar yoksa, birçok Üçüncü-Dünya ülkesinde olduğu gibi, basit beton yollar döşenebilir. Yolların genişliği değişebilir. Raylarla önceden kararlaştırılmış genişliklere tabisinizdir. Eğer caddelerde sürmek isterseniz, normal bir otobüs gibidir. Yani basit ve ucuzdur, bütünleşmiş bir toplu ulaşım sistemi kurmak. Londra’da, örneğin, şehrin sınırları dışında bunları otobüs olarak kullanabilirsiniz. Her yere otobüs gibi gider. Devletin kapatmak istediği bazı tramvay hatları var. Fakat şehrin içindeki bu araçla kullanılabilirler. Şehrin dışında, raylar olmadan, otobüs olarak devam eder. Entegre bir sistem.”*

50. 14:30 Farklı bir açı, çekim yalnızca Cooley’i alan bir açıyla devam eder; çekim, sabit kamera, renkli:

Soru: “Bay Cooley, bu fikrin tarihi hakkında bize bilgi verir misiniz lütfen, bu ‘Lucas girişimi’ başladığından bu yana?”

Cevap: “O günlerde şirket 3000 kadar işçiyi işten çıkarmak istedi ve biz, bir alternatif olmalı dedik. İş gücü, yaklaşık 150 farklı önerili bir plan hazırladı. Isı pompaları, diyaliz makineleri, işçi kontrollü torlar, vesaire. Hibrit-araç bu fikirlerden biri. Başından beri, somut önerilere sahip olmak çok önemliydi. Alternatifler hakkında saatlerce konuşabilirsiniz ama politikacılar önemini anlamaz. Bir prototip üretmek zorunda olduğumuzu düşündük, ki onu gerçekten sergileyebilelim. Bir otobüs satın alabilmek için para topladık. Yaklaşık 1000 Paund’a mal oldu. Sonra süspansiyonu ve tekerlekleri söktük. Kendi yönlendirme mekanizmamızı buraya monte ettik, böylece nasıl çalıştığını herkese gösterebildik. Çeşitli iş arkadaşları bu projede yer aldı, sadece önemli mühendisler değil. Aynı zamanda zanaatkârlar, torna işçileri, makine ustaları, vesaire, hepimiz plana dahildik. Onların geleneksel bilgilerine ihtiyaç duyduk.”

51. 16:02 Sokaktaki bir barikatta bekleyen askerler; fotoğraf, siyah-beyaz: “1919’dan isyancı askerler: ilk bakışta asi olarak tanımlanmaları mümkün değil.”

52. 16:12 Aynı olay, farklı bir açı, bir (asker) isyancı nişan alırken; fotoğraf, siyah-beyaz.

53. 16:17 Bir önceki görselin zoom-out ile ulaşılan, askerle birlikte ateş eden sivillerin de görüntüye dahil olduğu bütün; fotoğraf, siyah-beyaz: “Hükümetin askerleriyle karıştırılmaları ne kadar kolay. Bir filmde, belki omuzlarından dolanmış mermi kütükleriyle, özellikle vurgulardınız. İlk bakışta fark edilemez olan: kim itaat ediyor, kim isyan.”

54. 16:38 Kurulu vaziyette iki makineli tüfek ve başında insanlar; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Ordunun makineli tüfeğin ne olduğunu anlaması 50 yıl aldı. Fakat askerleri tekrar tekrar yolladılar, makineli tüfek ateşiyle karşılaştılar. Bir makinenin 1000 adamdan daha iyi olduğuna inanamadılar.”*
55. 16:58 Bir siperden fırlayarak öne doğru koşmakta olan askerler; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Dalgalar (waves) halinde askerleri sevk etmek, aralıksız ateşe cevaplarıydı.”*
56. 17:10 Elle kullanılan bir dokuma tezgâhı ve dokuma işlemi; çekim, sabit kamera, renkli.
57. 17:17 Siperin içinde bekleyen askerler; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Dokumacılar (weavers), mekanize tezgâhla (loom) başa çıkamadılar ve ordu makineli tüfeğin hakkından gelememi. Ordular kendilerini [siperlere] gömmek zorunda kaldılar, Fransa ve Belçika arasında 3 yıl süren ‘siper savaşı’ başladı. İlk imajları, savaşı aşağıdan gösterecek şekilde oluşturuldu.”*
58. 17:39 Derin bir siper içindeki askerler; fotoğraf, siyah-beyaz.
59. 17:48 Basılı bir sayfa üzerinde, cephede rütbeli askerler; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bu Kitchener, Omdurman çarpışmasında, Sudan’da. Kamera aşağı iner ki savaşa intikal ettiği tepe daha yüksek görünsün.”*
60. 18:02 Basılı bir sayfa üzerinde, bir muharebe alanı; resim, renkli: *“Bu resim çarpışmayı yukarıdan gösterir ve Winston Churchill şöyle yazar: ‘Atımı dinlendirmek üzere, bir an için durdum ve açık görüntü elde ettiğim karanlık bir tepenin zirvesinden yönümü tayin ettim. Sahne tek kelimeyle muhteşemdi’. Yazılarında bile kendisini her şeyin üzerinde görüyor.*

Makineli tüfekler hakkında tek bir sözcük yok, fakat resim [özellikle] birkaç Maxim silahını gösteriyor.”

61. 18:29 Aynı resimden detay, renkli.
62. 18:35 Boş bir arazi; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Burada, I. Dünya Savaşı’nda, kamera yükselir ancak görülecek bir şey yoktur. Savaş durma noktasına gelir.”*
63. 18:46 Siperden kameraya bakan askerler; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Olaylar durma noktası gelince, bırakın resimler konuşsun.”*
64. 18:51 Konvansiyonel bir dokuma tezgâhının başında, zihinsel ve/veya bedensel engelli bir genç tezgâhı kullanmaya, dokuma yapmaya çalışıyor; çekim, sabit kamera, renkli: *“Binlerce yıl boyunca, dokuma bir el becerisiydi. İpli bobin, tezgâhın arasında elin kılavuzluğundaydı. Bu görüntüler, engelli çocukların bu beceriyi öğrendikleri bir atölye çalışmasında çekildi. Gözlerini ve ellerini eğitmek, sabırlarını geliştirmek ve çalışan bir kimsenin ne olduğunu kavramalarını sağlamak üzere.”*
65. 19:36 Basılı bir sayfa üzerinde, bir dokuma tezgâhı; çizim, siyah-beyaz: *“Bu Kay’in 1733’teki hızlı dokuma tezgâhı. Bu araç, bir dokumacının çalışma hızını iki katına çıkardı. İşten uzaklaştırılan dokumacılar, mucit John Kay’in atölyesini bastılar ve makineleri paramparça ettiler. Şansın da yardımıyla yaşamı bağışlandı.”*
66. 19:55 Elle kullanılan bir dokuma tezgâhı ve dokuma işlemi; çekim, sabit kamera, renkli.
67. 20:13 Basılı bir sayfa üzerinde, basitçe üretilmiş, ceket benzeri giysi; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bu, demir çağından, Aşağı Saksonya’daki bir insan bedeni*

kalıntısından [alınmış] bir ceket. Neredeyse tamamen makineler tarafından devralınmış olan dokuma, ilk el sanatıydı.”

68. 20:28 Bir kumaş parçasının yakın detayı; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Bir parça kumaş muntazam bir ağdır, tekrar eden bağlantıların bir dokusu (pattern). Bağlantının tipi ‘dokuma’ (weave) olarak tanımlanır. Bir kumaş (fabric) kendi dokumasıyla (weave) tanımlıdır. Bu dokumaya ‘beden dokusu’ (body weave) denir.*” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
69. 20:44 Basılı bir sayfa üzerinde daire içinde artı; çizim, siyah-beyaz: “*Almanca ‘Gewebe’ (doku) kelimesi ‘kumaş’ (fabric) anlamına gelir.*” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
70. 20:45 Basılı bir sayfa üzerinde, kesişen iki çizginin ortasına yerleştirilmiş bir kalenin temsili resmi; çizim, siyah-beyaz. (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
71. 20:46 Basılı bir sayfa üzerinde, haritada Avrupa’ya doğru göç yolları; çizim, siyah-beyaz. (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
72. 20:47 Basılı bir sayfa üzerinde, birbirlerinin üzerinden geçerek dokunmuş ipliklerin oluşturduğu iki ayrı dokuma örneği; çizim, siyah-beyaz.
73. 20:48 Zarf benzeri kağıtları hızla dağıtan, düzenleyen bir makinenin çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.
74. 20:58 Muhafazası içinde yerlerine yerleştirilmiş tüm parçalarıyla bir düello takımı; fotoğraf, renkli: “*Düello tabancaları. Bakım ve mermi doldurma aksesuarları. Yalnızca bir görev için, seremoni takımı. Akla ev hanımı*

geliyor, kek satın almayan, fakat misafirlerinin şerefine kendisi pişiren. Tam ölüm.”

75. 21:22 Bir kitap, “Hannah Arendt”, “Vita activa oder Vom Tätigen Leben”; fotoğraf, renkli: “Hannah Arendt’in bir fikrinden: savaş bir eylem gibi görünsün diye ‘meçhul asker’ icat edildi. Meçhule neden olan bir eylem olanaksız. Her asker iddia edebilir: meçhul askeri ben öldürdüm.”
76. 21:41 Basılı bir sayfa üzerinde, pornografik bir yayının sayfa detayı, vücudunun bir kısmı görünen bir kadın ve bir isim; fotoğraf, renkli: “Bu dergideki kızların da isimleri olur.”
77. 21:47 Basılı bir sayfa üzerinde, benzer bir pornografik sayfa detayı, bir isim; fotoğraf, renkli: “Derginin kullanıcıları bu kızlarla uyuduklarını hayal etmekten hoşlanırlar. Bunun gerçek bir aksiyonmuş gibi görünmesi için,” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
78. 21:53 Basılı bir sayfa üzerinde, benzer bir pornografik sayfa detayı, bir isim; fotoğraf, renkli: “kızların isimleri olur. Ölüm ve cinsellik (sex) arasında bir bağlantı kuruyorum,” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
79. 21:58 Bir bombardıman uçağı üzerine resmedilmiş yarı çıplak bir kadın ve altında “night mission” (gece uçuşu) yazısı; fotoğraf, siyah-beyaz: “A.B.D. bombardıman pilotlarının II. Dünya Savaşı’nda da yaptıkları gibi.”
80. 22:04 Bir bombardıman uçağı üzerinde olması muhtemel, bombalama dalışına geçen uçak şeklinde resmedilmiş, göğüslerinde pervaneler olan çıplak iki kadın ve üzerinde “double trouble” (çifte bela) yazısı; fotoğraf, renkli.

81. 22:10 Bir bombardıman uçağı üzerine yapılmış olması muhtemel, yarı çıplak bir kadın resmi ve “*surprise attack*” (sürpriz saldırı) yazısı; fotoğraf, renkli.
82. 22:12 Üzerinde çıplak kadın fotoğrafı ve başlığıyla bir dergi (*Quick*) kapağı; fotoğraf, renkli: “*Başlık: ULRIKE MEINHOF, YALNIZ BİR KADININ ÖLÜMÜ*’. *Dergiler ve gazeteler. Tekrar tekrar denerler. Cinsellik yerine imajları, ölüm yerine kelimeleri.*”
83. 22:26 Bir kadın ve bir erkek seslendirmenin, stüdyoda bir porno filmi seslendirişleri; çekim, sabit kamera, renkli:

Orijinal filmin sesi duyulur ve kesilir.

Stüdyo: “*Sese tekrar ihtiyacınız var mı? Hadi bir deneme kaydı yapalım, sessiz.*”

Kayıt başlar, seslendirmenler sevişme efektleri yapar.

Erkek: “*Oh, lütfen, öp beni.*”

Stüdyo: “*Arkadaşlar daha uzun aralıklara ihtiyacımız var... ve başlangıçta bir nefes...*”

Seslendirmenler sevişme efektine devam eder.

Kadın: “*Harikasın sevgilim...*”

Erkek: “*Öp beni...*”

Kayıt kesilir ve tekrar başlar.

Kadın: “*Harikasın sevgilim...*”

Erkek: “*Öp beni...*”

Stüdyo: “*Biraz daha uzun uzatmalısın.*”

Kadın: “*Ben mi?*”

Stüdyo: “*Evet.*”

Kayıt tekrar başlar.

Kadın: “*Harikasın sevgilim...*”

Erkek: “*Öp beni...*”

84. 24:05 İlk bir paletli araç ve üzerinde askerler; fotoğraf, siyah-beyaz: “O zamanlar tank denen zırhlı bir araç, makineli tüfekte durmuş olan savaşa tekrar hareket getirdi. İlk zırhlı araçlar modifiye edilmiş tarım makineleri idi.”
85. 24:20 Savaş alanında bir tank; fotoğraf, siyah-beyaz: “Biri diyor: savaş ‘alanı’ (field / tarla), sanki tarım makineleri o kadar uzakta değiller. I. Dünya Savaşı’ndan bir savaş alanı: birkaç yıl boyunca ayaklar altında ezilmiş, siperler için delik deşik edilmiş, ağır silahlar tarafından havaya uçurulmuş... nihayetinde çamur yuvasına dönmüş. Böylece fikir belirdi, Louisiana bataklıklarından bir traktör edinmek. İkinci İngiliz tank modeli elmas şeklini (diamond) aldı.”(Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
86. 24:48 Bir başka zırhlı araç ve etrafındaki sivil insanlar; fotoğraf, siyah-beyaz: “Düşman hatlarını yarıp atabilen bir elmas. Bu, parkta bir test sürüşü. İngiliz hanımefendileri seyrediyorlar.”
87. 25:04 Bir fabrika içi, üretilmekte olan tank gövdeleri; fotoğraf, siyah-beyaz: “Zırh, fırın plakalarından yapıldı. Askerler hareketli bir fırının içine oturdular ve çarpışmanın ateşinden korundular.”
88. 25:15 Aynı tank modeli ve arkasında yaya askerler, sevkiyat halinde; fotoğraf, siyah-beyaz.
89. 25:21 Ölü bir at, arkasında aynı model bir tank; fotoğraf, siyah-beyaz: “Tank, rütbeliler tarafından, makineli tüfekte olduğu gibi karşılandı. Ordunun motorize oluşunun başlangıcını belirledi ve asırlık bir hiyerarşiyi bitirdi: piyade erleriyle at sürenler arasındakini. Bu imaj, atın sonunu ve kitlesel motorizasyonun başlangıcını gösteriyor.”

90. 25:52 Paletli, eski otomobil benzeri araç; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Savaştan sonra Britanya tank firması Wolseley, subaylar için lüks limuzinler üretmeyi denedi. Amerikalılar arabayı ucuz bir mamüle dönüştürdü.*” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
91. 26:04 Üzerinde, yerden aldığı domuzları, ayaklarından asılmış vaziyette sıra halinde taşıyan bir düzeneğin şeması; çizim, siyah-beyaz: “*Henry Ford montaj-hattını uyguladı. İddiaya göre fikri bir mezbahadan aldı. Mesele otomobil endüstrisinin hayvan kanından gelmesi meselesi değil.*”
92. 26:19 Bir mezbahada, askılarda derileri yüzülmüş hayvan bedenleri; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Mezbaha parçalarına ayırır, fabrika birleştirir. Eğer yöntemsel bir kesip inceleme mümkünse, yöntemsel birleştirme de organize edilebilir.*”
93. 26:31 Bir kitap, “*Mary Kaldor*”, “*Rüstungsbarock*”; fotoğraf, renkli: “*Kitabı ‘Rüstungsbarock’da Mary Kaldor şu iddiayı öne sürer: İngiliz sanayisi, 30 yıl boyunca savaş ve sömürgecilikle yakın ve kârlı bir ilişki kurdu. Gemicilik ve makine üretimine odaklandılar ve hükümet sözleşmelerine alışkın olarak büyüdüler. I. Dünya Savaşı sonu itibarıyla tüm hareketliliği yitirmişlerdi. Otomobil Hareketliliğin sembolü oldu.*”
94. 27:03 Bir tekstil atölyesi, tekstil makineleri başında talimat alan küçük bir işçi kız; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Kapitalizm ve dev sanayi, tekstil endüstrisiyle başladı. Bir dokuma basittir, sabittir ve sonsuzluğa uzanır. Dokumanın tutarlılığı işçinin istikrarsız elini mahcup eder. İşçinin değiştirilmesi gerek.*”
95. 27:24 Şerit üzerine çeşitli noktalarda delik açan ilkel bir tezgâh ve onu kullanan eller; çekim, sabit kamera, renkli.

96. 27:44 Üzerinde delikler bulunan bir kart; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Desenleri dokuyabileceğiniz ‘Jacquard tezgâhı’ için bir delikli kart. Dokuma deseni delikli kartla kontrol edilir, bilgisayarlar için kullanılanlar gibi. Matematik el emeğini denetler. Dokuma zanaatından bilgisayarların doğuşu.*”
97. 28:07 Delikli kartlarla çalışan bir dokuma tezgâhı ve dokuyan yaşlı bir işçi; çekim, sabit kamera, renkli.
98. 28:14 İlkel bir desenli dokuma tezgâhı; fotoğraf, renkli: “*1728’den bir Jacquard tezgâhı modeli. Desenleri ve resimleri dokuyabiliyordu. Jacquard 25 metre yüksekliğinde bir tezgâh inşa etti ve kendisinin dev bir portresini dokuttu. Metal pimler deliklerden düşer veya bloke edilirler ve belirli bir rengin yivleri açılır ya da kapanır. Dokuma matematikle yakından alakalıdır.*”
99. 28:42 Basılı bir sayfa üzerinde, Jacquard’ın tezgâhı; izometrik çizim, siyah-beyaz (monokrom).
100. 28:47 Aynı görselden detay; izometrik çizim, siyah-beyaz (monokrom).
101. 28:50 Konvansiyonel bir dokuma tezgâhının başında, zihinsel ve/veya bedensel engelli bir genç tezgâhı kullanmaya, dokuma yapmaya çalışıyor; çekim, sabit kamera, renkli:
- Eğitmen (kadrajın dışında): “*Yapabiliyor musun?*”
- Genç: “*İki...*”
- Eğitmen: “*Birazdan geliyorum.*”
- Genç: “*Üç... Dört... Beş...*”
- Genç uğraşmaya, kadraja giren bir çift el şaklayıncaya kadar devam eder.

“‘Akıl tiftiğinin kumaşı, dokumacının başyapıtına Benzer gerçekten, bir pedalla atılan bin ilmekte, buradan oraya uçuşan mekiklerde. Görülmeyen ilmekler birlikte örülüdür ve sonsuz bir kombinasyon büyür.’...(tekrar) ‘Akıl tiftiğinin kumaşı, dokumacının başyapıtına Benzer gerçekten, bir pedalla atılan bin ilmekte, buradan oraya uçuşan mekiklerde. Görülmeyen ilmekler birlikte örülüdür ve sonsuz bir kombinasyon büyür.’ Böyle konuşan Şeytan, bir Profesör, bir öğrenci gibi, gizlenmiş olarak. Bir mantık sistemiyle belirlenen düşüncenin mekanizasyonu hakkında konuşur.”

102. 31:44 Basılı bir sayfa üzerinde, tezgâhta üretilen bir desenin şematik gösterimi; çizim, siyah-beyaz (monokrom): “Jacquard’ın makinesi bir resmi noktalara ayırır ve onları sıraya dizer, tıpkı televizyonun yaptığı gibi.”
103. 31:55 Bir televizyon ekranından görünen, raylarda ve yollarda ilerleyebilen basit bir aracın tanıtım filmi; çekim, sabit kamera, renkli (metin, tanıtımdaki dış sese aittir ve film yarıda kesilir): “Ray-yol aracı hibrit bir demiryolu ve cadde aracıdır. Bu buluşla Lucas işçileri, alternatif üretime dair olasılıkları göstermek istiyorlar. Bu aracın, bir prototip, özellikle Üçüncü Dünya ülkeleri için uygun olduğunu düşünüyoruz.”
104. 32:37 Şema halinde bir dokuma sistemi kesiti; çizim, renkli: “Bir resmin dokunduğu zamanki dokumacılık zanaatından bu yana, bilgisayarın geçirdiği evrim hiçbir şeydir. Hiçbir şey imajın önemini matematik kadar azaltmadı.” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
105. 32:48 Basılı bir sayfa üzerinde, gazete okurken kameraya gülümseyerek poz veren ve cinsel organını teşhir eden bir kadın; fotoğraf, renkli: “Binlerce yıldır, imaj ve söz birbiriyle çakışıyor. Bu iş göze çarpmayan, her ikisini de sefalete sürükleyebilecek üçüncü bir gücün gelişmekte olduğu fark edilmeden gitti. Gelin buna matematiğin gücü diyelim.”

106. 33:04 Yere oturmuş hasırdan sepet ören iki Afrikalı; fotoğraf, siyah-beyaz.
107. 33:09 Ortadoğu veya Kuzey Afrika'dan, yün eğiren iki kadın; fotoğraf, siyah-beyaz.
108. 33:12 Molozların üzerinde balyozla çalışan işçiler; fotoğraf, siyah-beyaz: *"En ufak kültürel tarih bile, omurga ve eklemleriyle insan ve hayvanların 360 derecelik bir dönüşü beceremediğini kaydeder. Bu yüzden eğirilmiş ilmekler (dönen yivler), sıra dışı bir zekâ işidir."*
109. 33:25 Elle yün eğirilişi; çekim, önce sabit kamera, sonra aşağıdaki makaraya tilt, renkli: *"Esnek olmayan kemik yapısı ve eklemleriyle insan, kısa lifleri sonsuz yivler halinde dolar ve bir makaraya sarar."*
110. 33:38 Bir el matkabı kullanılırken; fotoğraf, siyah-beyaz.
111. 33:43 Bir ahşap tornasında elle tornalama işlemi; fotoğraf, siyah-beyaz: *"Dönen hareket kesintisiz üretim için ön koşuldur."*
112. 33:50 Bir marangoz pergeli, yay çizerken; fotoğraf, siyah-beyaz.
113. 33:55 Freze/pergel benzeri bir gereçle ahşap yüzeyin işlenişi; fotoğraf, siyah-beyaz: *"Gezegenlerin hareketinin, dönen yivler için prototip vazifesi gördüğü iddia edilir."*
114. 34:04 Marangozhanede üretilmiş dairesel bir parça; fotoğraf, siyah-beyaz: *"Fakat ben şunu söylemeyi tercih ederim: insanlar mili icat ettikleri için gezegenlerin hareketini fark edebildiler."*
115. 34:15 Üretilmekte olan ahşap bir tekerlek üzerinde marangoz pergeliliyle ölçüm; fotoğraf, siyah-beyaz.

116. 34:17 Bir makinenin krank mili başında çalışmakta olan işçi; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İçten yanmalı bir motor da gaz patlamasının sarsıntısını, dairesel harekete çevirerek değerlendirir.”*
117. 34:26 Hareket halinde pistonlar ve krank milinin işleyişi; çekim, sabit kamera, renkli.
118. 34:28 Orijine göre asimetrik bir yatak içine yerleştirilmiş mil ve yatağa uygun geometrik birleşimden oluşan mekanik kombinasyon; fotoğraf, siyah-beyaz: *“1960’ta ‘wankel motoru’ büyük bir hareketlenmeye neden oldu ve NSU firmasının hisseleri 500 puan arttı. Wankel motoru dönme hareketinde daha verimlidir, gaz patlaması bir sonraki dönme hareketini artırır.”*
119. 34:47 Wankel’in bağlantı sisteminin çalışması; çekim, sabit kamera, renkli: *“Prosesin ritmi ve işin sonsuz hareketi tek bir noktada birlikte kaynaşır. Wankel motoru pistonlu motorun bayağı prensibine galip gelemedi.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
120. 35:03 Bir Wankel motoru çalışırken; çekim, sabit kamera, renkli: *“Bu bayağı prensip 100 yıldan fazla bir süre optimize edildiği ve desteklendiğinden, daha iyi bir fikir onun yerine geçemedi. O kadar uzun zamandır optimize edilen ve desteklenen kapitalist sistemin yerine, daha iyi olsa bile, bir sistemin geçememesi gibi.”*
121. 35:22 Bir yol üzerinde sırayla ilerleyen otomobiller; fotoğraf, siyah-beyaz: *“... [okunmuyor] - Otomobil Fabrikası’nın imajları, 1937.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
122. 35:30 Atölyede, tezgâhta bir motor parçasının başında çalışan işçi; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Her imaj, fonda boyun eğmiş bir işçiyle tek bir parçayı gösterir.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

123. 35:36 Mengene üzerindeki küçük parçaya dikkatle eğilmiş bir işçi; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Yüzleri buruşturan hiçbir zorlanma görülebilir değil.*” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
124. 35:42 Fabrikada tezgâhı başında çalışan bir işçi; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Bu bir katalog. Büzülmüş dudaklar, kalkmış bir kaş: mesuliyet hareketleri.*” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
125. 35:48 Bir makinenin krank mili başında, çalışmakta olan bir işçi; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Montaj hattı çağından önce.*”
126. 36:00 Basılı bir sayfa üzerinde, fabrikada tezgâhları başında çalışan işçiler; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Motorlar hareketli bloklar üzerinde oluştururlar ve bir işten diğerine gönderilirler.*”
127. 36:06 Nümerik kontrollü (CNC) bir tezgâh başında çalışan yaşlı bir kadın; çekim, sabit kamera, renkli.
128. 36:28 Üretim esnasında bir noktada bekletilen koltuk benzeri bitmemiş parçalar bir arada; fotoğraf, siyah-beyaz: “*İlk otomobiller zanaatkârlar tarafından, teker teker yapılırdı. Demirciler, kapkacakçılar, kaynakçılar, tesisatçılar, eyerciler, boyacılar, arabacılar. Malzeme gibi, ahşap gibi, bu meslekler otomobil endüstrisinden kayboldular.*”
129. 36:48 Basılı bir sayfa üzerinde, gerilmiş perde arkasında bir işçinin silueti; fotoğraf, renkli: “*1934, Opel: zanaatkâr gibi işçinin hayaleti.*”
130. 36:58 Basılı bir sayfa üzerinde, muhtemelen aynı mekânda, bir zemin üzerinde işçiler ve boya olmasın diye sarılı ayakları; fotoğraf renkli: “*Cam işçileri dans eder, sanki birer çiftçi veya şarap üreticisiymiş gibi. İşin, aynı*

zamanda dans da edilebilen bir ritimden türediği son an.” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

131. 37:08 Basılı bir sayfa üzerinde, muhtemelen aynı mekânda, işçiler sıra halinde, aynı ayakları havada; fotoğraf, renkli.
132. 37:12 Basıl bir sayfa üzerinde, bir işçi yere eğilmiş, özel bir zemin üzerinde çalışıyor; fotoğraf, renkli.
133. 37:20 Pres makinesi ve operatörleri; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Demirciler kalıp makinesine yer açmak zorunda kaldılar, metal presleri şase üreten zanaatkârların yerini aldılar. Hava tabancalarıyla püskürtülen nitro-emayeler, boyacıları bir kenara koydu.”*
134. 37:35 Haki renkte, küçük oyuncak otomobillerin üzerine bir şey basan makinenin çalışması ve kadın bir operatörün makineyi kullanan elleri; çekim, sabit kamera, renkli.
135. 37:59 Çok eski bir baskı ya da bir yüzeye kazınmış olan, ilkel bir aleti kullanan insan figürleri; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bu bir eğirme aletinin bilinen en eski çizimi. Bir Mısır rölyefi, M.Ö. 300.”*
136. 38:11 Basılı bir sayfa üzerinde, aynı aletin kullanımının şemalaştırılmış hali; çizim, siyah-beyaz: *“Rölyefi temel alan bir çizim, uygulanış pratiğini gösteriyor. Sağdaki işçi, aksa dolanmış bir kayışı tutuyor. İleri geri çekştiriyor. Bu çekme hareketini dönme hareketine dönüştürüyor.”*
137. 38:28 Şematik bir detay; çizim, siyah-beyaz.
138. 38:31 Basılı sayfa üzerinde, ilkel bir eğirme tezgâhı başında çalışan adam; resim, renkli: *“Bir kayış-sistemi.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

139. 38:35 Manivelaya bağı bir disk; çizim: *“Kayış sistemi: Daha sonra kayış, bir pedalla çekilecek. Bu teknik 19. Yüzyıla kadar sürdü.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
140. 38:40 Benzer bir gereç ve başında bir insan; resim, karakalem.
141. 38:45 Basılı bir sayfa üzerinde, ahşaptan yapılmış, ayak pedallı ve kayış sistemli ilkel bir tezgâh; fotoğraf, siyah-beyaz.
142. 38:49 Yine bu tür, elle kontrol edilen, ilkel bir alet; fotoğraf, siyah-beyaz.
143. 38:51 Kayışlar ve büyük makaralarla donanmış bir atölye; resim, karakalem: *“Enerjiyi transfer eden bu kayış, ilk endüstrilerdeki işçilerin mekanik bir oyuncak gibi görünmelerine sebep olan aktarım makaralarının öncülü idi.”*
144. 39:06 İlkel bir kayışlı sistemi ayakları yardımıyla kullanan insanlar; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Ayaklara dikkat: Biri, her zaman, ayağın aleti kontrol ettiği resimleri bulur.”*
145. 39:14 İlkel bir dokuma tezgâhının ucunu ayaklarıyla gererek kullanan bir çocuk; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Ayak sonra, basit işlere havale edilir, güç ya da hareket için.”*
146. 39:18 Benzer bir aracı elleri ve ayaklarıyla kullanan bir çocuk; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Endüstri işçilerinin futbolculara hayran olduğunu düşünüyorum,”*
147. 39:24 Başka bir benzer aleti kullanan iki kişi; resim, karakalem: *“ayaklarını ince işlerde kullandıkları için. Futbolcular ayaklarını, normalde ellere mahsus, maharet isteyen işlerde kullanırlar.”*

148. 39:38 Bir başka benzer aleti kullanan insan; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Önce kendi ayaklarını kullanmakta ustalaşmış olmayı akılda tutmak, işçileri gündelik kayıplardan daha fazla heyecanlandırır.”*
149. 39:46 Basılı bir sayfa üzerinde, torna benzeri bir alet; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bir İngiliz, Maudsley, kesici uç üzerindeyken malzemeyi döndüren bu ilk pafta-kesicisini 1800’de yaptı. Marx hakkında şöyle yazdı: Bu mekanik icat, sırf bir aletin yerini değil, daha çok insan elinin yerini alıyor.”*
150. 40:08 Torna başında bir tornacı; resim, siyah-beyaz: *“O ana dek, işçi, aleti malzeme üzerinde hareket ettirmek ve sabit bir derinlikte kesmek zorundaydı.”*
151. 40:18 Benzer bir gereç ve başında bir insan; resim, karakalem: *“Bu çok daha fazla dayanıklılık ve yetenek gerektiriyordu.”*
152. 40:22 Açılıp kapanan, hareket eden bir insan eline kablolarla bağlı robot bir elin bu hareketleri tekrarlamaya çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.
153. 42:00 Basılı bir sayfa üzerinde, dairesel bir alanı orijine göre simetrik hatlarla çeşitli açılarda kesen çizgilerin oluşturduğu bir şekil; çizim, siyah-beyaz: *“Bir öğrenci olan Konrad Zuse’nin, ‘Metropolis’ filmini gördükten sonraki bir çizimi. Yollar, tüm yönlerden, şehir üzerine toplanıyor. Şehirde, her biri bir diğerini 60 derecelik açıyla kesiyor. Zuse bir şehir plancısı olmadı.”*
154. 42:20 Kağıt üzerine elle çizilmiş bir elektrik devresi şeması; çizim, siyah-beyaz: *“Hesap makinelerini geliştirdi, söylendiğine göre ilk bilgisayar. Bu diyagram bilgisayarının, bir trafik sistemi olduğunu da gösteriyor. Her biri ‘evet’ veya ‘hayır’, ‘1’ veya ‘0’ olarak komuta eden bir dizi yol geçiyor.”*

155. 42:39 Çapraz örülmüş teller üzerinde, tellerin kesişim noktalarına yerleştirilmiş halkalardan oluşan ağ benzeri bir yüzey; fotoğraf, siyah-beyaz.
156. 42:48 İlk bilgisayarlardan bir model; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Onun ilk programlı bilgisayarı, ‘Zuse 3’, 1941’den. Burada, bir model olarak Munich’teki Alman Müzesi’nde.”*
157. 42:59 Üzerinde bir takım elektrik devrelerinden oluşan bir düzeneğin bulunduğu bir masa; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Otto Hahn’ın 1938’de nükleer füzyonu üzerinde hesapladığı masa da orada. Şu gerçeği dikkate alın: bilgisayar, nükleer füzyon, güdümlü roket, bunların tümü, daha fazla köle emekçinin, Alman toprağında daha önce hiç olmadığı kadar çalıştığı bir dönemde geliştirildi.”*
158. 43:18 Eski somya parçaları ve yatak başlarıyla çevrilmiş bir alan; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Stalingrad’da bir toplu mezar. Alanı kapatmak için yatak kasaları kullanılmış: yâd ediş gibi kapatılmış. ‘Sömürgelere ihtiyacımız var’ ya da ‘Daha fazla yaşam alanına’, sloganları yerine; bugünün mottosu, ‘bir micro-chip sanayisine ihtiyacımız var’.”*
159. 43:42 İki torna ve başlarında birer işçi; resim, siyah-beyaz: *“Soldaki işçi çalışıyor, sağdaki bir makineyi çalıştırıyor. Bu kullanıcı-makine imajı emeğin gidişatını değiştirdi. Makine işçinin görevini kolaylaştırıyor, fakat hâlâ işçiye gereksinim var. Gözetim için onun gözü, kulağı, hatta burnu gerekli. İş hazırlamak ve doğru ucu seçmekle yükümlü.”*
160. 44:14 Üretim esnasında otomatik bir torna tezgâhı çalışıyor; çekim, önce sabit kamera, sonra makinenin harekete geçen ucunu takip eden pan, tilt, çevrinme ve tekrar sabit kamera, renkli.

161. 45:06 Üretim çizimlerinin üzerine konmuş, tornadan çıkmış bir iş parçası; fotoğraf, renkli: *“Hazırlayan ve gözleyen işçi, yok olmakla yüz yüze, makineler bilgisayarlara bağlandığından beri.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
162. 45:15 Monitörde bir iş parçasının tornalama yöntemiyle işlenişini teknik çizim kesit üzerinde eş zamanlı gösterir simülasyon; çekim, sabit kamera, renkli.
163. 46:50 Üretim çizimlerinin üzerine konmuş, tornadan çıkmış bir iş parçası; fotoğraf, renkli.
164. 46:52 Metal bir yüzey üzerinde, kimileri birbirine teğet, irili ufaklı dairesel numaratorler; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İlk hesap makineleri: numaralı çarklar. Sonsuzluk ve ölçüm.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
165. 46:58 Benzer geometrik ilişkilerle düzenlenmiş başka bir dairesel numarator grubu; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Kurulu ritm ve tekrar.”*
166. 47:06 Dikdörtgen prizma şeklinde, üzerinde çarklar bulunan bir cisim; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İlk önce büyük mekanik cihazlara ihtiyaç duyuldu”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
167. 47:10 Basılı bir sayfa üzerinde, büyükçe bir makine; fotoğraf, siyah-beyaz: *“en küçük matematiksel problem için bile. Mekanik sistemlerin yerine elektrik geçtiğinde ancak, teoremin işini kolaylaştırmaya yakın bir çözüm mümkün oldu.”*
168. 47:28 Büyük, kompakt, bilgisayarlı bir makine, fotoğraf, siyah-beyaz: *“İş matematik olmaya başladığından beri, işçinin gözüne, kulağına ve buruna gerek kalmadı, makineler daha çok ev eşyaları gibi görünüyor.”*

Kılıflar, cihazları acemi ellerden koruyor. Makinelere formunu tasarımcılar veriyor.”

169. 47:48 Basılı bir sayfa üzerinde, kuleli köprü ayakları; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Kale formunda bir köprü.”*

170. 47:55 Girişi alınlı ve sütunlu neoklasik bir bina; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Tapınak formunda bir tren istasyonu.”*

171. 47:59 Ortaçağ mimarisini hatırlatan kuleleriyle bir bina; fotoğraf, siyah-beyaz: *“İşte, kale gibi bir fabrika. Kapital emeği [askere] alır ve onu kalın duvarların ardına gizler. İradesini kanun gibi göstermek üzere, duvarlar dekoratif oluverir. Hannah Arendt, toplumsal düzen kendinden utandığından işin gizli kapaklı olduğunu yazmıştı.”*

172. 48:22 Küçük oyuncak otomobillerin üretiminde, muhtemelen üretimin son aşaması, bir kadın işçinin elleri makineyi kullanıyor, ara sıra haki renkli arabaları sürerek deniyor; çekim, sabit kamera, renkli.

173. 49:01 Yatayda geniş, üzerinde Coca-cola logosu olan bir bina; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Coca-cola kendi dolum tesisine, otomatik makineleri iş başında gören insanı hayranlık duymaya davet eden dev pencereler tasarladı. Kola kendi gizli tarifini saklıyor ve bu ketumlukla böbürleniyor. Şehirlerin kenarlarındaki sanayi bölgelerinde hiç yaya olmaz.”*

174. 49:20 Gazete sayfasında bir motor; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Yeni bir motor hakkında bir gazete haberi: ‘Fiat’ın bu bir litrelik motoru hem mühendislerin, hem de tasarımcıların çalışmasıydı, öyle ki son derece kompakt olan motor göze de hitap etmekte.’ Yakında insanlar arabalarının kaputlarını, mağaza vitrinlerinde yaptıkları gibi açık bırakacaklar.”*

175. 49:42 Açık bir kitabın sol yaprağında yarı çıplak bir kadın figürü; resim, renkli ve sağ yaprağında aynı resmin bir savaş uçağı üzerine uygulanmış hali; fotoğraf, renkli: *“ABD’ye ve geri, Avrupa’ya sığıyorum. Bu manevra için film, bir uçağın imajını gösteriyor. Bilgisayarlar, roketler, nükleer teknoloji: Daha önce olduğundan daha fazla köle emekçinin orada olduğu bir zamanda, Almanya’da geliştirilmiş. Bu teknolojiler savaştan sonra ABD’den Almanya’ya geri geldiler. Bir ileri, bir geri: bir patikanın izini silip süpürür gibi. Deniz aşırı aklanan paralar gibi.”*
176. 50:12 Tırnakları ojeli bir kadının elleri, haki renkli oyuncak arabaların parçalarını birleştiriyor ve diziyor; çekim, sabit kamera, renkli.
177. 50:50 Basılı bir sayfa üzerinde, tamburu içinde dizili mermileri açık halde görünen uçaksavar benzeri bir silah; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bugün bilgisayarlar binlerce hassas delik gerektiren motor bloklarını işlemeyi kontrol edebilir. Bu ‘...[okunmuyor] - Flak’ her atışın hızını ölçer ve yüksek nişanlama oranı için düzeltmeler yapar.”*
178. 51:10 Basılı bir sayfa üzerinde, bir deterjan reklâmı görseli, sepetine deterjan ambalajı delikleri karşıya bakacak şekilde yerleştirilmiş bir motosiklet üzerinde kukla benzeri karakterler; resim, renkli: *“Makineli tüfek bir sembol olarak tekrar belirir,”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
179. 51:14 Basılı bir sayfa üzerinde, RAF yazısı ve silahlı sembolleri altında, elinde RAF yazılı bir pankartı tutan adam; fotoğraf, siyah-beyaz: *“genellikle de Rus malı ‘kalaşnikof’. Büyük güçlerle çarpışan küçük grupların sembolü. Almanya’daki gerilla zanlıları eylem esnasında değil, arabalarının içinde ele geçirildiler, tescil belgelerinden. Otomobil kullanmak, sözüm ona hareketliliğin ve özgürlüğün sembolü, denetim altında.”*

180. 51:45 Aynı düzlem üzerinde, solda bir kumaş, sağda alt alta iki dokuma desen; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Neredeyse tümüyle makinelerle değiştirilen ilk iş gücü tekstil endüstrisindeydi. İlk bilgisayar kontrollü işleme makineleri”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
181. 51:55 Çapraz örülmüş teller üzerinde, tellerin kesişim noktalarına yerleştirilmiş halkalardan oluşan ağ benzeri bir yüzey; fotoğraf, siyah-beyaz: *“helikopter pervanelerini işlemek üzere kullanıldı.”*
182. 52:03 Basılı bir sayfa üzerinde, birbirlerinin üzerinden geçerek dokunmuş ipliklerin oluşturduğu iki ayrı dokuma örneği; çizim, siyah-beyaz: *“Mekanize edilen ilk şey, elle yapması kolay olan bir işti,”*
183. 52:07 Monitör benzeri bir ortamda, dönenerek ilerlemiş olan dairesel bir hareketin bıraktığı iz ve içinde takip eden çizgisel bir eğri; grafik, siyah-beyaz: *“ve sonra, elle zor olan iş.”*
184. 52:14 Bir kitap, *“David F. Noble”, “Maschinen gegen Menschen”*; fotoğraf, renkli: *“‘İnsana karşı Makine’ kitabında David Noble, II. Dünya Savaşı’ndan sonra ABD’de test edilen playback kayıt sürecini tanımlar. Playback-Kayıt: makinist bir parça üzerinde ustalıkla çalışır ve hareketleri manyetik band üzerine kaydedilir. Sonra cihaz işçinin hareketlerini tekrar eder.”*
185. 52:44 Basılı bir sayfa üzerinde, nesnelerin üç boyutlu replikalarını ölçekli olarak üreten ilkel bir düzenek; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Fabrikadan işçiler programı yaratırlar, ellerini ve gözlerini kullanarak. Makine basitçe kopyalar. Programcı, matematik, özel bir dil ya da bilgisayar olmadan. Bir model ve kopya süreci.”*
186. 53:02 Modelden kopya üreten bir frezenin model ve iş parçası üzerinde çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.

187. 53:08 Aynı üretim esnasında, frezeyle bağlı kılavuz ucun model üzerindeki hareketi; çekim, sabit kamera, renkli: *“Bu analog yüzey işleme [freze] makinelerini, otomobil endüstrisi için kalıplar üreten bir firmada filme aldık.”*
188. 53:19 Aynı makinenin iş parçası üzerinde çalışan diğer ucu; çekim, sabit kamera, renkli.
189. 53:26 Modelden kopya üreten frezenin model ve iş parçası üzerinde çalışmasına devamı; çekim, sabit kamera, renkli: *“Makine bir nesneyi dikkatlice takip ederek kopyalar, bir işçi elinin ürettiği nesneyi.”*
190. 53:35 Kılavuz ucun nesne üzerinde hareketine devamı; çekim, sabit kamera, renkli.
191. 53:39 Kesici ucun iş parçası üzerinde, kılavuz ucun model üzerindeki konumuyla eş konumlu ve eş zamanlı çalışırken görüntüsü ve bir işçinin elinde metal bir fırçayla talaşları temizleyişi; çekim, sabit kamera, renkli.
192. 53:57 Monitör benzeri bir ortamda, dönenerek ilerlemiş olan dairesel bir hareketin bıraktığı iz ve içinde takip eden çizgisel bir eğri; grafik, siyah-beyaz: *“Ordu ve işletmecilik, hâlâ işçilerin bilgisine dayanmakta olan üretim süreçlerini hafife alır.”*
193. 54:02 Durağan olduğu izlenimi uyandıran bu görsel üzerinde aşağı doğru, söz konusu izi takip ederek ulaşılan, pervaneleri dönmekte olan bir helikopterin fotoğrafı; çekim, sabit kamera, tilt: *“Hava kuvvetleri bakanlıktan (Parsons) Sikorski helikopterlerinin pervanelerinin üretimi için nümerik bir sistem talep etti.”*

194. 54:16 Kağıt üzerine elle çizilmiş bir elektrik devre şeması; çizim, siyah-beyaz: *“İşçi, makinenin yeniden ürettiği orijinali üretir.”*
195. 54:22 Basılı bir sayfa üzerinde, iki adet otoban yonca tipi şeması; çizim, siyah-beyaz (monokrom): *“Bu seyir reddedildi.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
196. 54:24 Basılı bir sayfa üzerinde, daha karmaşık iki otoban yonca tipi şeması; çizim, siyah-beyaz (monokrom): *“Teknoloji tarihi ilerlemeyi A’dan B’ye bir çizgi olarak açıklar.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
197. 54:27 Paralel dört hattan gelen ikişer demiryolunun birleşim noktasında, baklava desenleri oluşturan karmaşık bir geometrik kesişim; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Ortaya çıkmış olan diğer yolların hangileri olduğunu”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
198. 54:32 Tenha bir otoyol; fotoğraf, siyah-beyaz: *“ve onların aleyhine kimlerin karar verdiğini söyleyeceğine.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
199. 54:36 Gece, yol ayırımına gelmiş bir otomobilin içinden, bir çift farla aydınlanan, ikiye ayrılan bir yol; resim, siyah-beyaz.
200. 54:38 Basılı bir sayfa üzerinde, bir kadının cinsel organının, üzerine yerleştirilen yıldız şekliyle işaret edildiği ve aynı zamanda kapatıldığı pornografik düzenleme; fotoğraf, renkli.
201. 54:40 Bir demiryolu üzerinde farklı yönlere giden (otoban) üst yollar; fotoğraf, siyah-beyaz.

202. 54:42 Basılı bir sayfa üzerinde, ateş eden bir makineli tüfeğin mermi şeridindeki yuvalara, mermi yerine çizilmiş otomobiller; resim, siyah-beyaz: “*Amerikan İç Savaşı demiryollarının büyümesine yardım etti, I. Dünya Savaşı otomobili geliştirdi. II.si uçağı. Bugün arabalar ve yollar, ordunun 50 yıl boyunca makineli tüfek sanki hiç yokmuş gibi hareket edişine benzer şekilde üretiliyorlar. Yeni bir ulaşım sistemi belki de yeni bir savaşa ihtiyaç duyuyordur.*” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
203. 55:07 Basılı bir sayfa üzerinde, insanlar (askerler) tarafından çekilen tekerlekli bir sabanla/topla toprağın sürülüşü; resim, siyah-beyaz.
204. 55:11 Basılı bir sayfa üzerinde, fabrikada tezgâhlar, işçiler; birisi tam, diğerinin bir kısmı görünen iki fotoğraf, siyah-beyaz: “*Siemens, 1900’ler: makinelerle dolu bir koridor. Buhar türbininden gelen enerjiyi her makineye aktaran tahrik kayışları tavandan sarkıyor. Aynı dönemden, AEG’de:*”
205. 55:26 Durağan olduğu izlenimi uyandıran bu görselden, kadrajda bir kısmı görünen daha ferah bir fabrika ortamı fotoğrafına pan; çekim, sabit kamera, pan: “*üst hacim bomboş, her makinenin kendi elektrik motoru var. Siemens ve AEG arasında bir kıyaslama yapmak istiyorum.*”
206. 55:39 Farklı kaynaklardan olduğu anlaşılan her iki görsel bir arada; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Solda Siemens, tahrik kayışlarıyla: bu, demiryolu. Demiryolu, ilk sanayi devriminin ulaşım sistemi. Demiryolu, önceden kararlaştırılmış güzergâhları, önceden kararlaştırılmış anlarda bağlar.*”
207. 55:53 Soldaki fotoğraftan detay, yukarıdan sarkan tahrik kayışları; fotoğraf, siyah-beyaz: “*Demir yolu esnek değildir ve merkezi güdüm altındadır.*”
208. 55:58 Durağan detay görüntüsünden aşağı tilt, işçiler; fotoğraf, siyah-beyaz.

209. 56:03 Sağdaki, görece ferah fabrika ortamı; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Otomobil, ikinci endüstriyel devrimin ulaşım biçimi. Olası güzergâhların devasa ağını bağımsızca kararlaştırılmış anlarda birleştirir. Otomobil esnektir ve merkezi olmayan güdüm altındadır.”*
210. 56:20 Basılı bir sayfa üzerinde, raylarda ve yollarda ilerleyebilen önerinin çalışma prensiplerine dair sorular ve geliştiricisinin yanıtlarından oluşan diyalogu gösterir çekime konu olan araç ve özel tekerlek sistemi; çizim, siyah-beyaz: *“İngiliz işçi ve mühendislerinin ray/yol otobüsü. Buna ‘alternatif’ teknoloji değil, teknoloji pratiği eleştirisi demeyi tercih ediyorum. Ulaşımın her iki sistemini birleştiriyor.”*
211. 56:35 Bahsi geçen sistemin üretildiği atölye içi, ardından çalışmakta olan bir işçi/teknisyen; çekim, çevrinme, renkli.
212. 57:08 Bir önceki çekim sonu, üzerinde çalışılan iş, üzerinde harf (K) röliyesi olan, bulunduğu düzlemde döndürülerek boyanan bir parça; çekim, sabit kamera, renkli.
213. 57:15 Üzerinde çalışılan iş parçası elinde uğraşan bir görevli, o esnada konuşmakta olan, ancak kadraja sonradan dahil olan Cooley’e parçayı verir ve konuşma devam eder; çekim, çevrinme, sabit kamera, renkli:

Cooley: *“Çamaşır makinelerinde olduğu gibi, 2 veya 3 yıl sonra bozulan bir sürü parça var. Bir parça bozulduğunda yeni bir makine almak zorundasınız. Parçaları tekrar üreten bir sistem yaptık. Örneğin, eğer bu ‘K’yı burada üretmek isterseniz. Üzerine metal püskürtür ve muntazam bir kalıp üretirsiniz. Bir vakuma koyarsınız. Bu bir dişli kutusuydu. Bu şekilde hassas bir kalıbınız olur. İkisini birlikte bu makineye yerleştirirsiniz. Reprodüksiyonlarını üretebilirsiniz.”*

Soru: “Üreticilerin patent ve telif hakları problemi yok mu?”

Cooley: “Aslında bu soruyu hiç sormadık.”

214. 58:19 Merdivenler üzerinde yan yana dizilmiş, kameraya poz veren bir grup insan; fotoğraf, siyah-beyaz: “Bu teknoloji pratiği eleştiri girişimi 10 yıl önce şekillendi. Holding, ‘Lucas Aerospace’, silahları ve ileri teknoloji sistemleri açısından kötü bir satış sezonu geçirdiği zaman, işçiler işten çıkarılacaklardı. Alternatif fikirler önermek üzere bir grup oluşturuldu,”

215. 58:34 Yol-ray otobüsü, dışarıda, üzerinde “Lucas Aerospace Workers Road-Rail Bus” yazısı; fotoğraf, siyah-beyaz: “toplumsal açıdan işe yarar ürünler için.”

216. 58:38 Aynı atölyede küçük bir kamyonet ve Cooley, Cooley’in aracı tanıtımı; çekim, çevrinme, sabit kamera, renkli:

Cooley: “Bugün çoğu araba 3 ya da 4 yıl sonra bozulacak şekilde üretiliyor. Onarım için fazla enerji kaybediyorsunuz. Bizim ‘Jiffy’ bir kooperatif tarafından yapıldı ve 10-15 yıl dayanmak üzere üretildi. Gövde fiberglas ve tamir edip, yenilediğimiz bir ‘Mini’ motorunu kullandık. Şimdi yeni gibi çalışıyor. Gerçekten tamir edebilirsiniz, öyle ürettik. Normalde debriyajla ilgili problemleriniz olur örneğin. Biz de buraya yerleştirdik, ulaşması ve tamiri kolay. Çünkü araç 10-15 yıl dayanmalı.”

217. 59:43 Yol-ray otobüsü, dışarıda, üzerinde “Lucas Aerospace Workers Road-Rail Bus” yazısı; fotoğraf, siyah-beyaz: “Bu girişim büyük firmalarda başarıya ulaşmadı. Fakat yerel yönetimin, üniversitelerin yardımı ve sendikanın desteğiyle küçük gruplar içinde hayatta.”(Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)

218. 59:54 Basılı bir sayfa üzerinde, “Jiffy”nin otomobil versiyonu; çizim ve fotoğraf, siyah-beyaz: *“Elektrikli arabalar ve havalandırma cihazları geliştirdiler.”*
219. 60:04 Basılı bir sayfa üzerinde, bir basamak ve otobüste kullanılışı; çizim ve fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bir kooperatif, engelli birinin otobüse binip inebileceği basit bir merdiven basamağı tasarladı. Bir de Sheffield’da rutubetli apartmanlar için bir nem giderici.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
220. 60:13 Basılı bir sayfa üzerinde, küvette bir çocuk; fotoğraf, siyah-beyaz ve *“Community Aid Products”* isimli bir broşür; renkli.
221. 60:16 Basılı bir sayfa üzerinde muhtemelen rutubet giderici cihaz; fotoğraf, siyah-beyaz, aynı broşürden başka bir sayfa, renkli.
222. 60:18 Pervaneli bir mil, kenarda duran bisikletler ve Cooley’in atölyedeki örnekleri dolaşarak yaptığı açıklamaları, uygulamaları takip; çekim, sabit kamera, çevrinme, renkli:

Cooley: *“Bill Wright buraya bir rüzgâr jeneratörü geliştirmek üzere geldi. Bir dış gövde [jeneratör için] oluşturarak başladı ve rüzgâr tüneline optimize ettik. Üzerinde beraber çalıştık. Sonra bir test istasyonu inşa etti ve jeneratörü geliştirdi. Dış gövde dönüyor, merkez değil. Bu yeni değil, fakat uygulama yeni. 50 prototip yapmak istiyor, küçük üretim serileri. Burada 50 adet dış gövdesi var. Ona bu planda yardım etmekteyiz. Bu ilk prototipi burada yaptı. Sonra bunu geliştirdi. Yeni olan şu: hızı sınırlamayı denemiyor. İsteddiği kadar hızlı çalışabilir. Elektrik akımı dış gövdenin arkasında regüle edilir. Dış gövde döndüğü için daha pratiktir. Daha az onarım gerektirir. Eğer bir bisikletle kullanırsanız bir sürü avantajı vardır. Şunun gibi örneğin. Jeneratör kayışına ihtiyaç duymazsınız, tekerler doğrudan dış gövde üzerinde*

döner. Şöyle çalışıyor. Bu da ona benzer. Şöyle çalışıyor. Böyle cihazlar III. Dünya için çok önemli olacak. Tümüyle elektriksiz köyler var. Soğutucuları çalıştıramazlarsa tıbbi malzemeleri saklayamazlar. Fakat bu jeneratörlerin biriyle sadece birkaç aküye ihtiyaçları olur. Bununla elektrik üreterek, ilaçlar için bir buzdolabını çalışır vaziyette tutabilirler. Böyle köylere fazlasıyla yardımcı olabilir.”

223. 62:34 Bir kitap, kapağında yazarı “Mike Cooley”; “Kitabı ‘Ölümün Silahları değil, Barış için Ürünler’de Mike Cooley bu girişimin tarihini anlatır. Teknolojik fikirlerin ve gelişimin olası alternatif yollarını açıklar. Örneğin, bakımsız (telechiric) cihazlar, mekanik eller.”
224. 62:55 Bir elin yaptıklarını taklit ederek matkap kullanan bir robotun çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.
225. 63:20 Böyle bir cihazı kullanan bir el; fotoğraf, renkli: “Bu sistem işi, onu maddeleştirmeksizin yeniden üretti. Üretici üretime hükmederdi. Zanaatkârın yeteneği, yaratımı ve zeki işçi, sürecin gelişimini devam ettirerek, ona eş zamanlı olarak dahil olurdu. Bu insan zekâsı ve ileri teknolojiyi birleştirirdi.” (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
226. 63:42 Bir elin yaptıklarını taklit ederek çalışan bir robot ucun yaptığı montaj işlemi; çekim, sabit kamera, renkli.
227. 63:50 Aynı cihazın insan kısmının çalışması; çekim, sabit kamera, renkli.
228. 64:02 Robot kısmın çalışmasının devamı; çekim, sabit kamera, renkli.
229. 64:18 İnsan kısmının çalışmasının devamı; çekim, sabit kamera, renkli.
230. 64:38 Robot kısmın çalışmasının devamı; çekim, sabit kamera, renkli.

231. 64:53 Basılı bir sayfa üzerinde, üzerinde bir kamera bulunan paletli bir makine modeli; fotoğraf, renkli: *“El ve zihin etkileşiminin gözlemi üzerine kurulu bu teknolojinin, madencilik ve maden eritme ocakları gibi tehlikeli alanlarda kullanılması muhtemel. Bu tanıtımı bir nükleer araştırma merkezinde filme aldık.”*
232. 65:11 Ev ortamında bir kadın, masa üzerinde hâki renkli oyuncak arabaların parçalarını birleştiriyor; çekim, sabit kamera, renkli.
233. 65:54 Basılı sayfa üzerinde, farklı iki kemerli köprü; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Bugün çalışan herkes zamanının ve parasının üçte birini otomobiller ve yollar için harcıyor. Tıpkı Orta Çağ’da insanların kaynaklarının üçte birini katedraller için vakfetmiş olmaları gibi. Bir köprü caddenin seyri için eşsiz bir davet sunar.”* (Sözel ifade bir sonraki görsele geçtikten sonra biter.)
234. 66:18 Basılı bir sayfa üzerinde, tam olarak köprünün altından, giderek uzaklaşan perspektifte köprü ayakları; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Eğer bir köprüyü aşağıdan, bir evsizin oturduğu yerden fotoğraflarsanız, bir kilisenin arkları gibi görünebilir.”*
235. 66:29 Basılı bir sayfa üzerinde, iki köprü, ayrı iki görüntü; fotoğraf, siyah-beyaz: *“Şimdilerde daha çok köprüler yanlarından kapatılıyor, sürücülerin dikkati, aşağıdaki vadinin manzarası yüzünden dağılmasın diye. Sadece bir köpek fark eder artık, otoyoldan aşağı birkaç yüz metrelik düşüşü ve ulur.”*
236. 66:42 Ellere dolanan iple oynan bulmaca benzeri oyunla oluşturulmuş, çelik bir köprü konstrüksiyonunu andıran şekil; çizim, siyah-beyaz.

237. 66:45 Bir kadın ve bir erkek seslendirmenin, stüdyoda bir porno filmi seslendirilişleri; çekim, sabit kamera, renkli:

Sevişme efekti.

Erkek: “*Beni azdırıyorsun!*”

Kadın: “*Hadi, gel yapalım...*”

Sevişme efekti.

Stüdyo: “*4’te ki gibi yüksek sesle, tamam [!]. Önce nefes, sonra metin.*”

“*Evet. Kayıt alalım. Dikkat edin.*”

Sevişme efekti.

Erkek: “*Beni azdırıyorsun!*”

Kadın: “*Hadi, gel yapalım...*”

Sevişme efekti.

Stüdyo: “*Tamam. Bir sonraki kayıt. Numara?*”

“*619, ilk kayıt.*”

Sevişme efekti.

Erkek: “*Beni azdırıyorsun!*”

Kadın: “*Hadi, gel yapalım...*”

Stüdyo: “*Önce nefes alma, o [erkek] ekranda görünmediği için, direk konuşmaya başla.*”

“*619. Kayıt iki.*”

Erkek: “*Beni azdırıyorsun!*”

Kadın: “*Hadi, gel yapalım...*”

Sevişme efekti ve kaydın bitişi.

238. 68:03 Yazı: “*Wie man sieght*”, kararma.

239. 68:08 Açılma, bir kitap, “*Mary Kaldor: ‘Barok Silahlar’*”, kararma.

240. 68:12 Açılma, yazı: “*Kamera - Ingo Kratisch - Ronny Tanner*”, kararma.

241. 68:16 Açılma, bir kitap, “*Hannah Arendt: ‘Vita Activa – İnsanlık Durumu’*”, kararlar.
242. 68:22 Açılma, yazı: “*Ton - Manfred Blank - Klaus Klingler*”, kararlar.
243. 68:25 Açılma, bir kitap, “*Mike Cooley: ‘Mimar ya da Arı?’*”, kararlar.
244. 68:30 Açılma, yazı: “*Produzent - Ulrich Ströhle*”, kararlar.
245. 68:34 Açılma, yazı: “*Sprecherin - Corinna Belz*”, kararlar.
246. 68:37 Açılma, bir kitap, “*‘David F. Noble: ‘İnsana Karşı Makineler’*”, kararlar.
247. 68:42 Açılma, yazı: “*Mischung - Gerhard Jensen*”, kararlar.
248. 68:45 Açılma, yazı: “*Nehativschnitt - Elke Ganke*”, kararlar.
249. 68:48 Açılma, yazı: “*Recherche/Assistenze - Michael Pehlke*”, kararlar.
250. 68:52 Açılma, bir kitap, “*Günther Anders: ‘Demode İnsanoğlu’*”, kararlar.
251. 68:56 Açılma, yazı: “*William W. Anısına - 24.02.1977 – 24.03.1982*”, kararlar.
252. 69:03 Açılma, yazı: “*Produzent/Autor - Harun Farocki - ©1986*”, kararlar.
253. 69:09 Açılma, yazı: “*Mit Mitteln der - Hamburger Filmförderung*”, kararlar.

3.4.2. Çözümleme: As You See (Wie Man Sieht)

Filmin dökümü yapılmadan önce de belirtildiği gibi, her aralıkta aktüelleşen malzeme ve virtüel evrenle kurulan ilişki, söz konusu analizi gerçekleştirmek üzere belirlenmelidir. Filmle karşılaşma eğer bir fenomenal durum olarak korunmak

isteniyorsa, zira her izleyicinin belleği farklıdır, filmi oluşturan malzeme tek başlarına sahip oldukları anlama dair içeriklerinden sıyrılabilir hale getirilmelidir. Bu aynı zamanda Rodowick'in hareket-imaj ve zaman-imaj arasındaki ayrımla gerçekleştiğini öne sürdüğü postmodern özneliliğin belirişini⁴²⁸ destekler. Bunun iki koşulu gerçekleştirmesi beklenir: İlki kişisel film deneyimini ortaklaştıracak noktaları saptamak, ikincisi aktüelleşen unsurların aralarında var olan -yönetmenin bir anlamda iddiası ve filmi video-deneme yapan şey budur- ilişkileri ortaya koymak. Böylelikle herhangi bir insansı normatif çözüme başvurmaksızın, Deleuzecü kavrayışa uygun ve bu anlamda filme içkin bir biçimde ortaya konabilir. Zira büyük ihtimalle aralıkları dolduran her biri farklı 'yurtlara' ait unsurlar, önce 'yersiz-yurtsuzlaşıyor' sonra başka bir 'yaylada' yeniden 'yurtlululaşıyor' olabilir.

Bu anlamda doğrusal (*linear*) bağlantılarla çözülemeyen bu yapıyı, 'Aralıkların Algoritması' bölümünde akla gelen bir çözümle analiz etmek mümkündür. Film *extensive* uzamda var eden *intensive* güçlerin, yine *intensive* bir değer olan renkle görselleştirerek şemalar üreten bir algoritmayla sınılanması şöyle mümkün olabilir: Bu ifade biçimi aynı anda tüm aktüellikleri ve tüm virtüel güçleri renk olarak ifade edebilir. Çünkü bir renk diğer bir renkle karıştırıldığında ortaya başka bir renk çıkar ama karışımın içinde hangi renkleri ne ölçüde taşıdığı *extensive* uzamda algılanabilir. Gündelik dille ifade etmek gerekirse, ne oranda olursa olsun, her morun içinde bir miktar mavi mutlaka vardır. Bu kurguyla aktüel belirişlere ve virtüel güçlere dair saptamalar, uzamsal bir yanılgıyla birbirlerine mesafelilermiş gibi algılanmayıp, birbirlerinin içinde var olabilen şeyler halinde ifade edilebilirler.

Bir başka şekilde açıklamak gerekirse: mavi, kırmızı veya yeşil, belirli dalga boylarının adları olup aslında notaların müzikle doğal anlamda ilişkisiz oluşları gibi, sadece belirli dalga boylarının dildeki karşılıklarıdır. Her dilde farklı adlarla temsil edilirler ama dalga boyları aynıdır. Fakat asıl malzeme ışık olduğu için, her renk başka renklerle ifade edilebilir. Sayısal sistemlerde de kullanılan toplamalı veya çıkarmalı renk karıştırıcılarında olduğu gibi, tüm renkler bir kaç rengin karışımıyla üretilebilir. Eğer bir rengin içinde diğer bir renk yoksa olmayan rengin niteliği, yani parametrik varlığı

⁴²⁸D.N. Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, London: Duke University Press, 175'ten aktaran H. Sofuoğlu (2004b). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Dergisi*, 03.03.2004,76.

ortadan kalmaz, yalnızca niceliği sıfırlanır. Uzamsallaştırılmış zamandaki durağanlıkların mutlak hareketsizlikmiş gibi algılanmasında olduğu gibi. Oysa onların hareketi göreceli olarak durmaktır; sorun bir yer değiştirme değil, yavaşlık ya da hız sorunudur, en nihayetinde süredir. Bu durum, Lao Tzu'nun mısralarında geçen, 'var'lığı var eden 'yok'luğu dahi anımsatmakta:

Otuz çubuğu bir araya toplar, ona tekerlek deriz;
Ama onun dayandığı fayda, hiç bir şey olmayan boşlukta.
Çamuru bir testi yapmak için çeviririz;
Ama onun dayandığı fayda, hiç bir şey olmayan boşlukta.
Kapıları, pencereleri bir ev yapmak için açarız;
Ama onun dayandığı fayda, hiç bir şey olmayan boşlukta.
Olandan yararlandığımız gibi, olmayanın yararını da bilmeli.⁴²⁹

3.4.2.1. Algoritmanın mantığı

O halde dökümü yapılan film malzemesi, aktüel belirişler ve virtüel güçler nezninde bir kez daha değerlendirilmeli. Film, aralıklarını dolduran aktüellikler ve aralıklar arası örüntüleri, zihinsel ilmekleri oluşturan virtüel ilişkiler halinde var olduğu için ilk akla gelen mantıklı bir çıkarımla, aralıklar arasında 'aralık sayısı faktöriyel' kadar ilişki olduğu öne sürülebilir. Dolayısıyla, *As You See* 253 aralıktan oluştuğu için 253! (faktöriyel) ilişki. Bu, filmin sanal rezervi, virtüel potansiyeli olarak düşünülebilir.

Video-denemeler savlardan oluşan birer akıl yürütme ve sorgulama biçimidir. Bu karmaşık rezerv içinde bir patika, izleyiciye bu yolla sezdirilir. İşte bu aktüelleşme, filmi *extensive* uzamda var eder. Karmaşa, amaca uygun kombinasyonlar için, görüntüye paralel ilerleyen metin sayesinde bir patikanın belirginleştirilmesiyle çözülür, aktüelleşir, film olur. İşte bu *As You See*'dir. Bu anlamda video-deneme denen şeyin film formunda vücut bulma mecburiyetinin açıklaması da en basit haliyle bu olmalı. Bu türde bir üretim, zamana yayılmak zorunda olan bir dizi görsel-sözel montajdan başka bir şey olamaz. Bu özelliği ontolojik bir nitelik olarak kabul etmeli.

⁴²⁹Tzu, *a.g.e.*, 11.

Bu tür bir diziliş film boyunca özgün bir bellek yaratır. Bu bellek Bergson'a çok rahat referanslandırılabilir. Sözel ve görsel olarak takip edilebilen kimi kavramlar, dönüşümlü olarak birbirlerine referans olurlar. Filme içkin bu referanslanış, Pierce perspektifinde filmi kendi kendine referanslı (*self-reflexive*) kılar. Filmin içerik olarak dönüp durduğu sınırlı sayıda konu vardır ve bunlar belirli bir bakış açısıyla kümelenendirilebilir. Bu bakış açısı ise Foucault arkeolojisiyle ilişkilendirilebilir. Ancak bu özelliklerin hiç biri tek başına, video-denemelerin bütün beliriş olasılıklarını arzu edilen düzeyde açıklayan bir tarif yapmaya yetmez. Söz konusu beliriş özelliklerinin tümünü bir arada değerlendirmek, tıpkı Deleuze'ün yaptığı gibi, bir anlamda sentezlemek gerekir.

O halde elde, var olan aralıklar ve kümeler, bir matris oluşturacak şekilde tablolaştırılabilir ve bu matris, çözümleyici algoritmanın malzemesi, bir anlamda veri tabanı olarak kullanılabilir. Fakat bunun bir yararı daha var: Filmle karşılaşmanın fenomenal niteliği, arzulan haliyle bu şekilde korunabilir. Çünkü farklı belleklere sahip kişisel deneyim, bu matrisin satır ve sütunlarıyla kurulan ortaklık ilişkileri içinde eritilebilir. Hatırlanacak olursa, filmin dökümü yapılmadan önce geçen '-çalışma yazılı bir medyumda gerçekleştiği için-' ifadesine iki sebepten ötürü yer verilmiştir. Öncelikle bu çalışma yazılı bir medyumdur ve eğer gerekirse iddiasını ispatlamak üzere, film içinde yer alan her bir yazılı ya da görsel unsurun, algoritma çözümünde karşılığını ifade edebilmekle mükelleftir. Ancak erken bir öngörüyle aslında algoritma, ortaklaştırılan bu sütunlarla filmin virtüel evreniyle kurulan ilişkileri dilden bağımsız hale dönüştürebilir. Belki de işlem sütunlara işlenen birer 'çentikten' ibaret hale gelinceye kadar basitleştirilebilir.

Bu çerçevede matris şu şekilde kurgulanabilir:

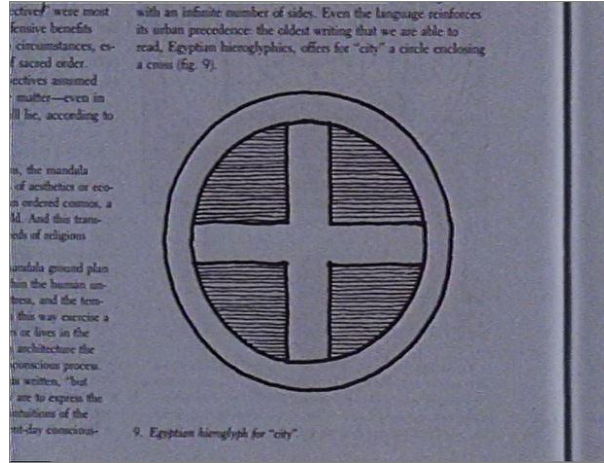
- Filmi oluşturan aralıklar beliriş sırasına göre satırları, filmin tekrarlanan konularını oluşturan kümeler sütunları oluşturur. Bu sütun başlıkları, *As You See* için 'Güç / Şiddet', 'Maddi Üretim (Kültür)', 'Maddi Olmayan Üretim (Kültür)', 'Teknik / Teknoloji', 'Doğa', 'Ekonomi / Politika', 'Sosyoloji', 'Geometri / Hareket' olarak belirlenmiştir.

- Bir aralıkta aktif olan her sütun ‘Gri’ tonla ifade edilir, aktif olmayan sütun boştur.
- Aralıklarda sözel ve / veya görsel olarak aktüelleşen unsurlar ‘S’ ve ‘G’ ile temsil edilir. Aktüel nitelikleri ise ‘Mavi’ olarak kodlanır.
- Aralıklarda sözel ve / veya görsel olarak sanal rezervle ilişkiye geçen unsurlar ‘S’ ve ‘G’ ile temsil edilir. Virtüel nitelikleri ise ‘Kırmızı’ olarak kodlanır.
- Aralık sayısı kadar faktöriyel ilişki, kesiştikleri, yani ortaklaştıkları sütunlar üzerinden kurulur. Kesişmeyen sütunlar dışarıda bırakılır.
- Bu ilişki RGB renk karıştırıcısında ortak ve ortak olmayan unsurlar dikkate alınarak renge dönüştürülür: Ortak unsurlar için; sözel ya da görsel aktüellilikler kadar birim ‘Mavi’, virtüellilikler kadar ‘Yeşil’ ve ortak olmayan unsurlar için; sözel ya da görsel aktüellilikler kadar birim ‘Yeşil’, virtüellilikler kadar ‘Kırmızı’ olarak girilir. Maksimum renk değeri olan 255 birim, renklendirilen unsur sayısına bölünür. Bu katsayı ile en yüksek birim renk 255’e tamamlanır ve daha düşük değerli renkler aynı oranda 255 değerine doğru ötelenir. Bu karışımla elde edilen renk, algoritmayla üretilecek şemada karşılaştırılan herhangi iki aralığın birbirleriyle ilişkisinin rengi olarak yer alır.
- Bu şemanın renk özellikleri ve deseni, analize konu olan filmin video-deneme karakterini ortaya koyar.

Bir örnekle açıklamak gerekirse, 4. ve 5. aralıkların karşılaştırması aşağıdaki gibidir:

4. Aralık:

Görsel ifade: Basılı bir sayfa üzerinde daire içinde artı; çizim, siyah-beyaz.

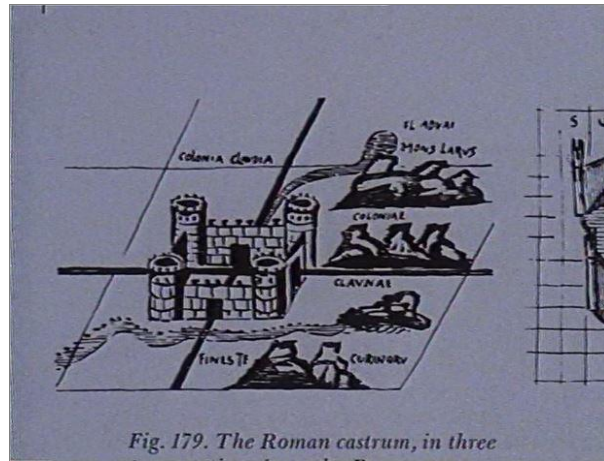


Şekil 15: 4. Aralık.

Sözel ifade: “Mısırca ‘şehir’ kelimesi: bir çember ve bir artı. Bir yol diğerini kestiğinde, genellikle bir şehir kurulmuş olur.”

5. Aralık:

Görsel ifade: Basılı bir sayfa üzerinde, kesişen iki çizginin ortasına yerleştirilmiş bir kale, temsili resim; çizim, siyah-beyaz (çizimin altındaki yazıda Roma garnizonu olduğuna dair bilgi).



Şekil 16: 5. Aralık.

Sözel ifade: “Ordu, iki yolu bir denetim noktasıyla denetlemek üzere, bir kavşağı tutar. Tüccar, iki yoldan gelen gezginlere satış yapmak için varır. Gezgin durur. Bir şehir başlar.”

Her iki aralığın matris tabloda yer alışı ise aşağıdaki gibidir (Sütunlar sırasıyla ‘Güç / Şiddet’, ‘Maddi Üretim (Kültür)’, ‘Maddi Olmayan Üretim (Kültür)’, ‘Teknik / Teknoloji’, ‘Doğa’, ‘Ekonomi / Politika’, ‘Sosyoloji’, ‘Geometri / Hareket’ tir):

	Güç/Şiddet	Maddi Üretim (Kültür)	Maddi Olmayan Üretim (Kültür)	Teknik/ Teknoloji	Doğa	Ekonomi/ Politika	Sosyoloji	Geometri/ Hareket
004		Ulaşım:S Kentleşme: S					Yerleşik Düzen:S Din:G	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)
005	Denetim:S Güvenlik:S G	Mimari:SG Ulaşım:SG Kentleşme: S				Ticaret:S Dolaşım:S G	Yerleşik Düzen:S	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)

Bu karşılaştırmaya göre kesişim sütunları, ‘Maddi Üretim (Kültür)’, ‘Sosyoloji’ ve ‘Geometri/Hareket’ sütunlarıdır. Ortak unsurlar ‘Ulaşım’, ‘Kentleşme’, ‘Yerleşik Düzen’, ‘Kesişim’ ve ‘Koordinat Sistemi’dir. ‘Mimari’ ve ‘Din’ ise farklı unsurlardır.

Buna göre ilişki rengi:

Mavi için (Ulaşım:SG + Ulaşım:SG + Kentleşme:S + Kentleşme:S + Yerleşik Düzen:S + Yerleşik Düzen:S + Kesişim:G + Kesişim:G) = 10 Birim.

Yeşil için (Mimari: SG + Koordinat Sistemi:G + Koordinat Sistemi:G) = 4 Birim.

Kırmızı için (Din:G) = 1 Birim.

Toplam: 15 Birim.

Katsayı: $255 / 15 = 17$

Mavi Değeri: $10 * 17 = 175 + 80 = 255$

Yeşil Değeri: $4 * 17 = 68 + 80 = 148$

Kırmızı Değeri: $1 * 17 = 17 + 80 = 97$

Son eklenen 80 değeri, tablonun renk doygunluğunu yükseltmek, okunabilirliğini kolaylaştırmak için en yüksek değerli rengi 255 maksimum değerine ötelemek için her renge eklenir ve bu değer, karşılaştırılan aralıklara bağlı olarak değişebilir.

Buna göre ilişkinin RGB değeri (97;148;255) olur. Böylece her aralığın diğer aralıklarla ilişki değeri hesaplanır ve aktüel olarak beliren ve sanal rezervle ilişkiye geçen unsurlar ilişkinin renk değeriyle ifade edilmiş olur. Aralarında kesişim bulunmayan aralıklar ya da aralıkların ortak olmayan sütunları, başka aralıklarla kesişebilme ihtimalleri olarak saklı kalır, zira akan süre boyunca gelecek aralıkları birbirlerine ilmekleyecek olası linkler bu noktalarla da örülebilir.

3.4.2.2. Algoritmanın işleyişi

Şu halde kaba bir tahminle video-denemelerin ‘Yeşil’ ağırlıklı tonlarda, dokunmuş kumaş benzeri tekrar eden dokulara (*pattern*) sahip olmaları beklenir. Bunun anlamı, duyu-motor şemadan bağımsız saf belleğin sürekli aktif olması, zaman-imağın baskın oluşudur. Benzer şekilde, eğer incelenen film bütünü anlatı mahiyeti yüksek, örneğin klasik bir filme ait sekanslardan oluşuyorsa, elde edilecek şemanın görsel niteliği dokunmuş bir kumaş gibi değil, çizgiler halinde serbest, çözülmüş iplikler gibi ve ‘Mavi’ tonlarda olmalıdır. Bu desen ve renk kombinasyonu filmin duyu-motor şemayı takip ettiğini, yani hareket-imağın baskın olduğunu gösterir. Her iki durumda da bu algoritma ile elde edilen şemanın, filme dair belleğin işleyişi, bir tür ‘anımsama şeması’ olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, şemanın ortaya koyacağı desenin niteliği, ister sarmal (spiral) isterse doğrusal olsun, montajla ilgili bilgiyi de görsel olarak ifade eder.

İtiraf etmek gerekirse, *As You See* ile gerçekleştirilen düşünme eylemini bu haliyle görselleştirebiliyor olmak, eğer başarılabilirse, elde edilecek ‘dokumaya benzer’ görüntüsünü de hesaba katarak, en başından beri var olan ‘filme içkin’ bir çözüm üretme arzusunu giderme ihtimali nedeniyle heyecan vericidir. *As You See*’de ele alınan konulardan biri ilk endüstri olan tekstil üretimidir. Ancak bu maddi kültür varlığı, kendisiyle birlikte başka bir çok kültürel üretimi var eden pragmatik, rasyonel aklın bir

görüntüsüdür ve bu akıl ideolojik, sosyolojik, ekonomik, politik vb. bir bütündür. Zira Farocki'nin *As You See* ile mücadelesine kalkıştığı da Batıcı bir kalkınma anlayışını sarıp sarmalamış olan bu bütünün kritiğidir. Bununla beraber, diğer video-deneme örneklerinde de benzer dokular oluşacağı ön görülmektedir ve bu, video-denemelerin politik varlığıyla tutarlılık oluşturabilir.

Dolayısıyla, tekstille sağlanan bu örtüşme ya da algoritmanın ürettiği görselliğin filme içkinliği, sadece *As You See*'ye dair olmanın ötesinde de bir anlam ifade edebilir. Bir başka şekilde dile getirmek gerekirse, yaklaşık elli yıldır belirli bir tutarlılıkla, kendine özgü filmler üreten bir yönetmenin bir filmi, iletişim teknolojisinin sağladığı olanaklar çerçevesinde gelişen belirli bir film yapış biçiminin öncü örneklerinden biri olmanın ötesine geçebilir; özgün bir 'kritik biçimi' olarak varlığını sinema alanının dışına da taşıyabilir. Tıpkı Foucault'ya özgü bir kavrayışla, hapishane mimarisinin gözetim sosyolojisini ele veriş örneğinde olduğu gibi... Herhangi bir olgunun zaman ilerledikçe bambaşka bir problemi açıklayan bir paradigmaya dönüşebilme ihtimalini kendi varoluşunda saklı tutuyor oluşunda gözlemlendiği gibi, o da böylesi bir potansiyeli varoluşunda saklıyor olabilir. 'İmajın İzi' bölümünde saptandığı üzere, toplumsal olguların görselleştirme biçimleriyle kesişimi, örneğin feminist hareketin, kendisinden önce var olan reklamcılık veya Hollywood mecralarında değil de video olarak dile gelmiş olması⁴³⁰ hatırlanarak, bu ihtimale değer vermeli.

Bu çerçevede, film dökümüyle elde edilen malzemenin yukarıda açıklanan ilkeler doğrultusunda söz konusu algoritmanın veri tabanına dönüştürülmüş hali 'Ek: Algoritma Matrisi'ndeki gibidir. Film boyunca tespit edilen tüm sözel ve görsel belirişler bu matrise terimler halinde işlenmiştir.

Yalnız burada dikkat gerektiren üç nokta var: İlki, matriste eş anlamlı sözcük kullanılmamalıdır. Örneğin, mimariye dair beliriş sıfatı olarak 'görkem' tercih edilirse, aynı durumun tekrarında 'ihtişam' olarak girilmez, aynı sözcükler kullanılır. İkincisi, herhangi bir olgunun ifade edilişi tüm bileşenleriyle ilgili sütunlarda tasnif olur. Örneğin, 'seri üretim' aktüel olarak üretim bandıyla var oluyorsa, maddi üretimle ilgili

⁴³⁰Baker (2011), a.g.e., 20.

sütuna ‘seri üretim’, teknikle ilgili sütuna ‘üretim bandı’ girilir, birbirlerinin yerine kullanılmazlar. Üçüncüsü aktüel/sanal ayrımıyla ilgili, eğer bir aralıkta aktüel olarak görülen/işitilen/okunan unsurların dışında, içerikle doğrudan bağlantısı olmayan ancak daha önce görülen bir aralıkla ilişkiye geçen, çağrıştıran, anımsatan unsurlar varsa, bunlar sanal rezervle ilişki kurmaya yarayan, saf belleği canlı tutan olasılıklar olarak kabul edilir. Hatta daha önce görülen aralığın filme ait olması da gerekmez, yaşam deneyiminden bir kesit bile olabilir. Örneğin 232. aralıkta, altmış yaşlarında, tırnakları ojeli bir kadın, evinde oyuncak araba parçalarını monte ederken ‘görülür’. Ancak arabalar ‘haki’ renklidir ve bu yüzden içerikte olmamasına rağmen ‘Güç/Şiddet’ sütununa ‘Militarizm:G’ olarak girilir.

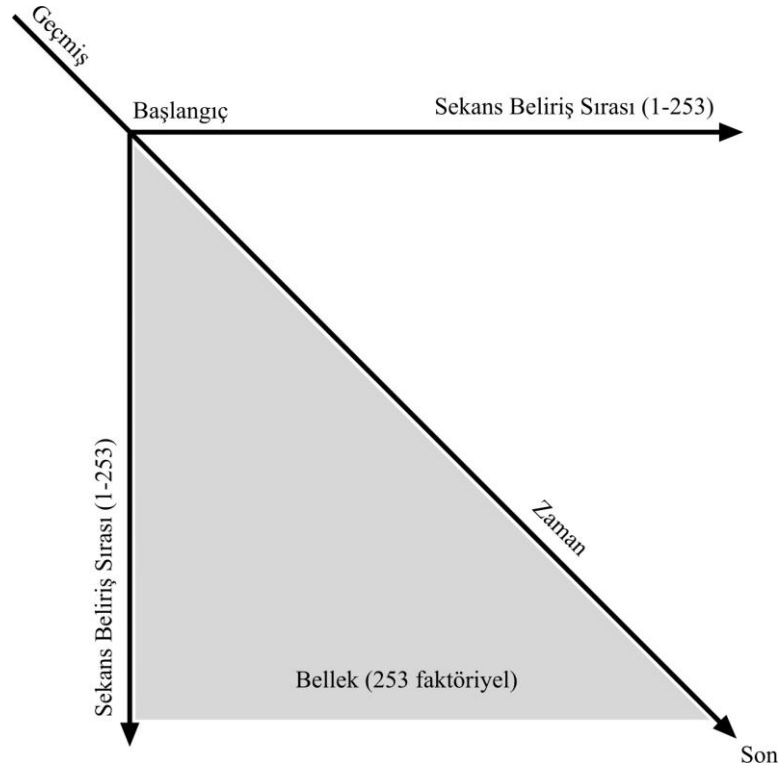


Şekil 17: 232. Aralık.

Böylelikle film dökümünde yer alan her unsur, açıkta hiçbir nokta bırakmayacak şekilde matrise işlenir. Bunun doğal bir sonucu olarak, matrise işlenen her hangi bir terim algoritma üzerinde takip edilerek, aralıklara dair terim üzerinden de bulgular elde edilebilir.

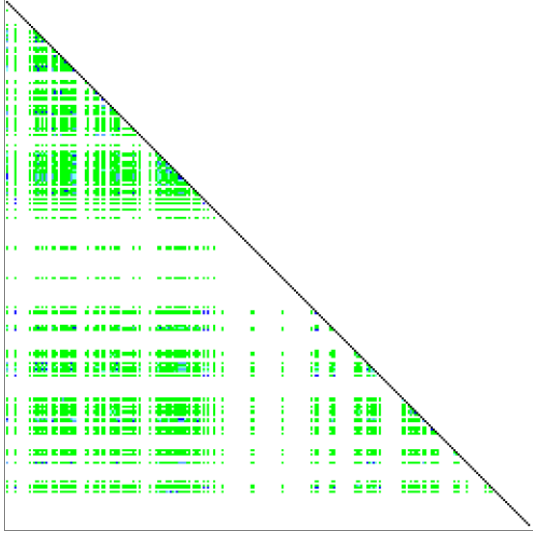
Bu matrise göre çözümleme yapmak için öncelikle sütunları oluşturan başlıklara göre aktüel olarak beliren ve sanal rezervle ilişkiye giren unsurlar, sözel ve görsel niteliklerine göre ayrı ayrı incelenmelidir. Böylece aralıkları oluşturan içeriğin aralarında kalan boşluklar ve bu boşlukların nasıl doldurulduğu, bir bakıma adım adım nasıl örüldüğü tespit edilebilir.

Buna göre, birinci sütundan başlanarak sekizinci sütuna kadar, her sütunun sırasıyla ‘sözel’, ‘görsel’, ‘aktüel’ ve ‘virtüel’ bazlı grafikleri üretilecektir. Grafikler ikizkenar biçiminde, sol ve alt dik kenarlarında, ilk aralıktan başlayarak son aralığa kadar aralık beliriş sırasını takip eder. Hipotenüs ise sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru akan süreyi gösterir, yani her bir aralığın kendisiyle çakıştığı (şimdiki zaman) diyagonal eğridir. Filmin ilerleyişi, dik kenarı yukarıdan aşağı, alt kenarı soldan sağa doğru tarar ve bu sayede hipotenüsün altında oluşan üçgen alanda (bellek) 253 faktöriyel ilişkiyi renkli olarak görselleştirir. Beyaz alanlar ise boştur, o bölgede herhangi bir ilişki olmadığını gösterir.

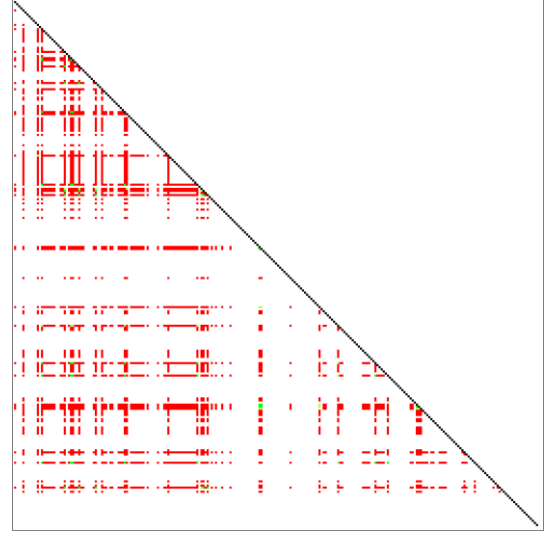


Bu çerçevede her bir sütunun grafikleri sözel-aktüel, sözel-virtüel, görsel-aktüel ve görsel-virtüel ilişkiler bazında aşağıdaki gibi üretilir. Renk özelliklerinin yanı sıra desen dağılımı için, yayılım, kümelenmeler, boşluk türleri, kendi içinde sözel / görsel, aktüellik / virtüellik grafiklerinin benzerliği ve farklılığı gibi kriterler dikkate alınabilir. Böylelikle, renk ve desen özelliklerine göre bir değerlendirmeye, adım adım algoritmanın işleyişi üzerinden filme dair tespitler yapmak mümkün olabilir.

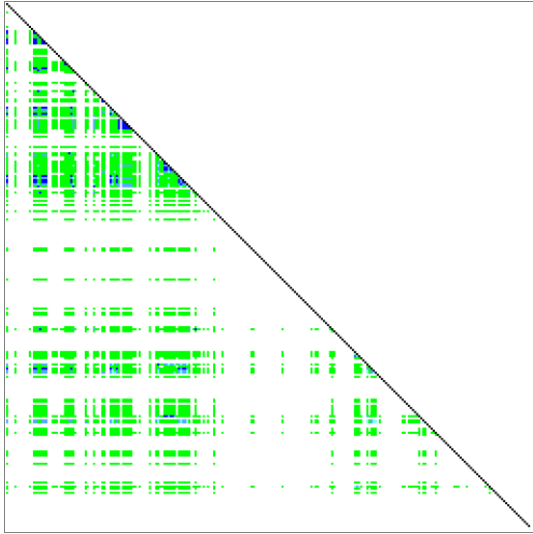
1. Güç/Şiddet sütunu grafikleri:



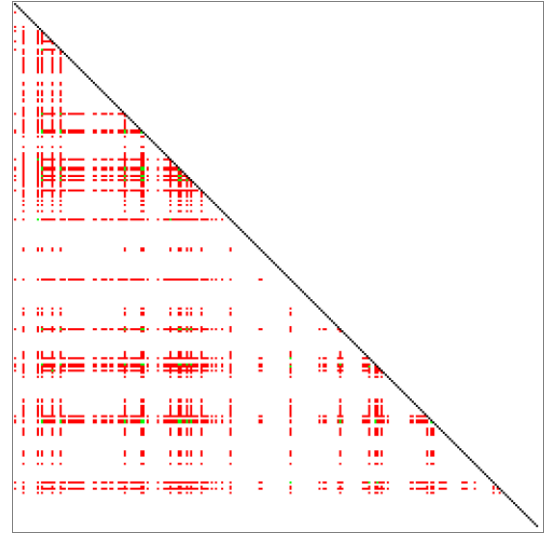
Şekil 18: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴³¹



Şekil 19: Sözel - Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴³²



Şekil 20: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴³³



Şekil 21: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴³⁴

⁴³¹ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20%C5%9Eiddet> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

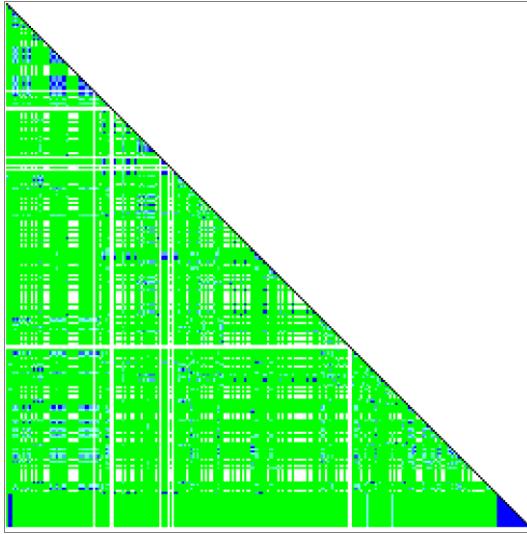
⁴³² <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20%C5%9Eiddet> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴³³ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20%C5%9Eiddet> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

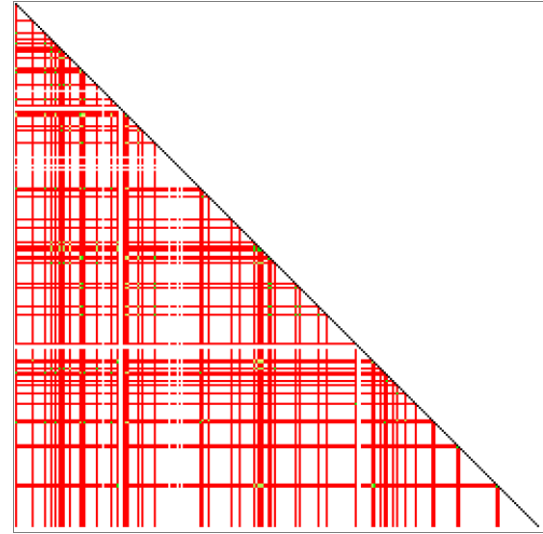
⁴³⁴ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20%C5%9Eiddet> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

Güç / Şiddet sütununda, aktüellikler ‘yeşil’, virtüellikler ‘kırmızı’ tonlardadır. Yeşillerin ve kırmızılarının arasında çok az miktarda, sırasıyla ‘mavi’ ve ‘yeşil’ bölgeler vardır ve çoğunlukla filmin başlangıç, orta ve sonuna yakın dağılımda, kesişimlerin yoğun olduğu yerlerin merkezlerindedir. Desen özelliği açısından filmin başlangıcına yakın, orta ve son bölümde belirgin bir kümelenme vardır. Sözel/görsel aktüellik ve virtüelliklerin desenleri çok benzerdir. Bu özellikler sütunun filmin başlangıç, orta ve son bölümünde yoğun işlendiğini, homojen dağılım arasına karışmış az miktardaki renklerin aktüelliklerde hareket-imajı desteklediği, virtüelliklerde ise zaman-imajın hareket-imajla ilişkisini sağladığı, bir bakıma zihinle film akışı arasındaki bağları, bu sütunu güncelleyerek sürdürdüğü söylenebilir.

2. Maddi Üretim (Kültür) sütunu grafikleri:



Şekil 22: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴³⁵



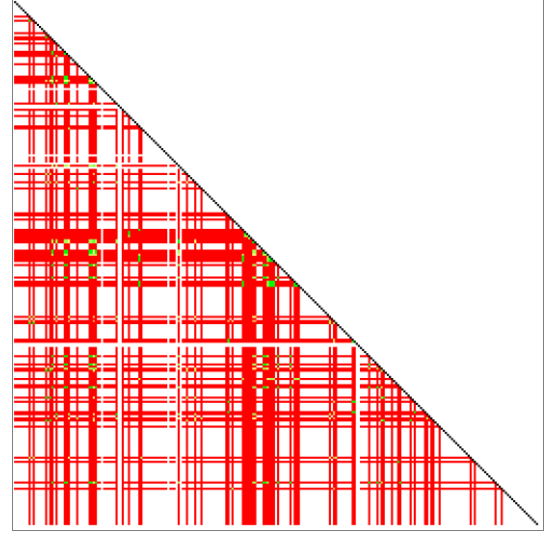
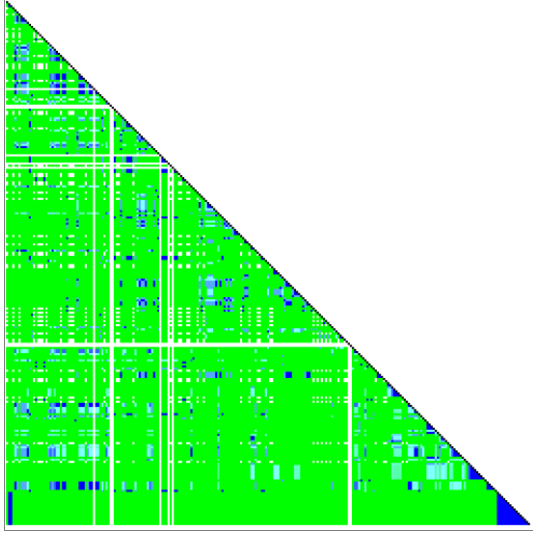
Şekil 23: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴³⁶

⁴³⁵ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))

(Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴³⁶ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))

(Erişim tarihi: 03.06.2014)



Şekil 24: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴³⁷ Şekil 25: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴³⁸

Maddi Üretim (Kültür) sütununda aktüellikler ‘yeşil’, virtüellikler ‘kırmızı’ tonlardadır. Yeşillerin ve kırmızılardan arasında 1.sütuna göre daha fazla miktarda, sırasıyla ‘mavi’ ve ‘yeşil’ bölgeler vardır. Bu renk değişimlerinin konumlanışının, kesişimlerin yoğun olduğu yerlerin merkezlerinde yer aldığı açıktır. Buna rağmen belirgin bir dağılım gösterdiği söylenemez. Desen özelliği bakımından, özellikle de aktüellikler açısından filmin tamamını kapsayacak şekilde yaygın olduğu gözlemlenebilir. Virtüelliklerse yine filme yaygın ancak periyotlar halinde aralıklar oluşturarak dağılır. Bununla birlikte, filmi kaplayan aktüellikler içinde daha belirgin olarak anlaşılan ince, uzun, beyaz hatlar söz konusudur. Bu hatlar başka bir ilişki kombinasyonu için açılmış, anımsatma işlevi gören boşluklar olarak değerlendirilebilir. Aktüellik ve virtüellik tablolarının farklı oluşu, hareket-imajların varlıklarını azalsalar dahi sürdürdükleri, diğer taraftan zaman-imajınların, yani saf belleğin fasılalarla baskın hale geldiğini gösterir.

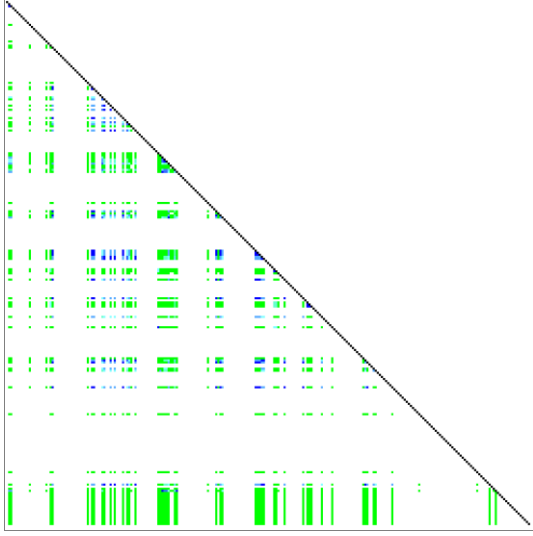
3. Maddi Olmayan Üretim (Kültür) sütunu grafikleri:

⁴³⁷ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))

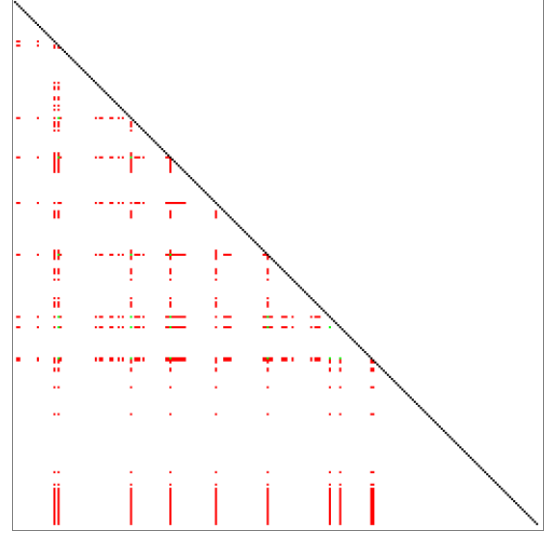
(Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴³⁸ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=2-Maddi%20%C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))

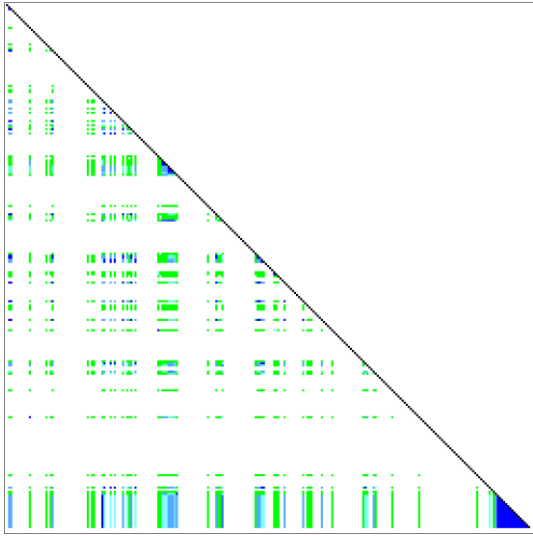
(Erişim tarihi: 03.06.2014)



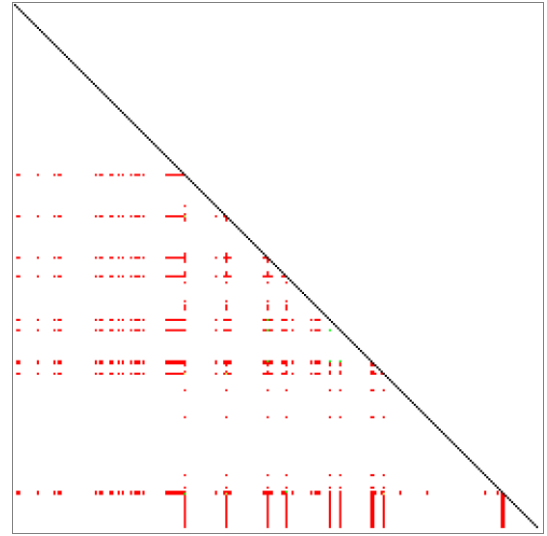
Şekil 26: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴³⁹



Şekil 27: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁰



Şekil 28: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴¹



Şekil 29: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴²

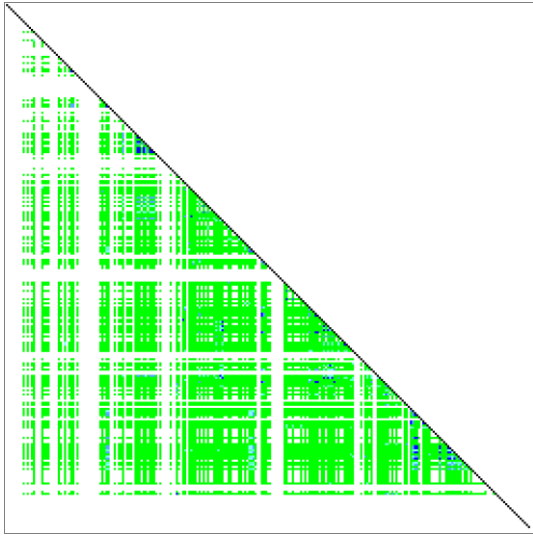
⁴³⁹ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))
(Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁴⁰ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))
(Erişim tarihi: 03.06.2014)

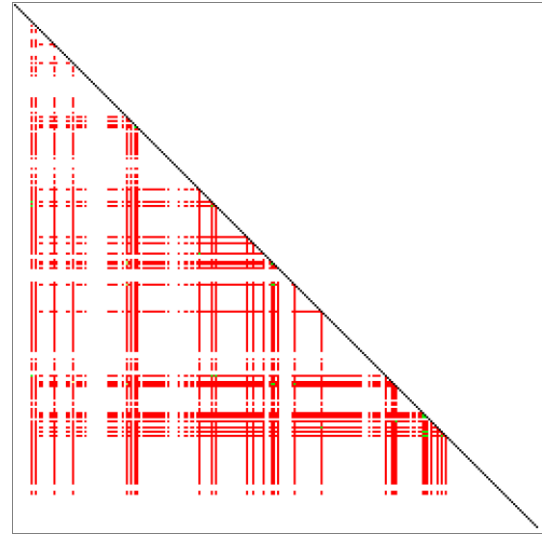
⁴⁴¹ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\)\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr))
(Erişim tarihi: 03.06.2014)

Maddi Olmayan Üretim (Kültür) sütununda, aktüellikleri oluşturan ‘yeşil’ arasındaki ‘mavi’ oranı 1. ve 2. Sütuna göre daha yüksek, virtüelliklerin içindeki ‘yeşil’ oranı daha azdır. Dağılım açısından seyrek. Aktüelliklerin ve virtüelliklerin tabloları bir yönüyle farklıdır. Virtüelliklere filmin başında rastlanmaz. Bu özellikleriyle bu sütunun, diğer sütunlar arasında bağlantı kurma açısından işe yaradığı ve hareket-imajı bir oranda desteklediği söylenebilir. İleride, çakışma grafiklerini değerlendirirken değinileceği üzere, bu periyodik belirişler, muhtemelen katlanarak beliren zaman imajların oluşumuna hizmet ediyor ve filme dair belleğin konuyla ilgili tazelenişini sağlıyor olabilir.

4. Teknik / Teknoloji sütunu grafikleri:



Şekil 30: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴³

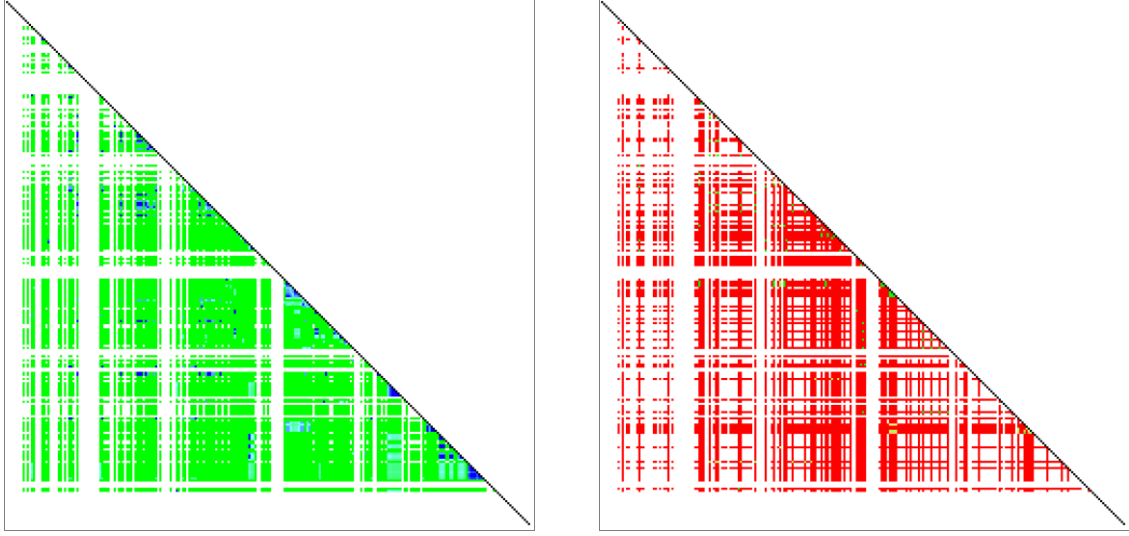


Şekil 31: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁴

⁴⁴³ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20%C3%9Cretim%20\(K%C3%BCr%C3%BCr\)](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=3-Maddi%20Olmayan%20%C3%9Cretim%20(K%C3%BCr%C3%BCr)) (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁴³ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=4-Teknik%20/%20Teknoloji](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=4-Teknik%20/%20Teknoloji) (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁴⁴ [\(http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=4-Teknik%20/%20Teknoloji](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=4-Teknik%20/%20Teknoloji) (Erişim tarihi: 03.06.2014)



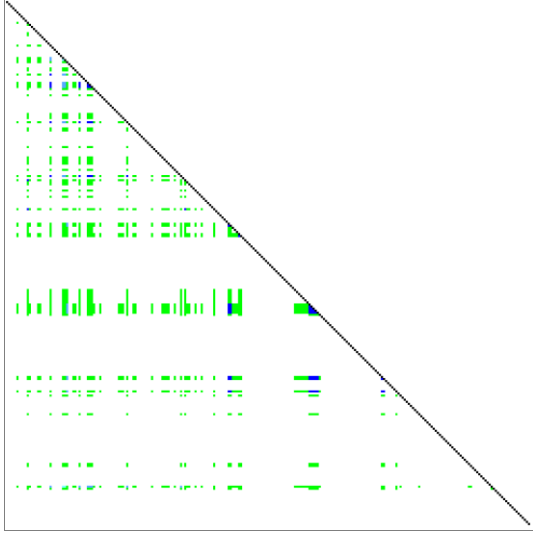
Şekil 32: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁵ Şekil 33: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁶

Teknik / Teknoloji sütunu her açıdan 1. Sütunla (Güç / Şiddet) benzerdir. 1. Sütunla kıyaslandığında bu sütunun sadece sözel virtüellikler açısından yayılımda seyrelmiş olduğu söylenebilir. Bu nedenle, ‘teknik ve teknoloji’ ile ‘güç ve şiddet’ arasında yönetmenin aynı şeyleri düşündüğü, kendilerini var eden sebebin farklı görünüşleri olduğu kanısını taşıdığı düşünülebilir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, grafikler arasındaki bu görsel dağılım benzerliği, tarih boyunca ortaya çıkan teknoloji ya da teknik konusundaki belirişlerin formu ile güç ve şiddet konusuna dair belirişlerin filmde birbirleriyle ilişkilencek şekilde montaja dâhil edildiklerini ortaya koyar. Dolayısıyla yönetmenin teknik ve teknolojik ilerleme ile aynı toplumsal yapıyı oluşturan güç ve şiddet ilişkilerinin arasında bağlar kurduğunu söylemek mümkündür.

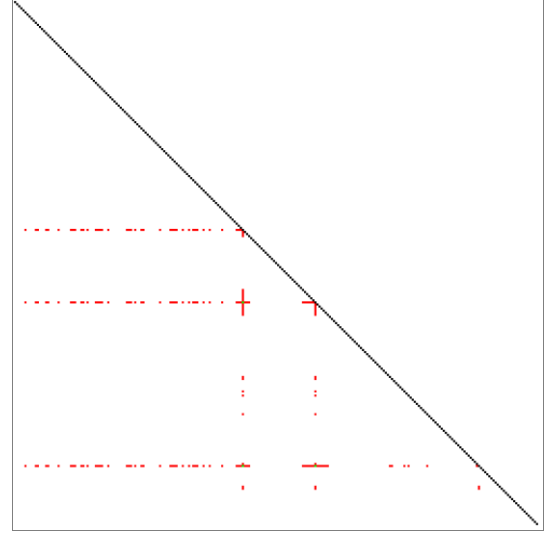
5. Doğa sütunu grafikleri:

⁴⁴⁵ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=4-Teknik%20/%20Teknoloji> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

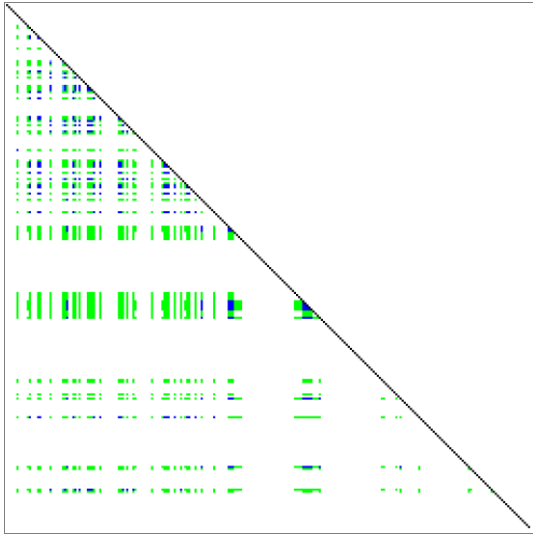
⁴⁴⁶ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=4-Teknik%20/%20Teknoloji> (Erişim tarihi: 03.06.2014)



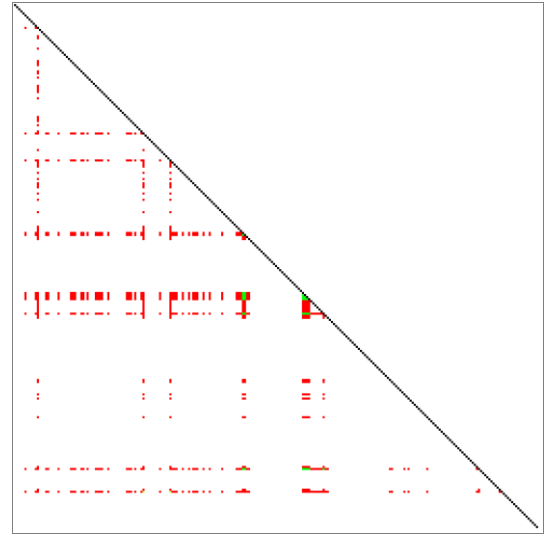
Şekil 34: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁷



Şekil 35: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁸



Şekil 36: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁴⁹



Şekil 37: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=5-Do%C4%9Fa> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

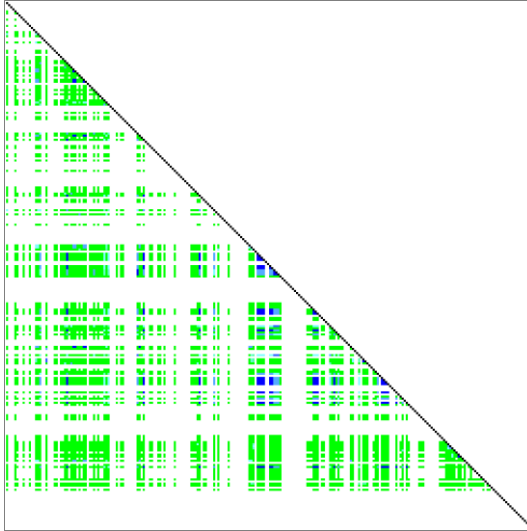
⁴⁴⁸ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=5-Do%C4%9Fa> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁴⁹ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=5-Do%C4%9Fa> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

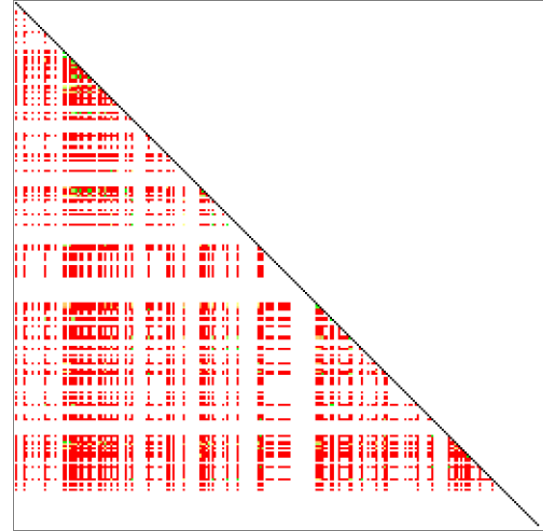
⁴⁵⁰ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=5-Do%C4%9Fa> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

Doğa sütunu her açıdan 3. Sütunla (Maddi Olmayan Üretim / Kültür) benzerdir. Sadece sözel virtüellikler filmin başlangıcında yoktur, daha sonra da çok seyrek ve diğer unsurlar kümelenme açısından başlangıç kısmında daha yoğundur. Bu haliyle sütunun diğer sütunlardaki konuların tamamlayıcısı olduğu düşünülebilir. Çünkü konu olarak yaygın olmayıp, periyodlarla ortaya çıkan belirişler söz konusudur. Bu haliyle, doğa konusunun filmin genelinde işlenen temel konulardan biri olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Bununla birlikte, sözel virtüellikler grafiği diğer üç grafikte kıyaslandığında en seyrek olanıdır. Dolayısıyla konunun sözel virtüellikler açısından en az işlenmiş olmasına rağmen, sözel aktüellikler açısından daha yaygın olduğu görülebilir. Ancak burada dikkat çekici bir başka unsur daha tespit etmek mümkündür. Görsel aktüellikler ve virtüellikler grafikleri arasında dağılım açısından bir benzerlik söz konusudur. Dolayısıyla doğa konusunun işlendiği anlar için görsel aktüellik ve virtüelliklerin senkronize işlendiği, ilgili hareket-imagjlar ile zaman-imagjların birbirlerini destekler şekilde kullanıldıkları söylenebilir.

6. Ekonomi / Politika sütunu grafikleri:

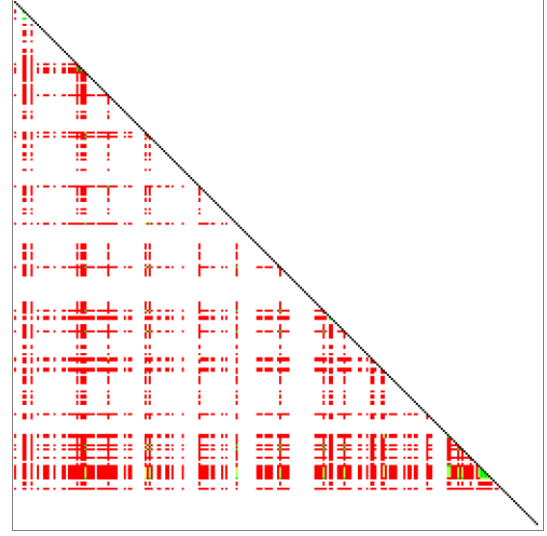
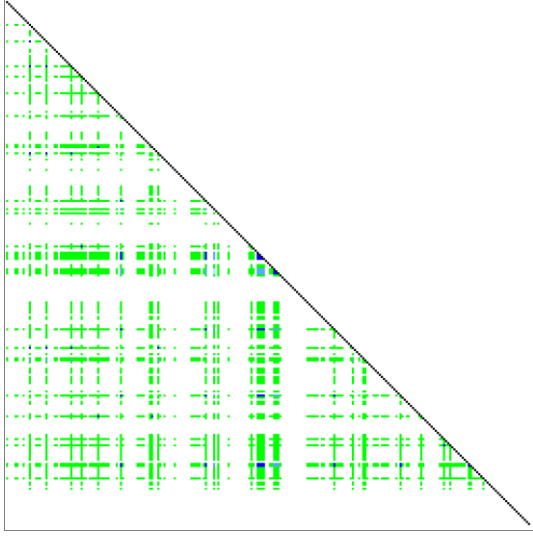


Şekil 38: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵¹



Şekil 39: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵²

⁴⁵¹ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=6-Ekonomi%20/%20Politika> (Erişim tarihi: 03.06.2014)



Şekil 40: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵³ Şekil 41: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁴

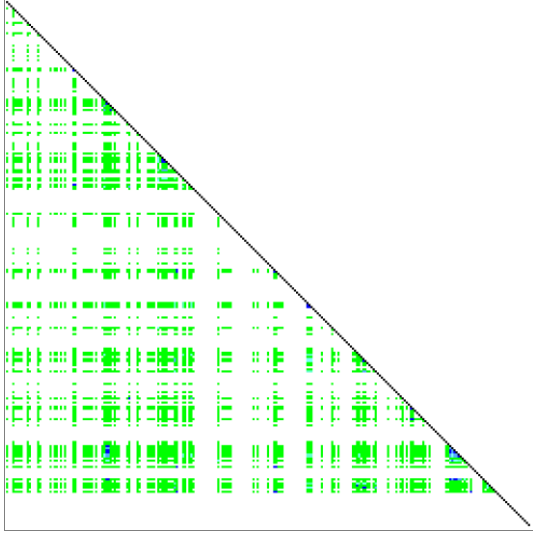
Ekonomi / Politika sütunu her açıdan 1. Sütuna benzerdir. Tek farkı, kümelenme açısından homojen dağılım göstermesi, belirgin bir bölüme özgü herhangi bir birikim gözlenmemesidir. Doğal olarak, 1. Sütun (Güç / Şiddet) ve 4. Sütun (Teknik / Teknoloji) arasında daha önce tespit edilen benzerlikte olduğu gibi, filme yaygın ‘ekonomik ve politik’ örüntülerle ‘güç ve şiddet’ arasında bir ilgi tespit edilebilir. Buradan hareketle Ekonomi / Politika sütunun, daha önce tespit edilen ‘güç ve şiddet’ konusuyla arasındaki senkronize ilişki nedeniyle ‘teknik ve teknoloji’ konusuyla dolaylı olarak ilişkilendirildiği söylenebilir. Filmin kritiğe dayalı yapılış amacı göz önünde bulundurulacak olursa, toplumsal hayatı oluşturan altyapı – üstyapı ilişkilerinde yer alan biçimsel belirişler ve siyasi oluşumlar ile ekonomi ve politikanın ilgisinin burada da yer aldığı söylenebilir. Ancak grafik dağılım özellikleri açısından yoğunluklu hareket-imajlarla aktarılmadığı ve sık sık görsel ve sözel virtüelliklerle anımsatıldığı ya da vurgulandığı eklenmelidir.

⁴⁵² <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=6-Ekonomi%20/%20Politika> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

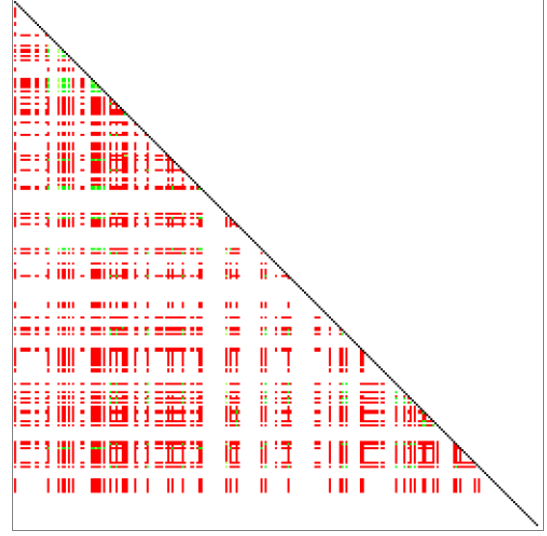
⁴⁵³ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=6-Ekonomi%20/%20Politika> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁵⁴ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=6-Ekonomi%20/%20Politika> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

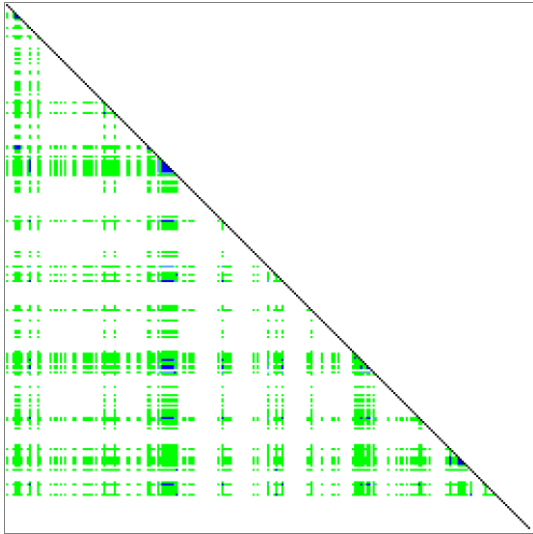
7. Sosyoloji sütunu grafikleri:



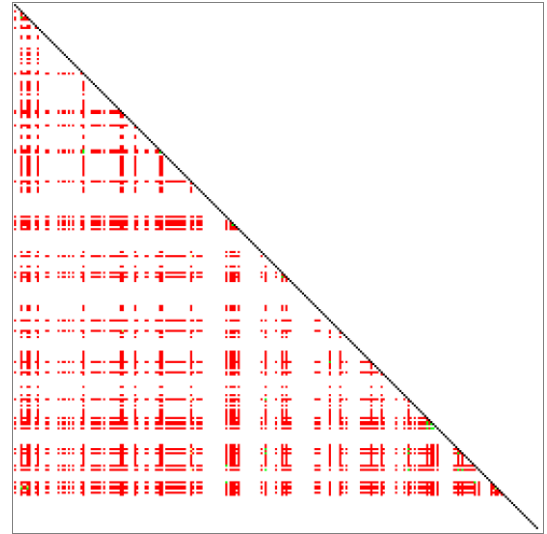
Şekil 42: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁵



Şekil 43: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁶



Şekil 44: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁷



Şekil 45: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁸

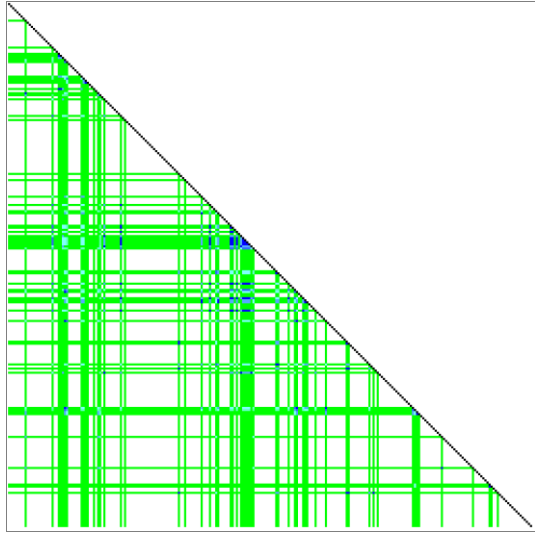
⁴⁵⁵ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=7-Sosyoloji> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁵⁶ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=7-Sosyoloji> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

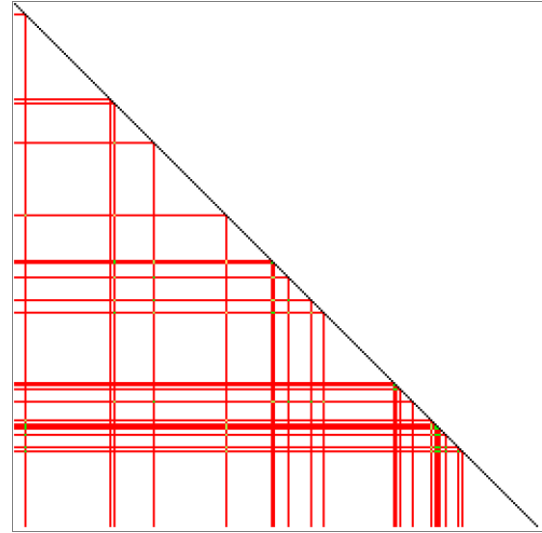
⁴⁵⁷ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=7-Sosyoloji> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

Sosyoloji sütunu da her açıdan 1. Sütun (Güç / Şiddet) ve 6. Sütunla (Ekonomi / Politika) benzerdir. Bu durumda, diğer ikisi için söylenen yargılar bu sütun için de geçerli kabul edilebilir. Yalnız, dağılım ve yaygınlık açısından 6. Sütunun karakterine çok daha yakındır. Dolayısıyla ‘sosyoloji’ konusu tarafından kapsanan içeriğin, filmin genelinde, ‘ekonomi ve politika’ konusuyla işlev açısından benzer bir amaçla kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun da ötesinde, 6. Sütunun açıklamasında sözü edilen, ‘ekonomi ve politika’ konusuna dâhil olan malzemenin, toplumsal yapıyı oluşturan altyapı ve üstyapı arasındaki dinamiklerin bileşenleriyle kurduğu dolaylı ilgilerin, ‘sosyolojik’ örüntüler açısından da tekrarlanması mümkündür. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, ‘sosyoloji’ konusuna dâhil olan içeriğin, ‘ekonomi ve politika’ konusu tarafından kapsanan malzemenin ‘güç ve şiddetle’ veya ‘teknik ve teknoloji’ ile kurduğu dolaylı ilgilerle de senkronize bağlar kurduğu söylenebilir.

8. Geometri / Hareket sütunu grafikleri:



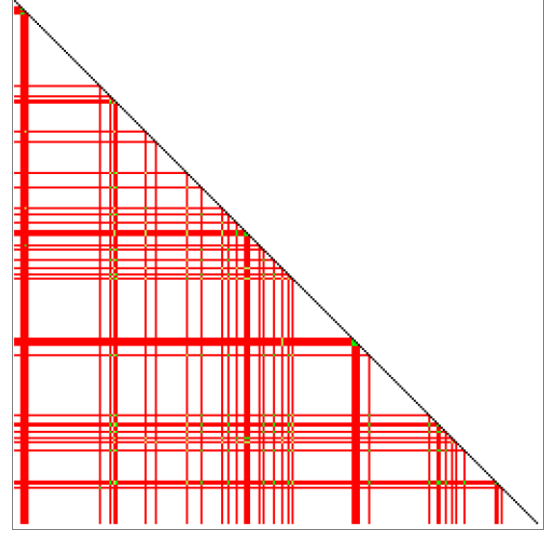
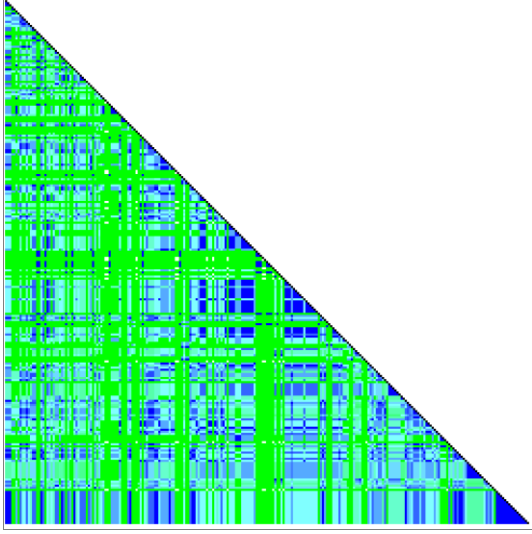
Şekil 46: Sözel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁵⁹



Şekil 47: Sözel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=7-Sosyoloji> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁵⁹ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:&vurgu=&grup=8-Geometri%20/%20Hareket> (Erişim tarihi: 03.06.2014)



Şekil 48: Görsel-Aktüel İlişkiler Grafiği.⁴⁶¹ Şekil 49: Görsel-Virtüel İlişkiler Grafiği.⁴⁶²

Geometri / Hareket sütunu, renk açısından bütün sütunlardan bir yönüyle farklıdır. Görsel aktüellikler grafiği, bütün sütunlar dâhil tüm grafikler içinde en fazla ‘mavi’ barındıran grafiklerdir. Bunun dışında, dağılım açısından 2. ve 4. Sütuna benzer. Aktüellik ve virtüellik açısından sadece 2. Sütuna yakındır, 4. Sütundaki gibi söz konusu unsurlar örtüşmez. Bu nedenlerle, ‘geometri ve hareket’ unsurunun hareket-imajı görsel olarak en fazla destekleyen unsur olduğu söylenebilir. Dağılım açısından taşıdığı benzerlikle ‘geometri ve hareket’in ‘maddi üretim’ ve ‘teknik, teknoloji’ konularıyla senkronize işlendiğini ortaya koyar.

Grafiklerden de anlaşılacağı üzere, filmin yörüngesinde yer alan sınırlı sayıda konu, filmin seyir güzergâhı üzerine yerleştirilmiş, montaj sayesinde uğranan duraklar gibidir. Bu görsellerle, sanal rezervi, virtüel potansiyeli oluşturan 253 faktöriyel ilişki evreninde filme dair genel saptamalar da yapılabilir. Örneğin, ‘Maddi Üretim (Kültür)’ ve ‘Geometri / Hareket’ sütunları dışında hiçbir konunun filmin geneline yayılmadığı

⁴⁶⁰<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:&vurgu=&grup=8-Geometri%20/%20Hareket> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁶¹<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:&vurgu=&grup=8-Geometri%20/%20Hareket> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁶²<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=4-GK:&vurgu=&grup=8-Geometri%20/%20Hareket> (Erişim tarihi: 03.06.2014)

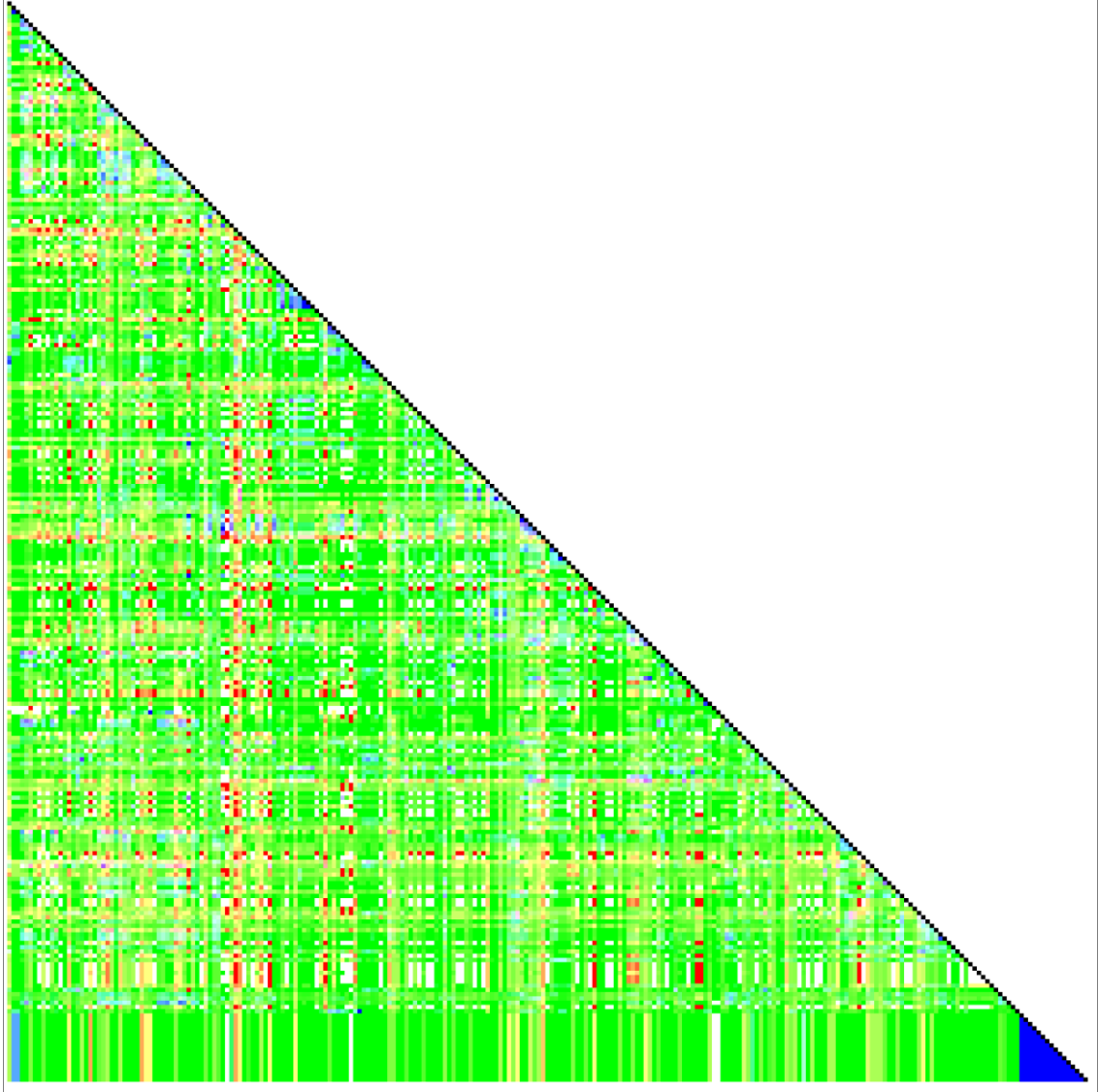
görülebılır. Renk hatları arasında ilişkisizlik durumlarını gösteren beyaz boşluklar vardır ve bu boşluklar büyük bir ihtimalle diğer sütunlarla çakışma durumlarında dolduruluyor olabilir. Buradan hareketle, söz konusu iki konunun filmin genelinde bağlayıcı özelliğı olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte, tüm sütunlar için söylenebilecek şeylerden biri, tüm sözel ve görsel unsurların aktüellik ilişkilerini gösterir grafiklerin ‘yeşil’ ağırlıklı tonlarda iken, aynı malzemenin virtüellik ilişkilerini gösterir grafiklerin net ‘kırmızı’ olmasıdır. Bunun anlamı, aktüellik ilişkilerinin içinde sözel ve/veya görsel virtüel olasılıkların bulunuyor olması, virtüellik ilişkilerinde ise böyle bir karışımın söz konusu olmamasıdır. Bu durum renk kodlama mantığından kaynaklanan bir sonuç olsa da, burada önem arz eden, aynı mantığa rağmen aktüellik ilişkilerinin ‘mavi’ ağırlıklı belirmiyor olmasıdır. Duyu-motor şemayı takip eden belirişler, beraberinde sözlü ve/veya görsel virtüellikleri mutlaka barındırıyor olmalıdır. Ayrıca, görece büyük oranda, sadece ‘Geometri / Hareket’ sütununun aktüellik ilişkilerinde rastlanan ‘mavi’ tonlar, sütunun duyu-motor şemayı destekleyerek takip edilebilir hareket-imajlar oluşturduğunu da gösterir.

Öte yandan, bütün grafiklerde rastlanan homojen hâkim renkler arasında beliren farklı renklerin (kırmızılar içinde hep yeşil, yeşiller içinde hep mavi), aynı tonlarda ve istisnasız hâkim renklerin kesişimlerinde beliriyor olmasıdır. Bu durumun şöyle bir anlamı olabilir: Aralıkların ritmini oluşturan aktüellikler ve virtüellikler, hareket-imajda duyu-motor şemanın, zaman-imajda hareket-imajın tazelendiğı ara unsurların varlığıyla ritimlerini sürdürüyor olabilirler.

Grafiklerin çakışmasından elde edilecek birleşim filmin kendisini oluşturur. Bunun daha açıklayıcı bir biçimde gerçekleştirilmesi için bu işlem adım adım gerçekleştirilecektir. Yalnız burada dikkat çeken bir şeyi daha kaydetmeli. Yukarıda açıklamaları yapılan sütunlar, tıpkı aralıkların diziliş gibi, beliriş durumlarına göre sıralanmıştır ve tespit edildiğı üzere sütunlar da birbirlerine benzer özellikleri tekrarlayarak kendi içlerinde de oluşturdukları periyodik aralıklarla film boyunca oluşan ritimlerin algılanmasını kolaylaştırıyor olabilir. Bu durumun, atlanmaması gereken bir nitelik olarak altı çizilmeli.

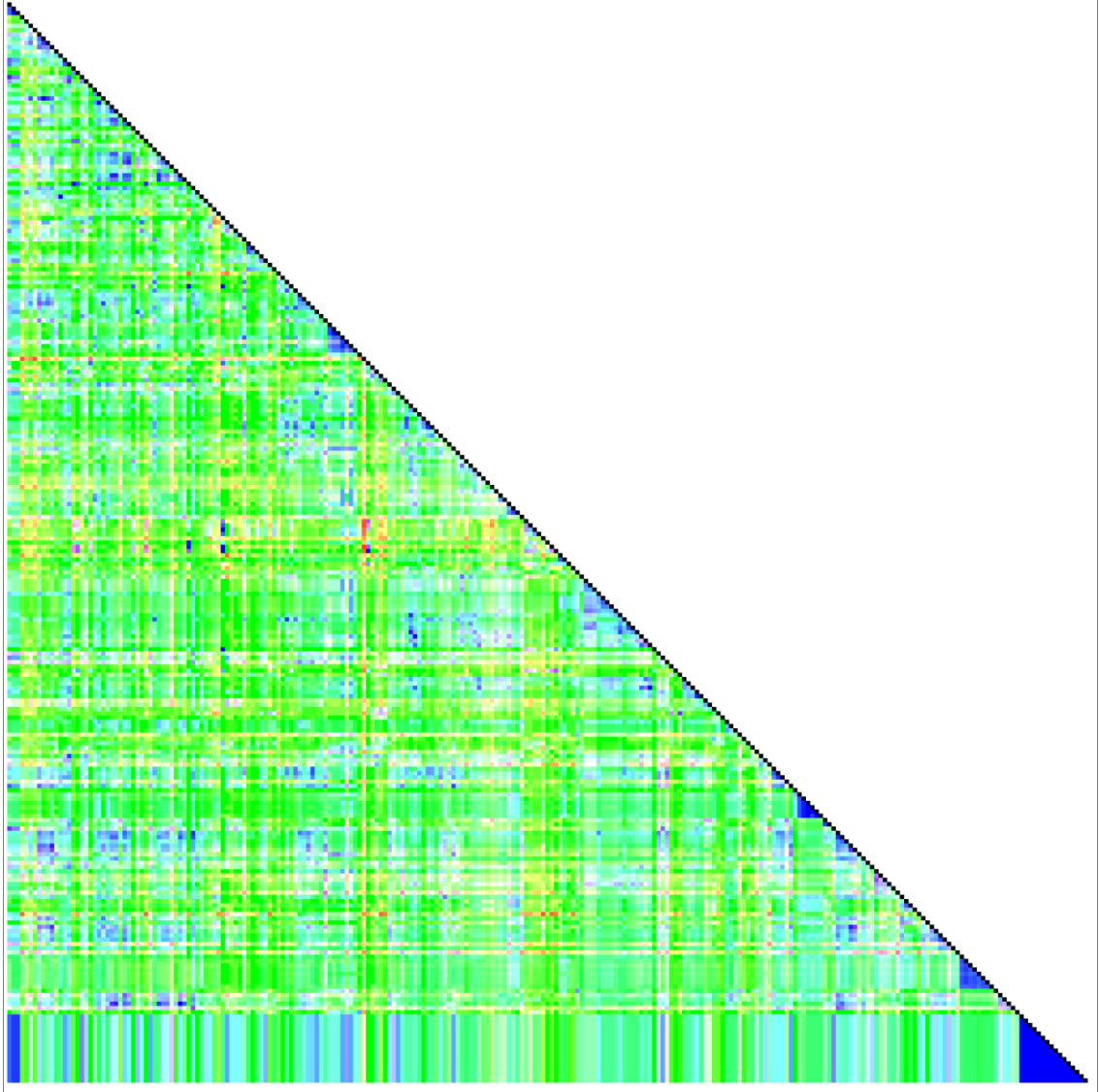
Çakışma grafikleri için aşamalı olarak, sırasıyla aktüel/virtüel bazda sözel ve görsel; sözel/görsel bazda aktüel ve virtüel ilişki tabloları elde edilecektir. Bu grafikler aşağıdaki gibidir:



Şekil 50: Aktüel/Virtüel Bazda Sözel İlişkiler Grafiği.⁴⁶³

⁴⁶³[http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:2-SK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BCl%C3%BCr\):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BCl%C3%BCr\):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:2-SK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20(K%C3%BCl%C3%BCr):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BCl%C3%BCr):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket)
(Erişim tarihi: 03.06.2014)

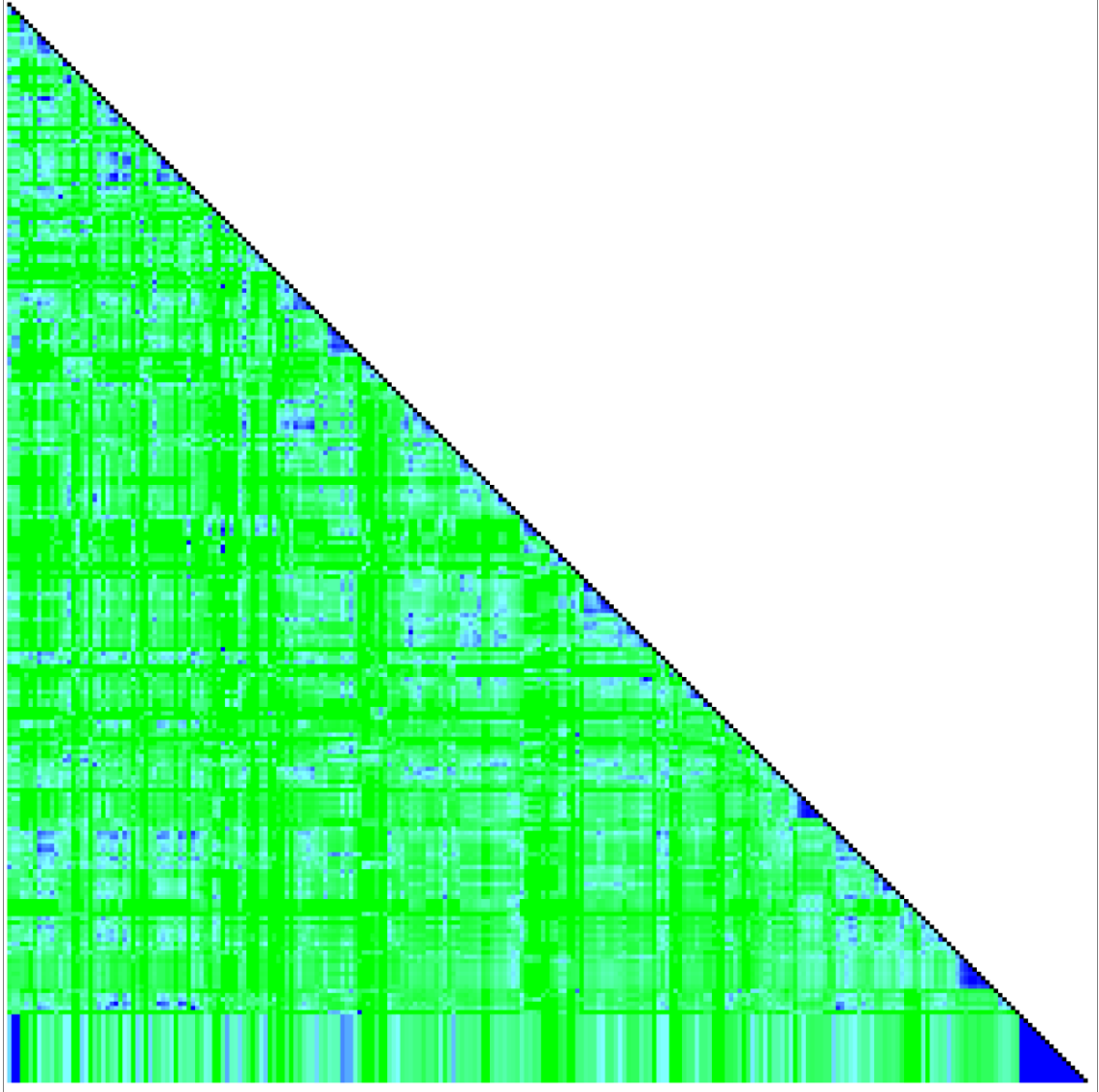
Desen karakteriyle filmin tümüne yayılan ve neredeyse boşluksuz bir görsel elde edilir. Renk açısından mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı tonlarda çeşitlilik belirgin bir şekilde görülmektedir. Buradan hareketle, sözel unsurların film boyunca aktüellik ve virtüellik açısından sürekli farklı oranlardaki karışımların tayfını taradığı, heterojen aktüellik ve virtüellik ilişkilerinden oluştuğu söylenebilir.



Şekil 51: Aktüel/Virtüel Bazda Görsel İlişkiler Grafiği.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴[http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=3-GM:4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket)

Aktüel/virtüel bazlı görsel ilişkiler tablosunda ise desen tüm filmi eksiksiz kaplar. Renkler daha homojen ve yeşil ve maviye yakın yeşil tonlardadır. Sözel ve görsel ilişkilerdeki bu farklılıklar, aralıklar arası geçiş stratejilerinden biri olarak film izlenirken de tespit edilebilir.



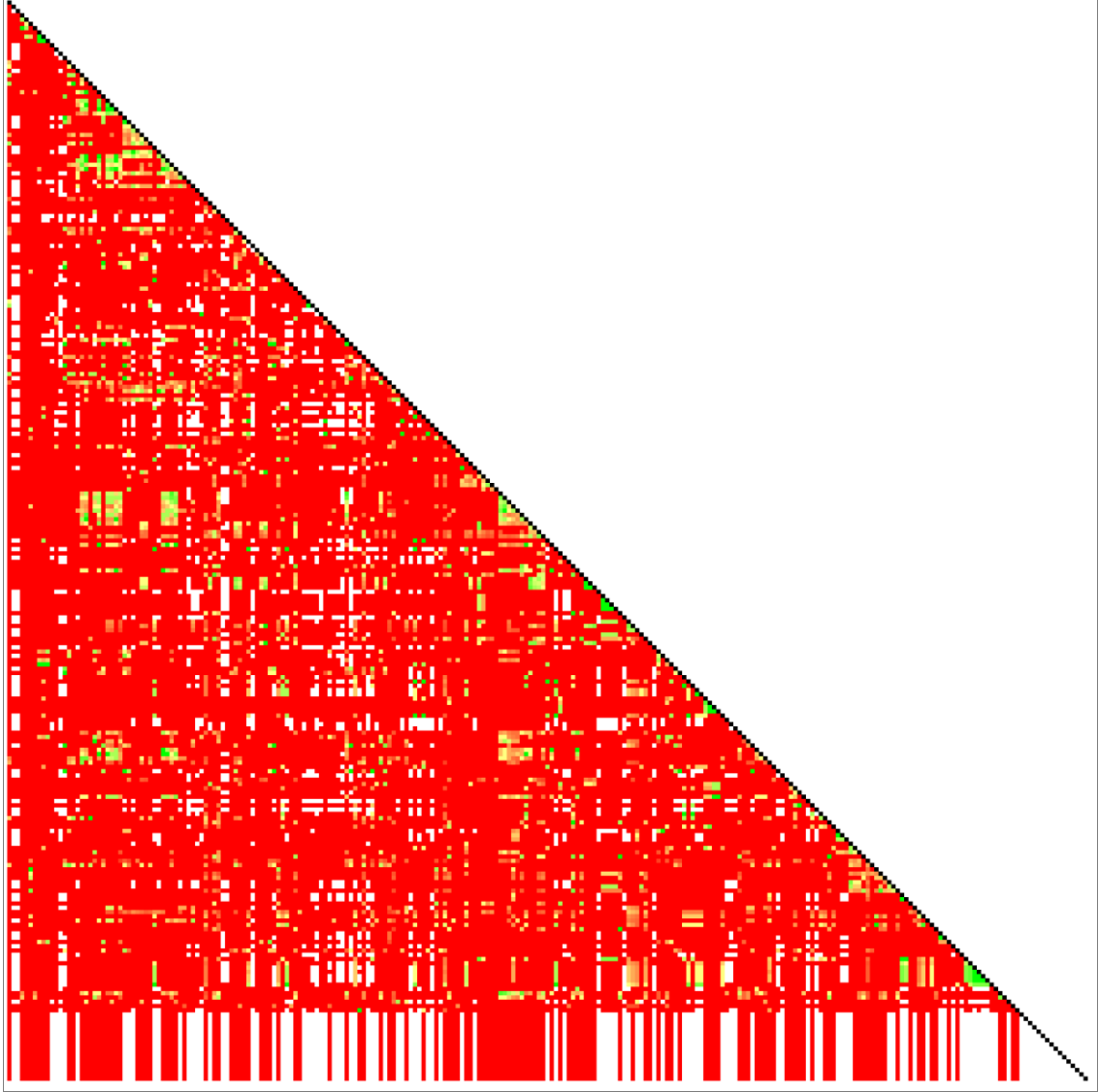
Şekil 52: Sözel/Görsel Bazda Aktüellikler Grafiği.⁴⁶⁵

(Erişim tarihi: 03.06.2014)

⁴⁶⁵[http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:3-GM:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BCl%C3%BCr\):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BCl%C3%BCr\):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:3-GM:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20(K%C3%BCl%C3%BCr):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BCl%C3%BCr):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket)

(Erişim tarihi: 03.06.2014)

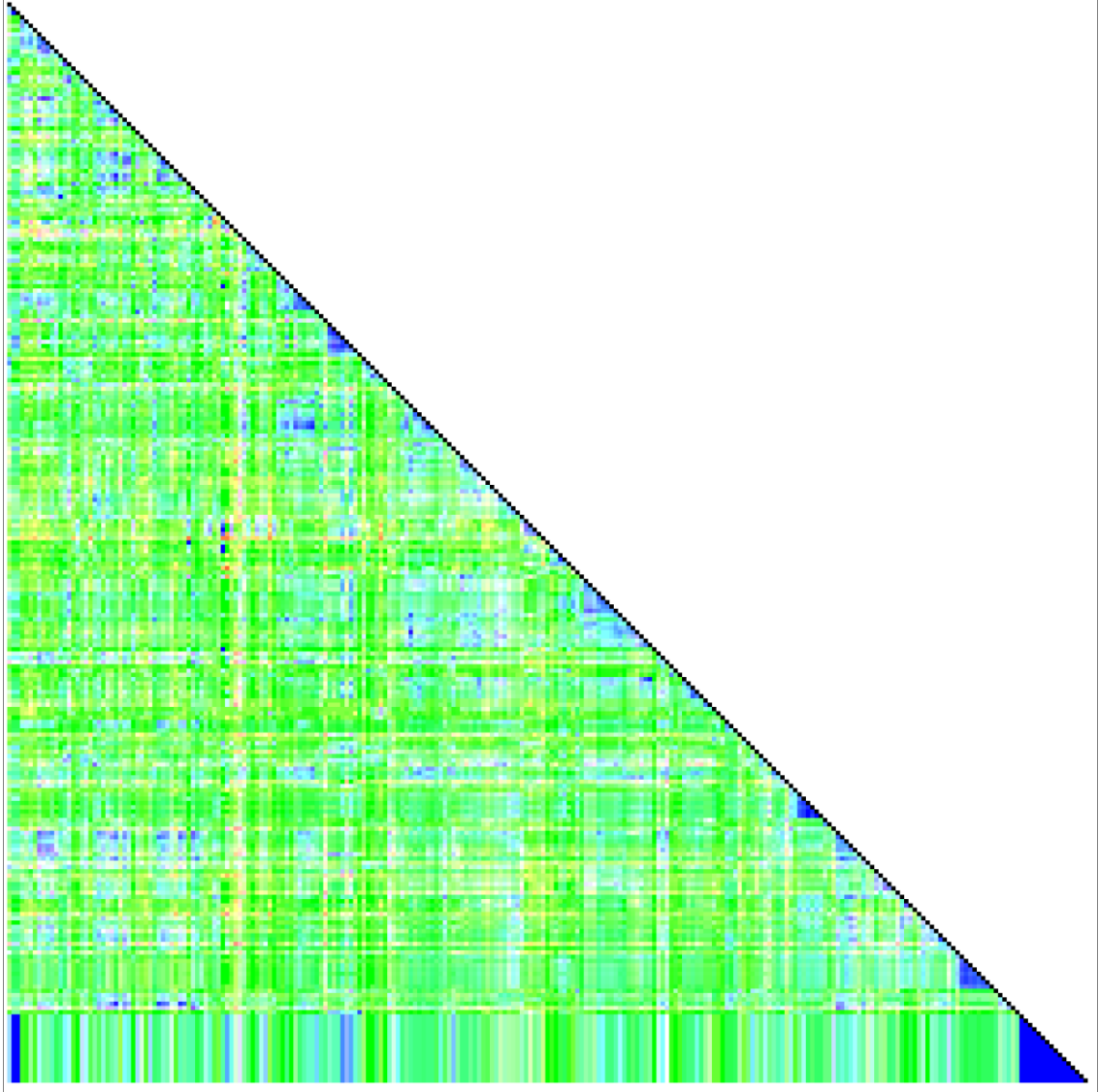
Sözel/görsel aktüellik ilişkilerinin ise desen ve renk karakteristiğiyle sonuç grafiği ‘mavi’ye yaklaştırması beklenir. Bu aktüellik ilişkileri ‘yeşil’ ağırlıklı tonlarıyla virtüellik ilişkilerini barındırmayı sürdürürken, ‘mavi’ ağırlıklı tonlarıyla hareket-imajı destekler.



Şekil 53: Sözel/Görsel Bazda Virtüellikler Grafiği.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶[http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BCl%C3%BCr\):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BCl%C3%BCr\):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=2-SK:4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20(K%C3%BCl%C3%BCr):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BCl%C3%BCr):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket)
(Erişim tarihi: 03.06.2014)

Sözel ve görsel virtüellik ilişkilerinin desen karakteriyle filmin tümüne yayılan ve yer yer boşluklu olduğu gözlemlenebilir. Diğer tablolarda var olan, genel rengi ‘mavi’ye yaklaştıracak tüm eğilimleri dengeleyecek derecede, büyük oranda net ‘kırmızı’ örüntülerden oluşur. Aşağıda ise tüm grafiklerin birleşimini gösteren, bütün sözel, görsel, aktüellik ve virtüellik ilişkilerinin çakıştığı grafik yer alır. İşte bu *As You See*’dir:



Şekil 54: Tüm Grafiklerin Birleşimi: *As You See*.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷[http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:2-SK:3-GM:4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20\(K%C3%BClt%C3%BCr\):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=1-SM:2-SK:3-GM:4-GK:&vurgu=&grup=1-G%C3%BC%C3%A7%20/%20C5%9Eiddet:2-Maddi%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr):3-Maddi%20Olmayan%20C3%9Cretim%20(K%C3%BClt%C3%BCr):4-Teknik%20/%20Teknoloji:5-Do%C4%9Fa:6-Ekonomi%20/%20Politika:7-Sosyoloji:8-Geometri%20/%20Hareket)

Algoritmayla üretilen bu sonuç görsel, başlangıçta umut edileni, hem renk karışımı hem de desen karakteri açısından beklenildiği haliyle gerçekleştirir. Tekrar eden örüntülerden oluşan, ‘yeşil’ tonlara yakın renklerin hâkim olduğu dokumaya benzer bu görsel, tezin savının her iki açıdan ispatı olarak kabul edilebilir. Video-denemelerin karakter özelliklerini görselleştirme potansiyeliyle birlikte, duyu-motor şemayı takip eden sekansları okumak da mümkündür. Örneğin filmin sonunda sağ alttaki mavi üçgen bölgeye dek tekrarlanan görsel karakter, oraya gelindiğinde değişir ve homojen bir ‘mavi’ alan oluşturur. Bu bölgenin solunda kalan kısım ise dokuma gibi değil, en son andaki rengin devam ettiği, sökülüş iplikler gibi, birbirleriyle geçişmeden uzadıkları bir görsellik tanımlar. Bu alan filmin sonunda, filme dair bilgileri içeren yazıların geçtiği kısımdır. Duyu-motor şema baskın ise, diyagonal eğrinin hemen altında (zaman olarak birbirine yakın aralıklarda) net mavi bir alan oluşur ve sol tarafında dokuma görüntüsü bir anlamda sökülerek lineer hatlara dönüşür.

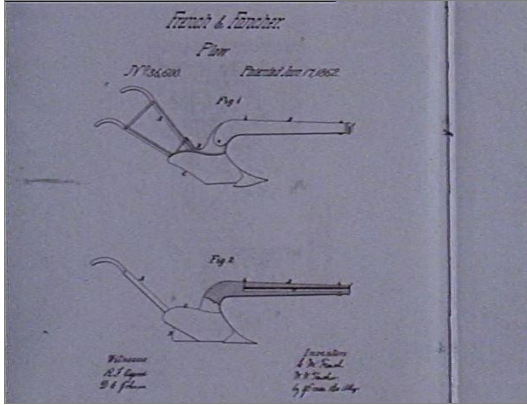
3.4.2.3. İlkesel belirişler

Kuşkusuz algoritmayla üretilen bu görseller, filmin video-deneme niteliği hakkında genel bir zemin belirliyor olsa da filmin malzemesini oluşturan aralıklar arasındaki ilişkilerin bu zeminin üzerindeki figürler gibi, somut bir şekilde ortaya konması gerekir. Bu anlamda, ilişki biçimleri eğer sınıflandırılabilirlerse, yukarıdaki tablolarda elde edilen, ancak filmde görülmeyen grameri de belirgin hale getirecektir. Böylece, her bir aralığın bir diğeriyle ilişkisini renk tayfı ile görselleştirmenin ötesinde, filmi var eden ilişkilerin algoritmayla tutarlılığının sınanması, çalışmayı, film üzerinden video-denemelere uzanan kimi ilkesel sonuçlara ulaştırabilir.

As You See’de Farocki, medeniyetin inşa sürecinde ortaya çıkan kimi arketiplerin belirış gerekçeleri ne olursa olsun, kendilerini üreten gücün farklı görünüşleri olarak değerlendirir. Bu yaklaşım aslında sadece *As You See*’ye özgü de değildir. Örneğin, Olaf Möller 2009 tarihli Berlin Film Festivali hakkındaki yazısında, Farocki’nin festival kapsamında yer alan *In Comparison* (2009) filmini değerlendirir. Filmde inşaat tuğlasının tarihi, kültürden kültüre, sanattan sayısal temsile kadar genişletilerek işlenir.

(Erişim tarihi: 03.06.2014)

Nihayetinde, geçmişİ çok eski olan tuğla, sayısal temsili kullanarak duvar ören bir inşaat robotuyla ilişkilendirilir. Möller’e göre Farocki, tuğla ile piksel arasında bir ilgi kurar ve böylelikle tuğlanın bilindik “*tarihini yeniden yazar*”.⁴⁶⁸ *As You See*’de ise benzer ilgiye birçok kez rastlamak mümkündür: 1. veya 86. aralıkların malzemesini oluşturan görseller buna örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 55: 1. Aralık.



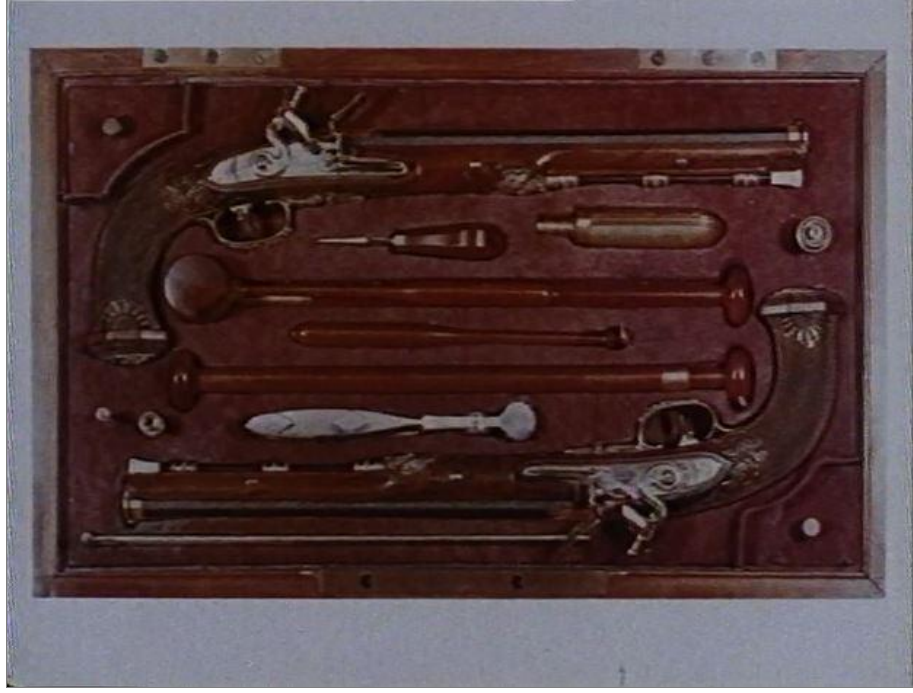
Şekil 56: 86. Aralık.

İlkinde, eskiden beri toprağı sürmek için kullanılan bir tarım aleti ile bir savaş aleti arasındaki biçimsel benzerliğe dikkat çekilir. Bu başlangıç, aslında filmin geneline de hâkim olan, farklı amaçlar için üretilmiş formlar arasındaki biçimsel benzeyişin bir tesadüf olmadığı sezgisini doğuran ilk görsel cümledir. Diğerinde ise aynı benzerlik ilişkisi yinelenir. Bu ilkel tank modeli, platonik şekillerden biri olan “*diamond*”a referanslı formuyla, endüstride kullanılan ‘elmas’ kesici uçları andırır. Sonuçta, muhabere alanlarındaki savunma hatlarını yaran bir tasarım, en basit haliyle bir kesicidir; benzeşimde vurgu adlarda değil, yüklemledir.

Bir başka örnek, 74. aralıkta yer alan bir düello takımı görseliyle ‘ev kadınlığı’ denilen şey arasında kurulan bağdadır. Aşağıda görseli yer alan sekansın metni ise şöyledir: “*Düello tabancaları. Bakım ve mermi doldurma aksesuarları. Yalnızca bir görev için, seremoni takımı. Akla ev hanımı geliyor, kek satın almayan, fakat misafirlerinin şerefine*

⁴⁶⁸O. Möller (2009). Business as Usual. *Film Comment*, May/June, Vol.45, No.3, 64-65.

kendisi pişiren. Tam ölüm.” Takım, öldürme ritüellerinde de evcil ritüellerde de takımdır, önemli olan her ikisinin de bir ritüel nesnesi olmasıdır.



Şekil 57: 74. Aralık.

Farocki'nin bu tavrı sadece sinema kuramı açısından ilgi çekici değildir. Karen Rosenberg, *Technology Review* dergisindeki yazısında, bu türden bir ilişkilendirme biçiminin “endişe ve beklenti ritmi” yarattığını ifade eder.⁴⁶⁹

Aşağıda yer alan görseller de benzer ilişkileri mimari, din, çalışma, ulaşım, matematik, sayısal temsil vb. gibi toplumsal örüntülerin, çeşitli gereklilikler nedeniyle üretilmiş, farklı alanlarda beliren biçimleri olarak yorumlanır. Şato formunda bir köprü, tapınak formunda bir istasyon, kale formunda bir fabrika, evsizlerin altında barınabileceği, sığınabileceği, heybetli katedralleri andıran köprü ayakları...

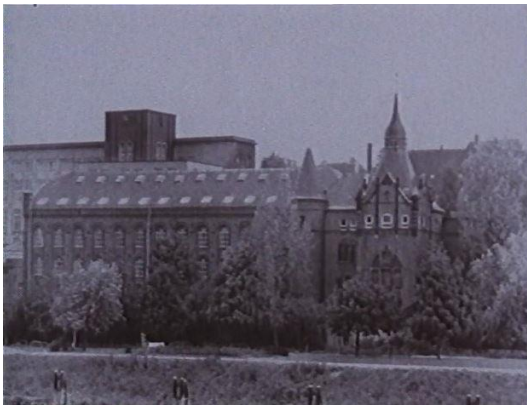
⁴⁶⁹K. Rosenberg (1989). In the Eye of the Beholder: Politic Documentaries About Technology. *Technology Review*, Feb/Mar, Vol.92, No.2, 66-67.



Şekil 58: 169. Aralık, Bir Köprü.



Şekil 59: 170. Aralık, Bir İstasyon.

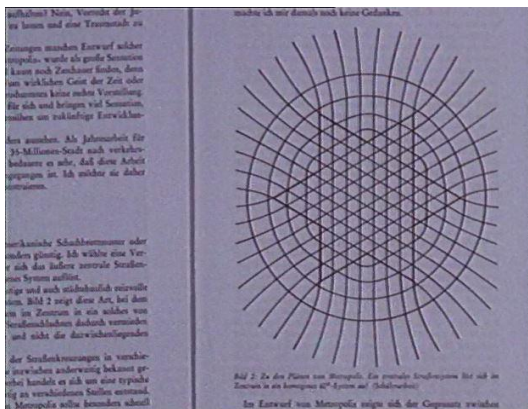


Şekil 60: 171. Aralık, Bir Fabrika.

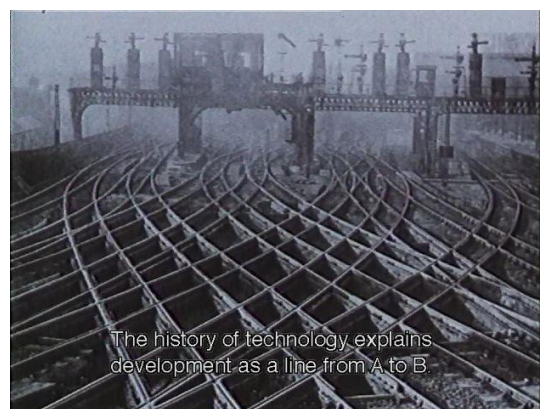


Şekil 61: 234. Aralık, Köprü Ayakları.

Tıpkı 153. ve 197. aralıkların malzemesini oluşturan geometrik benzerlikte olduğu gibi: Sayısal temsille ulaşım sistemi arasında, ilk hesap makinesinin mucidinin, Fritz Lang'ın *Metropolis* filmi gördükten sonra çizdiği 'kent' tasviri ile kesişen demiryolu rayları arasındaki şekilsel benzerlikle söz konusu ilişkilendirme biçimi yinelenir.



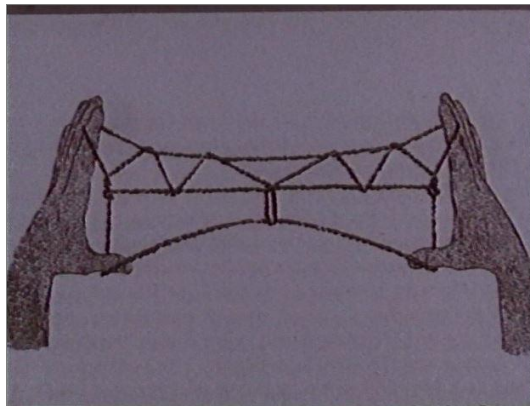
Şekil 62: 153. Aralık.



Şekil 63: 197. Aralık.

Doğrusu, çözümlemenin mantığını da bu örüntüler oluşturur. Aralıklar ilerledikçe, ilk karşılaşıldığında birbirleriyle ilgisiz olan malzemelerin ortaklaştığı bir küme elde edilebilir. *As You See*'yi analiz edecek algoritmanın matrisi, aralıkların birbirleriyle iliklendiği bu ortaklıkların oluşturduğu sütunlarla inşa edilir ve bu ilikler sınırlı bir kümeye, şiddet, kültür, doğa, ekonomi, politika, sosyoloji vb. gibi toplumsal yaşantının çeşitli yönlerine karşılık gelir. Bir aletin yaralama amaçlı kullanılıyor olmasıyla tarım için kullanılıyor olması arasında bir fark yoktur; bir bedeni parçalamak ya da toprağın yüzeyini yarmak aynı şeydir. Bir makinenin anlamı yoktur.

Dolayısıyla, film boyunca karşılaşılan insan yapısı her şey adlarından bağımsız olarak, yüklendikleri fiille yeni bir bağlama ait olur. Bu durum algoritmayla üretilen grafiğin desen özelliklerinin nedenidir. Örneğin, tüm tabloların birleşimi olan yukarıdaki son grafikte, diyagonal eğriye yakın yerlerdeki küçük, mavi üçgen alanlar aktüel olarak süreklilik ilişkilerini gösterirken, grafiğin tamamında, ortalarında 'mavi'ye, kenarlara doğru 'yeşil'e ve kenarlarda sarararak 'kırmızı'ya yaklaşan 'kareli' bir desen oluşur. Bu, Christa Blümlinger'in döngüsel-sarmal⁴⁷⁰ diye tarif ettiği montaj niteliklerinin görsel ifadesidir. Grafikte 236. aralığı oluşturan görselin, kendisinden önce yer alan tüm aralıklarla ilişkisi büyük oranda ve neredeyse kesintisiz 'sarı' tonlardadır. Bunun gibi, 'kareli' deseni oluşturan her devamlılık, kendisinden önce ve sonra gelen aralıklarla aynı ilişki biçimini tekrarlayarak döngüsel montajı tamamlar.



Şekil 64: 236. Aralık.

⁴⁷⁰Blümlinger, **a.g.e.**, 168.

Şekilde görüldüğü üzere 236. aralığın malzemesi, ikinci el, buluntu bir imajdır. İki ucu düğümlü bir iple, iki elin arasında örülen strüktürel desenlerle oynan bir oyun. Ancak filmin içindeki konumlanmasıyla bilindik bu oyun, filmin sonunda neredeyse bütün meseleyi özetler; o anda malzeme aşağıdaki gibi bir içeriği yüklenir:

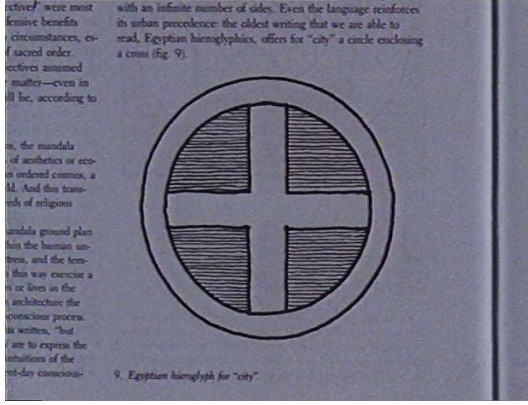
	Güç/Şiddet	Maddi Üretim (Kültür)	Maddi Olmayan Üretim (Kültür)	Teknik/ Teknoloji	Doğa	Ekonomi/ Politika	Sosyoloji	Geometri/ Hareket
236		Oyuncak: G Mimari: G Ulaşım: G Tekstil: G	Oyun: G Eğlence: G	Dokuma: G Konstrüksiyon: G	Topografya: G Beden: G	Boş zaman: G	Kültür Tarihi: G	Yön: G Kesişim: G Doğrusallık: G Dairesellik: G Eğrisellik: G Simetri: G (Durağan)

Aralığın numarasını belirten ilk sütundan başlayarak sırasıyla, güç/şiddet, maddi üretim, maddi olmayan üretim, teknik/teknoloji, doğa, ekonomi/politika, sosyoloji ve geometri/hareket sütunlarından sadece ilk sütun boştur ve grafikte beliriş anındaki satırda belirgin bir hat oluşturur.

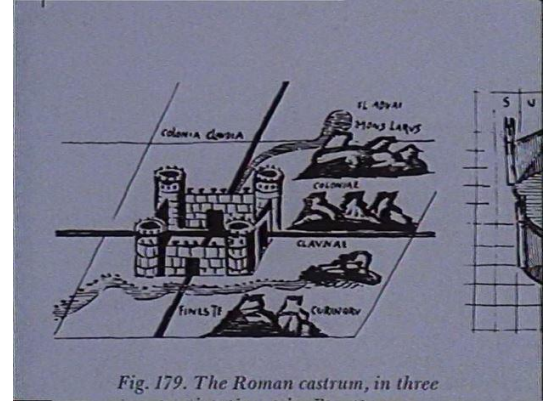
Bu aralığa benzer, diğer aralıklarla ilişkisi görüldüğü ilk anda fark edilmeyen, ancak film boyunca kurulan ilişkilerle sarmal-döngüsel montajı ören birçok aralık vardır. Bunlar grafikte, ‘mavi’liklerin ‘kırmızı’lıklara yaklaşması demek olan ‘sarı’ tonlarda ve doğrusal hatlar halinde kendilerini belli eder. Renk tayfındaki bu beliriş, sistemin hareket imaj niteliğinden zaman imaj niteliğine, duyu-motor şemayı ikinci plana iten, saf belleğin anımsama yönünde aktive oluşuna karşılık gelir.

Bununla beraber, 236. aralığın söz konusu hattı yataydır. Kimi durumlarda da dikey hatlar belirir. Hattın yatay olması kendisinden önce gelen aralıklarla kurulan anımsama ilişkilerini, dikey olması ise kendisinden sonra gelen aralıklarla kurulan anımsanma ilişkilerini gösterir. Hatta bazen bir aralığın, durağan bir görsel ise aynen olduğu gibi,

hareketli ise çekimin devamı halinde daha sonra tekrar belirdiği bile olur. Aşağıdaki durağan görseller iki kez beliren aralıklardan bazılarıdır ve dolayısıyla mahiyetleri belirli sırasına göre değişir:



Şekil 65: 4. ve 69. Aralıklar.



Şekil 66: 5. ve 70. Aralıklar.)



Şekil 67: 6. ve 71. Aralıklar.



Şekil 68: 12. ve 200. Aralıklar.

Bu aralıkların değişen içerikleri ise aşağıdaki gibidir:

	Güç/Şiddet	Maddi Üretim (Kültür)	Maddi Olmayan Üretim (Kültür)	Teknik/ Teknoloji	Doğa	Ekonomi/ Politika	Sosyoloji	Geometri/ Hareket
--	------------	-----------------------------	--	----------------------	------	----------------------	-----------	----------------------

004		Ulaşım:S Kentleşme: S					Yerleşik Düzen:S Din:G	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)
069		Tekstil:S Makineleş me:S Endüstri:S Ulaşım:G Kentleşme: G		Dokuma:G Koordinat Sistemi:G			Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallı k:G Dairesellik: G (Durağan)

005	Denetim:S Güvenlik:S G	Mimari:SG Ulaşım:SG Kentleşme: S				Ticaret:S Dolaşım:S G	Yerleşik Düzen:S	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)
070	Denetim:G Güvenlik: G	Tekstil:S Makineleş me:S Mimari:G Ulaşım:G Kentleşme: G		Dokuma:S Koordinat Sistemi:G		Ticaret:G	Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallı k:G (Durağan)

006		Ulaşım:SG Kentleşme: S			Coğrafya: G	Dolaşım:G	Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:S G
071		Tekstil:S Makineleş me:S Ulaşım:G		Dokuma:S Koordinat Sistemi:G	Coğrafya: G	Dolaşım:G	Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusal- lık:G (Durağan)

012	Erkek Egemen: SG	Ulaşım:S Medya:G	Pornografi: G		Beden:G Üreme:G Haz:G	Fetiş:G	Cinsiyet:G Dejeneras- yon:G	Yön:G Kesişim:G (Durağan)
200	Erkek Egemen:G İktidar:G	Medya:G Ulaşım:G	Pornografi: G	Teknolojik İlerleme:S	Beden:G	Hakim İdeoloji:G	Cinsiyet:G Gelişmişlik :G	Yön:G Kesişim:G Doğrusal- lık:G (Durağan)

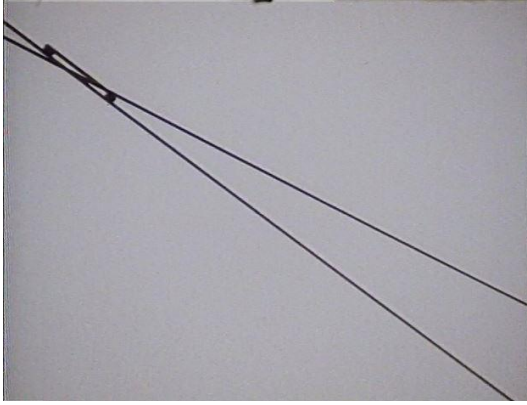
Dolayısıyla her bir aralık için geçerli olan kapsam, aralık montaja, yani filme dâhil olduktan sonra bambaşka bir malzemeye dönüşür.

Tekrar eden aralıklar bunlarla da sınırlı değildir. Örneğin film içerisinde de gerek görsel, gerekse sözel olarak değinilmiş olan kimi kitaplar, filmin en sonundaki yazıların olduğu aralıklarda da yer alır ve bu belirişleriyle birer referans değeri kazanırlar. Acaba bu kitapların çekime alınırken, altlarında neden ‘milimetrik kâğıt’ vardır? Bu soruya tekrar dönülecektir, ancak bu referanslandırma tercihinin, filmin hüviyetine yazınsal geleneğe ait olan bir kimlik unsuru kazandırdığı açıktır. Sözel ve görsel bu çakışmanın dışında, hareketli görüntülerde söz konusu olan devamlılık ilişkileri de benzer bir işlev görür.

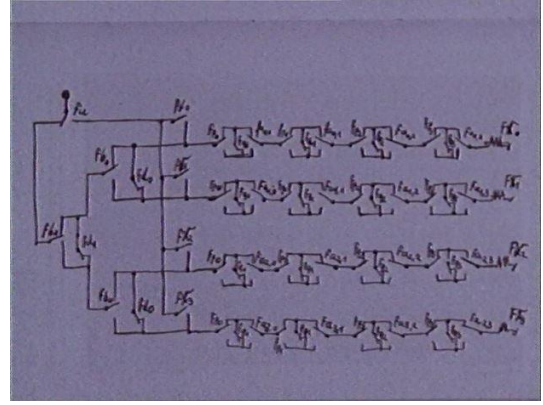
Buradan hareketle, Thomas Elsaesser’in ayırma ve birleştirme amaçlı “*mırıldanmalar*” halinde bir “*meta-yorum*”la beraber, aralıklarıyla görünmez olanı “*görülebilir*” kılan, düşünce akışına gömülü “*kesme*” ve “*boşluk*”larla donanmış dinamik strüktür⁴⁷¹ olarak nitelediği örüntünün varlığı net olarak saptanabilir. Böylece Blümlinger’in yukarıda geçen döngüsel, spiral benzeri montaj yargısı da desteklenmiş olur. Tekrarlanan sözel ve görsel unsurların film içerisinde farklı kapsamlara sahip oluşu, hareketi imaj – zaman imaj dönüşümü çerçevesinde bir ilke değer olarak belirlenmelidir. Çünkü aralıkları dolduran aynı malzeme, beliriş durumuna göre kapsadığı farklı içeriklerle saf belleği sürekli aktif tutar.

Buna ek olarak, hareket imajın alt kategorilerinden ikisi olan algı ve mental imajdan da söz edilmedir. Kişisel deneyime bağlı olarak, ne olduğu muğlak kimi imajlar, bu montaj özellikleri sayesinde filmin kritiği içerisinde değer taşıyan noktalara ulaşır. Elbette, algı imajların mental imajlara bu evrilişi, düşünme eyleminin farklı bir tarifi olarak da kabul edilebilir. Bu geçişlere bir örnek vermek gerekirse 8. ve 194. Aralıkları oluşturan malzeme birbirleriyle tamamen ilgisizken, montaj içinde yer aldıkları konumlar nedeniyle, aynı sistemin farklı zamanlardaki tezahürleri, belirişleri olarak okunabilir; ‘sayısal temsil’ (*binary representation*):

⁴⁷¹Elsaesser, (2004a), **a.g.e.**, 19.



Şekil 69: 8. Aralık.



Şekil 70: 194. Aralık.

Elbette burada bir görselin algı imaj mı, mental imaj mı olduğu sorusu önemsizdir. Çünkü soru ontolojik olmakla beraber zamandan bağımsızdır. Film izlenirken nesnelerin, varlıkların anlamı değişebilir. Filmin içindeki durumlar önemli olduğu için dönüşüm de zaman içinde gerçekleşecektir. Dolayısıyla söz konusu görsellerin zaman içindeki değişimleri düşünüşün bir ispatı olarak kabul edilmeli, dönüşüm malzemeye ve varlığın kendisine değil süreye endekslenmelidir.

As You See'de tespit edilen başka bir özellik Farocki'nin diğer filmlerinde de rastlanılan bir tercihle, metin içerisinde saklıdır: sözcüklerin etimolojisi. Hatta Farocki, kimi zaman, filmlerinin başka dillerde izlenebilmesi için oluşturulan kopyalarında, dış ses tarafından dile getirilen metnin çevirilerinde bu nedenle sorun yaşandığını dile getirir.⁴⁷² Filmde etimolojinin kullanımına rastlanan yerlerden biri “dokuma” (Almanca: “gewebe”, İngilizce: “weave”) sözcüğünün gördüğü işlevdir. Sözcük bir taraftan tekstildeki dokuma olarak bu maddi üretimi, diğer taraftan “dalgalı” halinde hareketi ifade ederek ilk makineli tüfeklere karşı savunma ve saldırı stratejisini açıklamak üzere kullanılır. Dolayısıyla aslında ilgisiz gibi duran ilk ‘seri’ üretim yöntemi ile ‘kitlel’ öldürüş biçimi aynı kavramsal kökene bağlanmış olur. Aşağıda yer verilen 55. ve 56. aralıkları oluşturan malzemeler buna örnek olarak gösterilebilir:

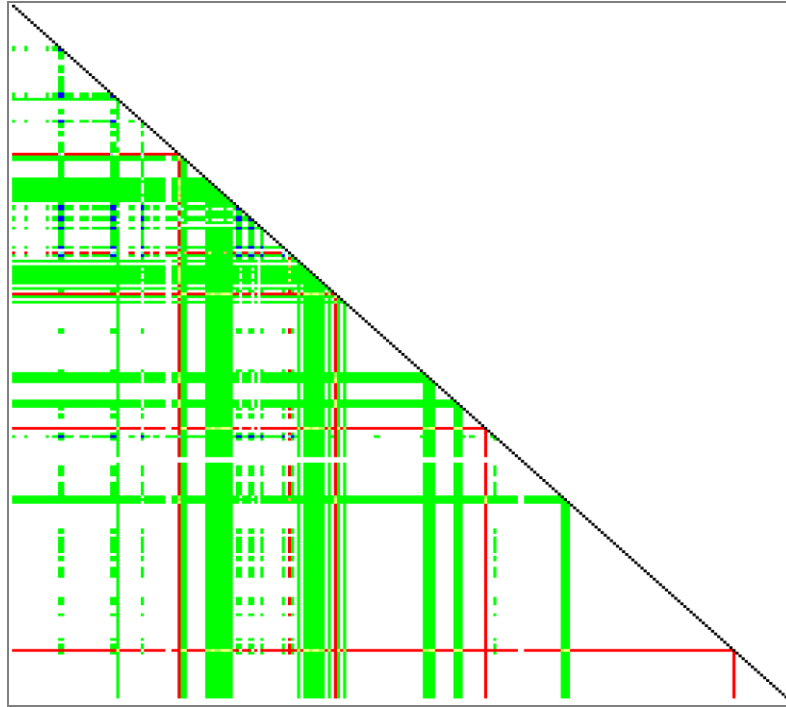
⁴⁷²T. Elsaesser (2004c). Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki. *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser) Amsterdam: Amsterdam University Press, 181.



Şekil 71: 55. Aralık.



Şekil 72: 56. Aralık.



Şekil 73: *As You See*, Görsel ve Sözel Bazlı 'Tekstil' Ve 'Ölüm' İlişkisi.⁴⁷³

55. aralıkta yer alan metin: “Dalgalar (waves) halinde askerleri sevk etmek, aralıksız ateşe cevaplarıydı.” Hemen ardından gelen dokuma tezgahı görüntüsünden sonra 57.

⁴⁷³<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=43-Tekstil:5-%C3%96l%C3%BCm:&grup=> (Erişim tarihi: 05.07.2014)

aralıkta dile getirilen metin ise: “*Dokumacılar (weavers), mekanize tezgâhla (loom) başa çıkamadılar ve ordu makineli tüfeğin hakkından gelememi. Ordular kendilerini [siperlere] gömmek zorunda kaldılar, Fransa ve Belçika arasında 3 yıl süren ‘siper savaşı’ başladı. İlk imajları, savaşı aşağıdan gösterecek şekilde oluşturuldu.*” Buradaki “wave”, “weave” işlemine uğramış anlamındadır ve Almanca “weben” ile aynı köke aittir. Yukarıda ise algoritma üzerinden ‘tekstil’ ve ‘ölüm’ ilişkisini gösterir grafik yer almakta. Bu grafikte, bahsi geçen 55. aralık ilk kırmızı yatay ve dikey hattı oluşturur ve sonrasında aynı renk hatların, periyodik olarak tekrar ederek film boyunca benzer ilişkileri hatırlattığı tespit edilebilir.

Hatırlanacağı üzere, filmin genelinde en yaygın olan grafik Geometri / Hareket grafiğidir. Bu sütun aslında uzam sütunu olarak da düşünülebilir. Film boyunca medeniyetin maddi üretim alanına egemen olan Öklid geometrilerini, hatta güncel sanat eğitiminde yer verilen temel tasarım ilkelerini, platonik şekillerini, yani genel anlamda ‘idealarını’, üç boyutlu modelleme programlarının üretim menülerinde dahi rastlanan torna, freze vb. gibi malzeme işleme biçimlerini uzamsal birer beliriş olarak görmek mümkündür. Bu durum öyle yaygındır ki, antropoloji, sosyoloji, teknoloji tarihi vb. gibi pozitif bilim olmayan içeriklere başvurularda dahi dâhil edilmiştir. Filmin sonunda referans olarak yer verilen kitapların üzerinde yer aldığı milimetrik çizim kâğıtlarının zemin olarak kullanılması örneğinde olduğu gibi...



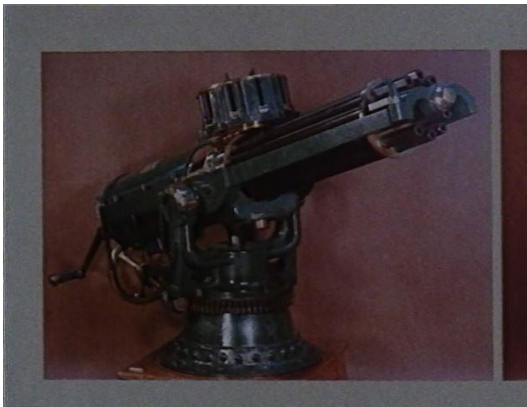
Şekil 74: 28. Aralık.



Şekil 75: 68. Aralık.

Farocki'nin bu tercihi, üretimi kategorilerine ayırmadan, sayısal temsili, bilgisayarları, caddeleri, kumaşları, televizyon ekranını vesaire izleyicinin gözünde de birbirine bağlar. Yukarıda, yaşamda bir arada düşünülmesi pek de mümkün olmayan ancak uzamsal olarak aynı üretim mantığına sahip kimi malzemelerin iki örneği yer almakta. 28. aralıkta şöyle denilmekte: *“Bir askeri rota A noktasından B noktasına dosdoğru gider. Bu Roma askeri güzergâhı öyle sağlam yapılmış ki bugün bile zemin suyu basmaz, dolayısıyla üzerinde ot bitmez.”* 68. aralıktaki sözel ifade ise şöyle: *“Bir parça kumaş muntazam bir ağıdır, tekrar eden bağlantıların bir dokusu (pattern). Bağlantının tipi ‘dokuma’ (weave) olarak tanımlanır. Bir kumaş (fabric) kendi dokumasıyla (weave) tanımlıdır. Bu dokumaya ‘beden dokusu’ (body weave) denir.”* Görsel malzemelerden de anlaşılacağı üzere, her iki aralığın ilişkilendirilmesi Kartezyen geometri bağlamında ‘doğrusallık’ (linearity) üzerinden gerçekleştirilebilir. Bununla birlikte, 68. Aralıkta geçen *“fabric”* (kumaş) sözcüğüyle fabrika ve seri üretime bağlanacak sözel örüntüleri tahmin etmek de güç değildir. Bu ilişkilendirme, daha önce de dile getirilen etimoloji kullanımının bir başka örneği olarak düşünülebilir.

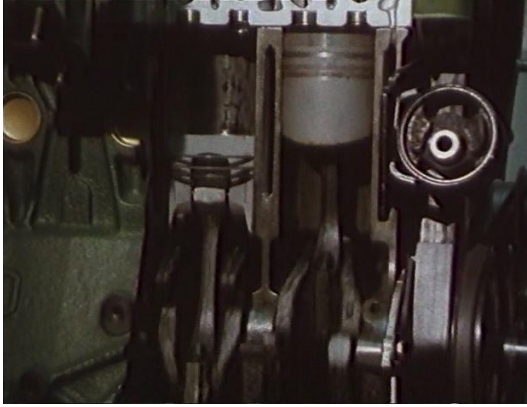
Benzer bir inceleme ‘dairesellik’ üzerinden yapılacak olursa, burada yer verilen haliyle sınırlı kalmayacağı göz önüne alınarak, aşağıdaki gibi bir diziye ulaşmak mümkün. Belirli sırasına göre, bir otoban yoncası, mitralyöz, çalışmakta olan pistonlar, ilk hesap makineleri, bir temizlik deterjanı reklamı, bir R.A.F. (*Rote Armee Fraktion* / Kızıl Ordu Fraksiyonu adlı radikal sol örgüt) eylemiyle ilgili bir görüntü, rotor izi ile bir Skorsky ve mermi şeridine otomobiller yerleştirilmiş ateş etmekte olan bir makineli tüfek çizimi... Bu son görsel aynı zamanda 19. aralığın da malzemesidir:



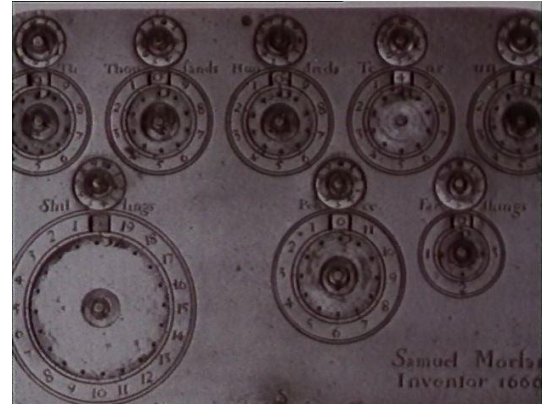
Şekil 76: 14. Aralık, Mitralyöz.



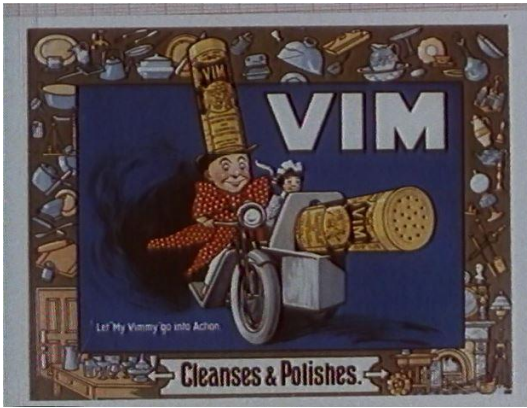
Şekil 77: 24. Aralık, Otoban Yoncası.



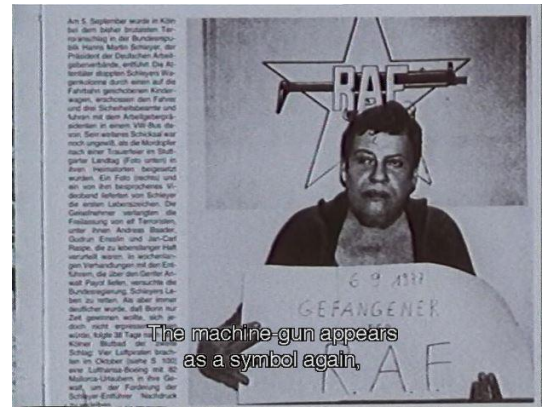
Şekil 78: 117. Aralık, Pistonlar.



Şekil 79: 164. Aralık, İlk Hesap Makinesi.



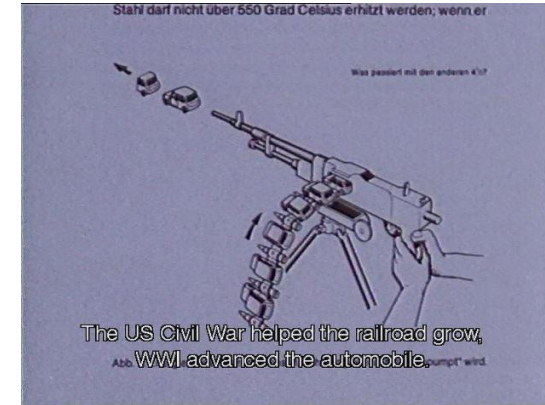
Şekil 80: 178. Aralık, Deterjan Reklâmı.



Şekil 81: 179. Aralık, RAF Eylem Haberi.



Şekil 82: 193. Aralık, Skorsky Rotor izi.

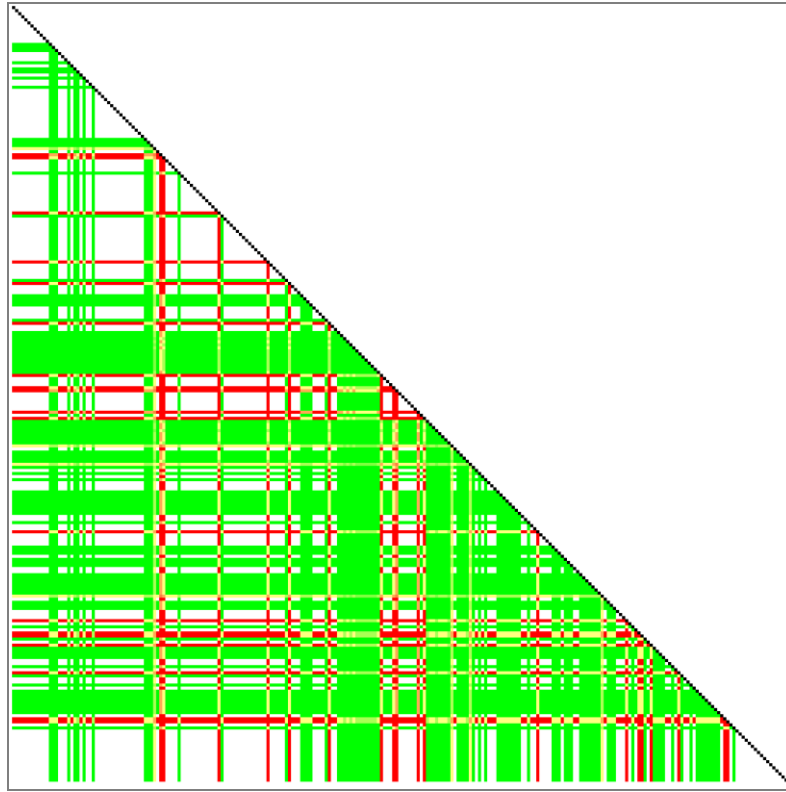


Şekil 83: 202., 19. Aralıklar, Makineli Tüfek.

Görüldüğü gibi, yollar, motorlar, silahlar, deterjan reklamları, politik ve silahlı mücadeleler, otomobiller sırf ‘dairesellik’ bağlamında bile ilişkilidir. İşin metin kısmına değinmek gerekirse 14. aralığın konusu ilk makineli tüfeklerdir. 19. aralıkta makineli

tüfeklerin gelişimindeki bir aşamanın içten yanmalı motorlarla benzerliğine dikkat çekilir. 24. aralıkta yaşamın hızlanması, 117. aralıkta içten yanmalı motorların dikey hareketi dairesel harekete çevirişi dile getirilir. 164. aralıkta ilk hesap makinelerinin çalışma prensibi ve geometrisi, 178. aralıkta makineli tüfeğin sembol olarak türeyişi, 179. aralıkta yine bir makineli tüfeğin sembole dönüşümüyle birlikte otomobil ruhsatı ve özgürlükten söz edilir. 193. aralığın konusu Skorsky üretimi ve sayısal temsildir. 202. ve 19. aralığın malzemesi aynıdır; ilk belirlediği anda konu makineli tüfeklerin gelişimi, son belirşinde ise ulaşım sistemlerindeki aşamalarla dünya savaşları arasındaki paralelliktir.

Filmde ‘dairesellik’ ile ilgili malzeme bu diziyle sınırlı değildir. Algoritmada aynı terim üzerinden bir sorgulama ise, sözel ve görsel bazlı aktüellik ve virtüellik ilişkilerini aşağıdaki gibi bir grafikte üretir:

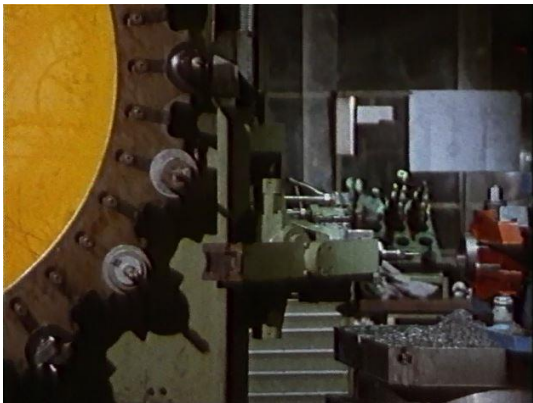


Şekil 84: ‘Dairesellik’ Terimi Üzerinden Sözel Ve Görsel Bazlı Aktüellik Ve Virtüellik İlişkileri.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=226-Dairesellik:&grup> (Erişim tarihi:05.07.2014)

Daha önce de tespit edildiği gibi, Geometri / Hareket sütunu özellikle görsel bazda en yaygın sütundur ve ‘dairesellik’ gibi, doğrusallık, eğrisellik, alçalma-yükselme (*elevation*), simetri, paralellik, kesişim, yönlülük, koordinat sistemi vb. gibi Öklid geometrilerine özgü kavramlar aracılığıyla örüntüler oluşturur.

Bu sütun uzam sütunu olarak düşünüldüğünde, çoğu buluntu görseller arasına yerleştirilmiş hareketli görüntüler, özgün çekimler de değerlendirmeye dâhil edilebilir. Bu aşamada ise yeni bir ilke değere, filmde gerçekleştirilen somut bir pratik üzerinden varmak mümkün olabilir: Jörg Huber’in metninde “*uzak durma konusunda ısrar edileni aynı zamanda gerçekleştirme*”⁴⁷⁵ ve Jean-Luc Godard’ın “*politik bir şekilde*” film üretme⁴⁷⁶ olarak tarif ettiği nitelik kimi hareketli görüntülerde tespit edilebilir. Örneğin, 160. aralığın malzemesi, gelişmiş bir torna tezgâhının özgün çekim çalışma görüntüsüdür. Sekansta sözel herhangi bir unsur yoktur. Öncesindeki aralıklarda insan yaşantısına büyük etkileri olan sabit iş parçası – hareketli kesici uç / hareketli iş parçası – sabit kesici uç değişimi tarihsel, sosyolojik ve ekonomik açıdan, görsel ve sözel olarak ele alınır. O ana dek durağan olan kamera, ilk kez bu aralıkta hareket etmeye, kesici ucun hareketini takip etmeye başlar. Aynı duruma, yönetmence sorunlu görünen seri üretime alternatif üretim yöntemlerinin özgün çekimlerinde de rastlanır. Alternatif atölye tipi üretimde kamera çevrinme ile konuyu takip ederken, modelden kopya çoğaltan bakışumlu üretim ve bakışsız cihazlarla ilgili aralıklarda sabittir ve sekanslar birbirlerine kesmelerle bağlanır. Aşağıda ilgili aralıklara dair kimi görseller yer almakta:



Şekil 85: 160. Aralık, Gelişmiş Bir Torna.



Şekil 86: 186. Aralık, Model Ve Kopya.

⁴⁷⁵Huber, **a.g.e.**, 93.

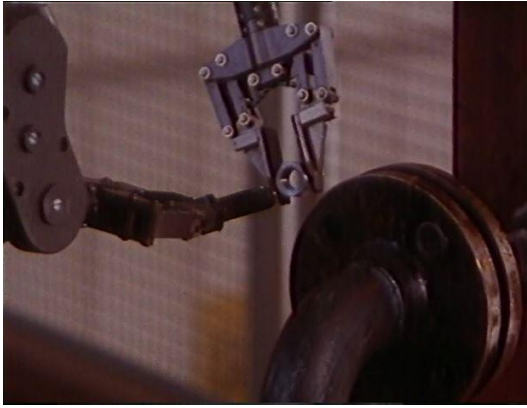
⁴⁷⁶Richardson, **a.g.e.**, 164-166.



Şekil 87: 216. Aralık, Alternatif Atölye.



Şekil 88: 222. Aralık, Alternatif Atölye.



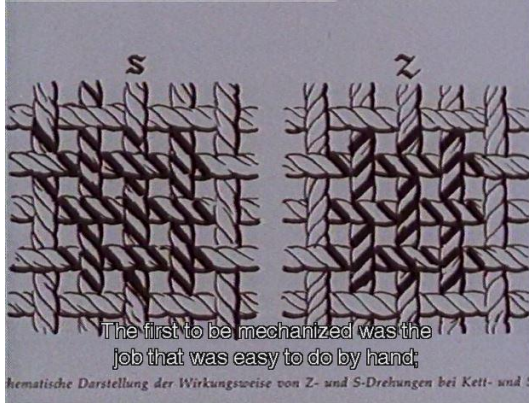
Şekil 89: 226. Aralık, Bakımsız Üretim.



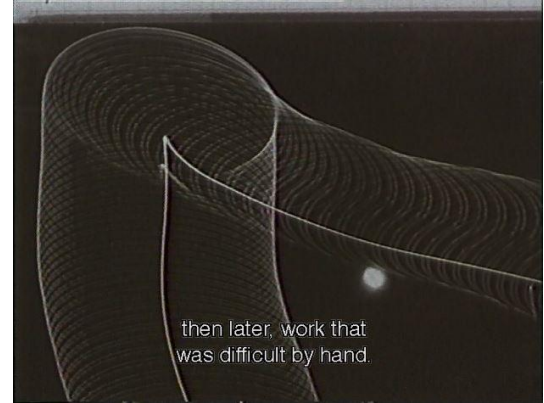
Şekil 90: 227. Aralık, Bakımsız Üretim.

Bu görüntülerin arasında, ilk kez 183. aralıkta görünüp sonra 192. aralıkta tekrar beliren dairesel izler, durağan bir görüntü izlenimi uyandırır; ancak 193. aralıkta kamera tilt hareketiyle aşağı iner ve ilk görsele dair algıyı tamamen değiştirir. Geçişte konunun değişen mahiyeti ise aynı malzemenin olduğu 72. aralığa referansla, 182. aralıktan başlayarak tekstil, el emeği ve endüstri devrimiyle yaşanan mekanizasyondan sayısal temsil ve nümerik sistemlere kayar. Kameranın aşağı doğru hareketi, ilk görüldüğünde hareketsiz bir görsel olarak algılanan 182. ve 193. aralıkların malzemesinin aslında bir Skorsky helikopterin pervanelerinin uçuş esnasında

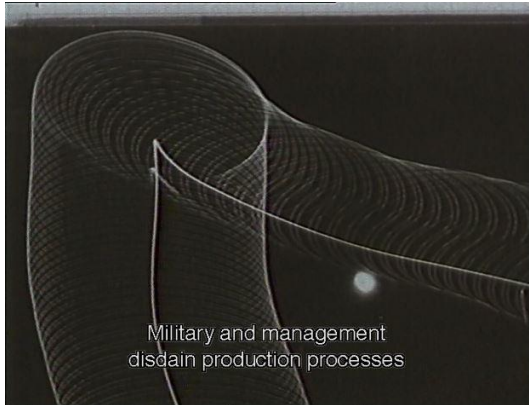
bıraktığı iz olduğu anlaşılır. Bu kayma, konunun savunma sanayisine kayışıyla senkronizedir. Dolayısıyla tıpkı iş parçası / kesici uç değişiminde olduğu gibi, film kendi görüntüsüyle bir anlamda tornanın iş parçasıyla ya da konunun malzemeye kurduğu ilişkiyi kurar.



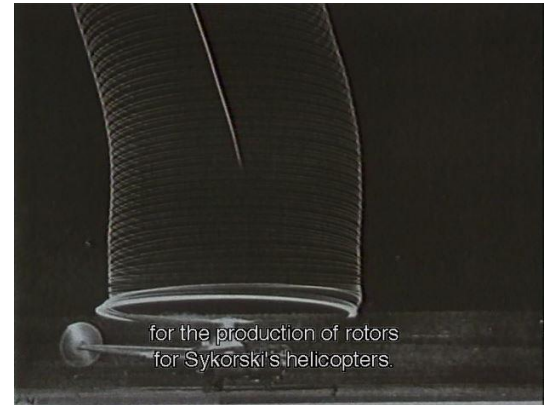
Şekil 91: 72., 182. Aralıklar.



Şekil 92: 183. Aralık.



Şekil 93: 192. Aralık.



Şekil 94: 193. Aralık.

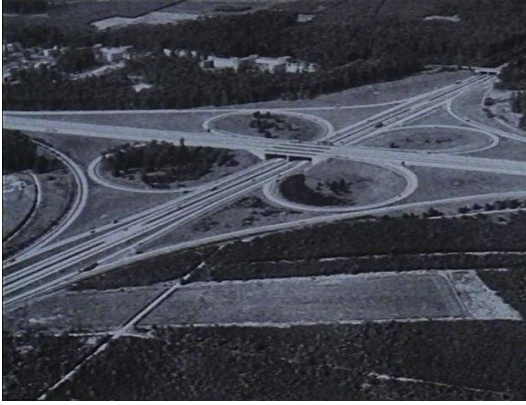
Bu durum, *As You See*'nin kendi kendine referanslı olma, *self-reflexive* niteliği ile ilgilidir. Böylelikle film, düşünümsel ve temsili olmama (*non-representative*) özelliklerini kazanır ve bu sayede Deleuze'ün temsil meselesine getirdiği perspektifle

ve Huber'in dile getirdiği, bir şeyi temsil etmek yerine onun film halini gerçekleştirme mevzuuyla tam olarak örtüşür. Durumun postmodern öznelikle elde edilen politik niteliği güçlendirdiği de açıktır. Bu nitelik daha önce ilgili bölümde de tespit edilen, video-denemelere özgü bir karakter olarak kaydedilmelidir.

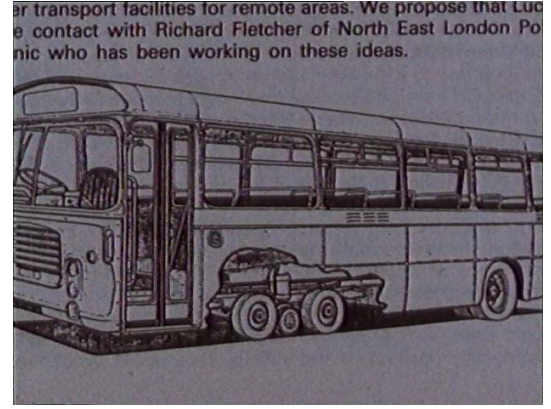
Farocki'nin kişisel sayfasındaki tanıtımında *As You See*'yi, “makale-film” olarak nitelenir; endüstri dev bir kâğıt öğütücüsü ise, film de ona dair güncel fikir parçalarını, yeni bir tekstle bir araya getirerek, bu öğütücüyü besleyen bir kâğıt haznesine dönüştürür.⁴⁷⁷ *As You See* hakkında ‘geçmişte alınan kararlar şimdiki zamanı farklı kılabilirdi’ gibi basit bir yargının ispatı olarak da düşünülebilir. Aynı fikri ‘şu anki tercihler geleceği belirler’ şeklinde ifade edilebilecek pragmatik ve didaktik bir önerme de temsil edebilirdi. Fakat böyle olsa bile, tartışmasız olan, geleceğin kesin bilgisi mümkün olmadığı için geçmişe dair bir arşive yönelmekten başka bir seçeneğin olmayışdır ve bu durum delillendirme açısından olağandır. Ancak mesele düşünme ve video-deneme ilişkisi açısından bu kadar hafife alınmamalı.

Filmde teknolojinin tarihsel gelişimi çeşitli örnekler üzerinden işlenir. Kilisenin arkaları ile köprü arkalarının mimari benzerliği, Ortaçağ katedralleri ile günümüz otobanlarını aynı adanma ideolojisinin nesnesi olarak ortaya konması... Filmde ilk otoban bir ‘yonca’ olarak belirir: “*Dört yapraklı bir yonca: iyi şansın sembolü olan bir kavşak. Otoban uzmanları ‘çarpy’ (cross-haç) der, ‘kavşak’ (crossroads) değil.*” Savaş sonrası, üretimini askeri araçlardan toplumsal fayda sağlayacak ürünlere kaydıran bir firmanın geliştirdiği, raylarda ve yollarda, topografyayı sonsuzca bölerek ilerleyebilen otobüs/treni; bu alternatif arayışının sınıfsal ilişkilerle ilişkisi... Veya ilk tankın traktör benzeri bir tarım makinesinden türetilmiş olması; seri üretimin mezbahalarla olan tarihsel ilişkisi: “*Mezbaha parçalarına ayırır, fabrika birleştirir. Eğer yöntemsel bir kesip inceleme mümkünse, yöntemsel birleştirme de organize edilebilir.*”

⁴⁷⁷ www.farocki-film.de (Erişim tarihi: 24.04.2103).



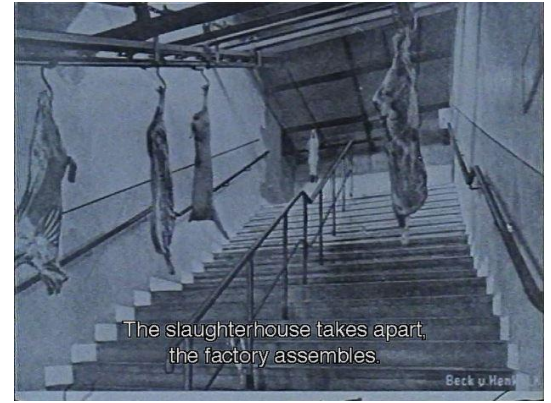
Şekil 95: 210. Aralık.



Şekil 96: 22. Aralık.



Şekil 97: 84. Aralık.



Şekil 98: 92. Aralık.

Bir üretim yönteminden veya yöntemin özündeki geometrilerden bu anlamda yararlanıyor olmak, gündelik yaşamdaki algısal alışkanlıkları sarsarak yeni zihinsel temaslara yol açar.

Filmin değindiği konuların sınırlı olması, aslında belirli bir kümeden ayıklanmış gibi algılanma ihtimalini doğursa da, aslında algoritma matrisinin sütunlarını oluşturan bu küme kültürel yaşantının, filmin malzemesi ve ele aldığı mevzular bağlamında neredeyse hiçbir noktasını açıkta bırakmaz. Dolayısıyla bu bir eksiltme ya da daraltma işlemi değil, bir genişletmedir. Herkesin üzerinde konuşabileceği, her zihnin

kıvrımlarında bir şekilde izi olan düşünce parçacıklarını, anıları, bilgi zerrecelerini, imgeleri vs. bir araya getirebilmenin olanağıdır. Film hakkında konuşabilmenin bir yoludur.

Dolayısıyla üretim yöntemi, geometri, folklor veya sırf ritim... Bir şekilde akışkanlığı nedeniyle sürekli genişleyip büzülebilen bu düşünce bulutunda, filmin oluşturduğu müşterek bellekte, ilk bakışta ilgisiz olduğu düşünülen farklı bağlamlara ait unsurların birbirleriyle ilişkiye geçebileceği örüntüleri oluşturabilir. Aşağıda yer alan görseller duruma dair sadece iki örnek:



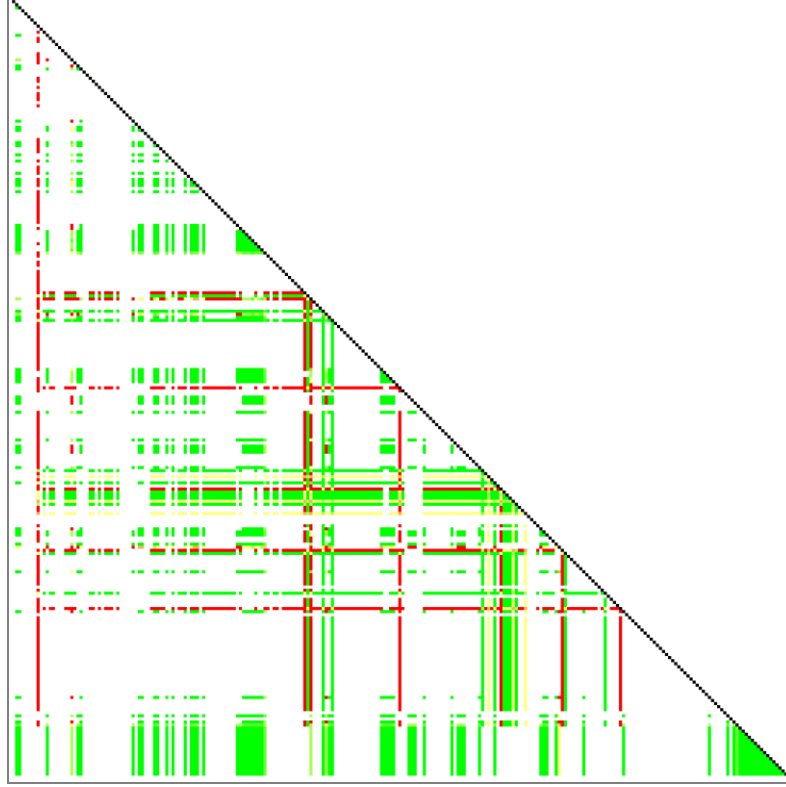
Şekil 99: 105. Aralık.



Şekil 100: 109. Aralık.

105. aralığın konusu sözel, görsel ifade biçimleri ve sayısal temsildir: “Binlerce yıldır, imaj ve söz birbiriyle çakışıyor. Bu iş göze çarpmayan, her ikisini de sefaletle sürükleyebilecek üçüncü bir gücün gelişmekte olduğu fark edilmeden gitti. Gelin buna matematiğin gücü diyelim.” 109. aralığın konusu ise insan anatomisidir ancak bir önceki aralıkta dile getirilen bu ifadeye bağlanır ve ‘vida adımına’ doğru düşünsel seyrine devam eder: “En ufak kültürel tarih bile, omurga ve eklemleriyle insan ve hayvanların 360 derecelik bir dönüşü beceremediğini kaydeder. Bu yüzden eğrilmiş ilmekler (dönen yivler), sıra dışı bir zekâ işidir.”

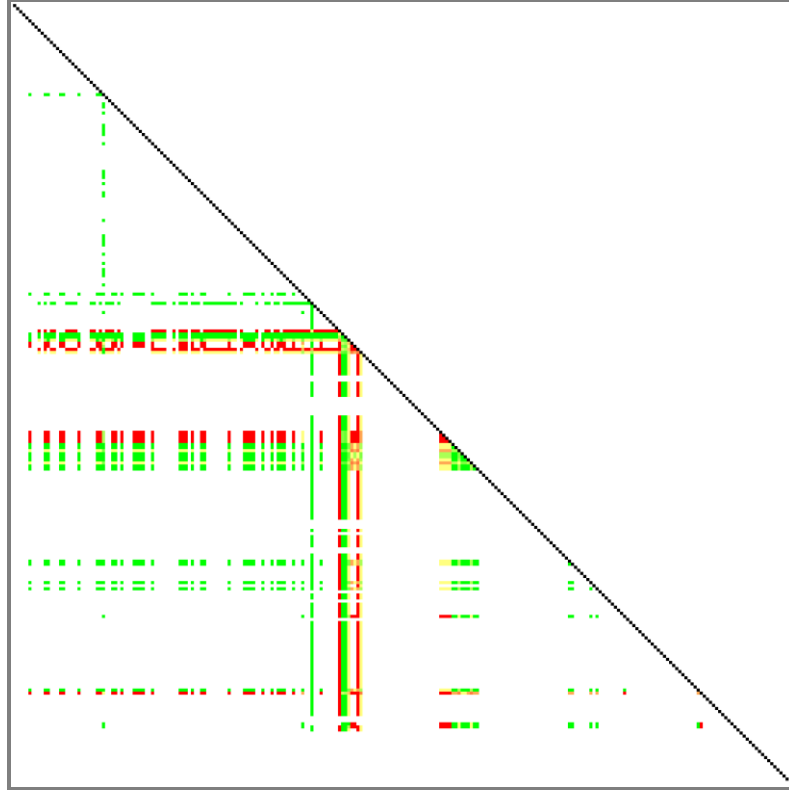
105. aralığa istinaden, algoritmada sırf ‘sözel iletişim’, ‘görsel iletişim’ ve ‘sayısal temsil’ bazlı bir tarama ile aşağıdaki gibi bir grafik elde edilir:



Şekil 101: ‘Sözel İletişim’, ‘Görsel İletişim’ Ve ‘Sayısal Temsil’ Terimleri Üzerinden Sözel Ve Görsel Bazlı Aktüellik Ve Virtüellik İlişkileri.⁴⁷⁸

Benzer şekilde, 109. aralığa dair, ‘anatomi’, ‘yiv’ ve ‘vida adımı’ terimleriyle yapılan bir sorgulama ile şu grafik elde edilir:

⁴⁷⁸ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=61-G%C3%B6rsel%20%C4%B0leti%C5%9Fim:70-Say%C4%B1sal%20Temsil:57-S%C3%B6zel%20%C4%B0leti%C5%9Fim:&grup=> (Erişim tarihi: 12.07.2014).



Şekil 102: ‘Anatomi’, ‘Yiv’ Ve ‘Vida Adımı’ Terimleri Üzerinden Sözel Ve Görsel Bazlı Aktüellik Ve Virtüellik İlişkileri.⁴⁷⁹

Görüldüğü gibi, grafiklerde ilgili aralıkların ilişki durumu bir görselden ve aralığa ait sözel ifadenin içerdiği kapsamdan çok daha fazlasını tarar ve izleyicinin belleğini film zamanına dağılan periyotlarla aktive eder. Üstelik bu taramalarda ilgili aralıkların içerdiği, pornografi, medya, cinsiyet, batılılık, tekstil, doğrusallık, dairesellik vs. gibi terimler de kullanılmamıştır.

Filmin meselesi sınıflandırılmış bilgi katmanlarına ait olan bir kavramın, bir fenomenin irdelenmesi değil, gözle görülmez, elle tutulmaz bu yapıları var eden ilişkilerdir. Tıpkı Foucault perspektifinde, iktidarı güç olarak kabul etmek yerine, bir şeyi güçlü kılan, gücü var eden ilişki biçimleri olarak görmek gibi. Örneğin filmde bir üretim tekniğinin, insan varlığının sosyolojik boyutundan ayrı düşünülmesi mümkün değildir, tıpkı gündelik yaşamda olduğu gibi. Bu yapı, filmin aynı zamanda sırf politik bir film

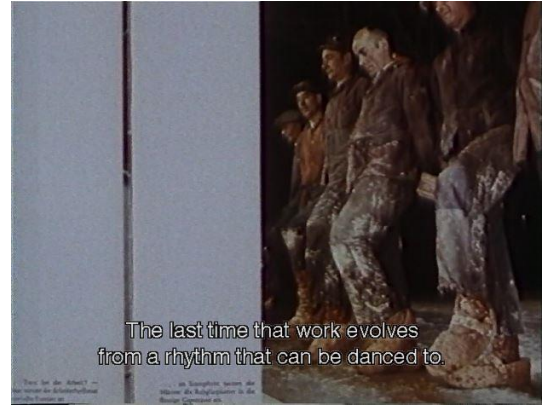
⁴⁷⁹ <http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=101-Vida%20Ad%C4%B1m%C4%B1:94-Yiv:149-Anatomi:&grup=> (Erişim tarihi: 12.07.2014).

olmayışını, yani politik bir şekilde üretilmiş olduğunu da gösterir. Mekanizasyonun neticeleri, yeni toplumsal sınıflar, sınıf çelişkisi, işsizlik, boş zaman, uzmanlaşma, yabancılaşma... O nedenle filme tek bir insansı normatif yapıyla yaklaşmak da zorlaşır.

Örneğin, Karen Rosenberg, yönetmenin bu bakış açısında, tarihçi-sosyolog Max Nettlau'nun, istihdam edildikleri üretimin insanlığa zararlı olduğu ölçüde işçileri "yıpratmış ve duygusuzlaştırdığı"na dair görüşünün genel bir etkisinin olduğunu dile getirir.⁴⁸⁰ Fakat burada, içerikle biçimi kaynaştıran, hâkim bir başka perspektifin varlığı daha önemli olmalı: Roland Barthes'ın şiirsel kısa düzyazılarına benzetilebilecek, insanlığın aşına olduğu, "normal" olan güncel durumlardan, çağdaş kültürün "mitolojilerini" oluşturmak.⁴⁸¹ O yüzden az önce, yukarıda dile, matematiğe, anatomiye uğrayarak vida adımına, seri üretime yönelen düşüncenin, yivin daireselliği ile pornografik dublajda vurgulanan ritmi yabancılaşma üzerinden ilişkilendirmesi de güç olmaz. Yoksa aşağıda yer alan iki aralığı ilişkilendirmek nasıl mümkün olabilirdi?



Şekil 103: 83. Aralık.



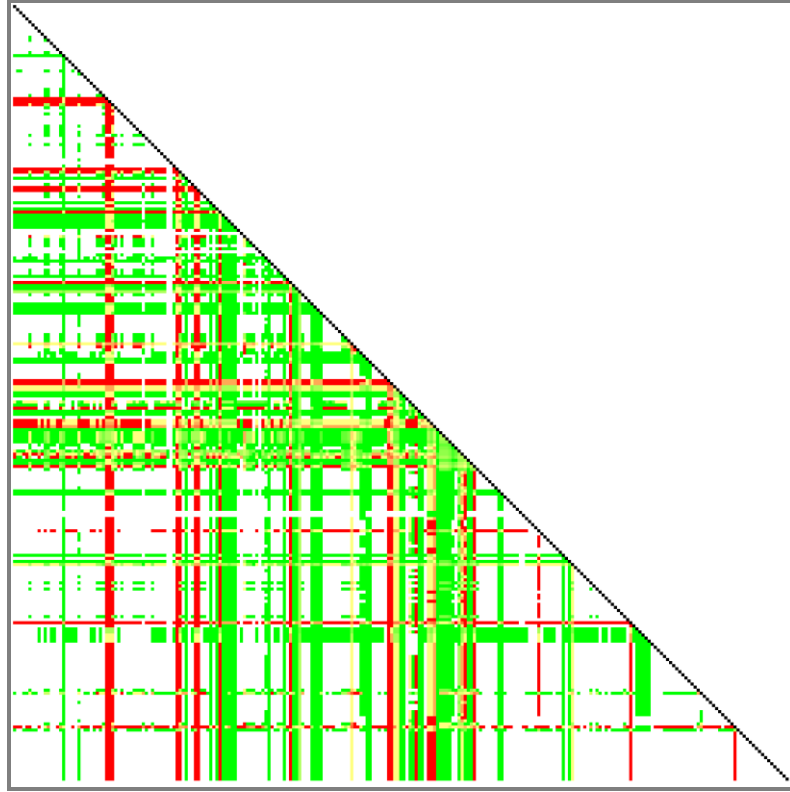
Şekil 104: 131. Aralık.

83. aralığın malzemesi bir kayıt stüdyosunda gerçekleştirilen, pornografik bir filmin seslendirme çalışmasıdır. Görüntüde pornografik herhangi bir görsel bulunmaz ancak ortam sesi haricinde, seslendirilen filmdeki sesler pornografiktir. Tekrar edilen prova ve kayıt aşamasındaki seslerin mahiyeti inandırıcı, ritmik bir sevişmenin dublajda yakalanması gereken doğallığı üzerinedir. 131. aralıkta ise endüstride otomasyona geçmeden önce, işçilerin iş yapış biçimleri ile vurgulanan folklor unsurudur; bir önceki

⁴⁸⁰Rosenberg, a.g.e., 67.

⁴⁸¹Rosenberg, a.g.e., 68.

görselle başlayıp 131. aralığa uzayan cümlede şöyle denir: “*Cam işçileri dans eder, sanki birer çiftçi veya şarap üreticisiymiş gibi. İşin, aynı zamanda dans da edilebilen bir ritimden türediği son an.*” Birbirleriyle ilgisiz bu malzemeler bir noktada ilişkilendir: ‘yabancılaşma’. Buna ek olarak, sadece buradaki kullanımıyla sınırlı olmayan, dış ses tarafından dile getirilen cümlelerin aralıklar arasında bağlaç vazifesi görüyor olması atlanmamalı.



Şekil 105: ‘Yabancılaşma’, ‘Seri Üretim’, ‘Makineleşme’, ‘Tahrik’, ‘Tekerlek’, ‘Beden’, ‘Anatomi’, ‘Boş Zaman’, ‘Eğlence’, ‘Folklor’ Terimleri Üzerinden Sözel Ve Görsel Bazlı Aktüellik Ve Virtüellik İlişkileri.⁴⁸²

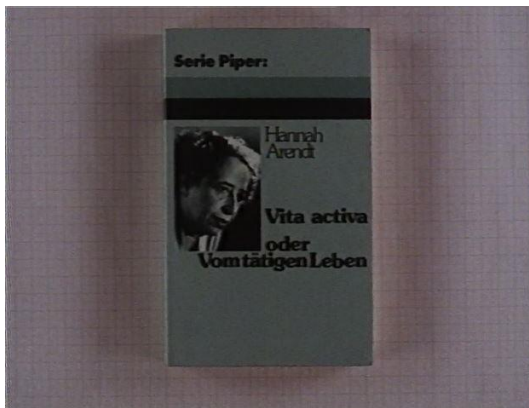
Bir pedalı çevirerek insan bedeninin kesintili doğal limiti aşılr. Bu, kesintili doğrusal hareketin kesintisiz dairesel harekete evrilidir. Bir başka ifadeyle tahrik edilmiş tekerleğin belirişidir. Ancak insan yaşantısı açısından endüstride olup biten,

⁴⁸²<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=212-Yabanc%C4%B1la%C5%9Fma:39-Seri%20%C3%9Cretim:40-Makinele%C5%9Fme:112-Tahrik:106-Tekerlek:142-Beden:149-Anatomi:179-Bo%C5%9F%20Zaman:59-E%C4%9Flence:66-Folklor:&grup=> (Erişim tarihi:15.07.2014).

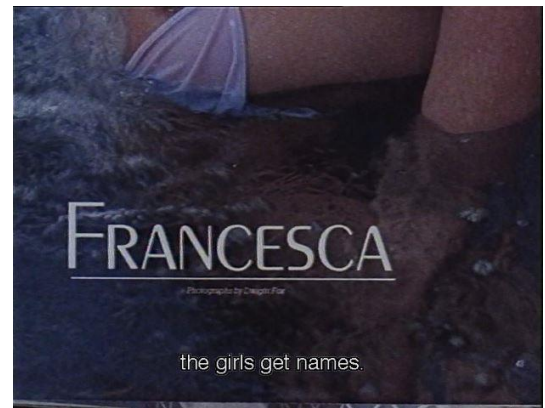
nihayetinde ‘yabancılaşma’ denilen o büyük sıkıntıya varır: sadece pedal basıyor olmak! Bunun futbolla ne ilgisi olabilir? İşçi sınıfının futbol düşkünü olmasının çeşitli açıklamaları muhakkak vardır fakat *As You See*’de insan ömrünün boş zaman olarak tüketimi, ayaklarını hünerle kullanan futbolcuların kaybettiği maçtan daha büyük bir kayıp olarak nitelenir.

Gerçekten de *As You See*, kurgusuyla, bir araya geldiklerinde tek başlarına sahip oldukları anlam ve etkiden farklı ilişkiyel potansiyellere ulaşan bu delilleri, medeniyet hakkında farklı bir tarihsel okumayı gerçekleştirmek üzere bir araya getirir ve bu okumanın akışkan bütünlüğü kesintisizdir.

Örneğin Blümlinger, Farocki’nin Hannah Arendt’in meçhul asker figürüne atıfla “*adlandırılmamış bir eylem yoktur*” yargısını bir düello takımının görüntüsüyle birlikte dile getirilirken, silahsız bir tarafsızlıkla bağlamlar arasındaki söküğü diktiğini söyler: Pornografik dergilerdeki modellere bile isimler verilir. II. Dünya Savaşı esnasında Amerikalı bombardıman pilotlarının bombalarına isim takmış olmaları gibi, o da “ölüm ve cinselliği” bir araya getirir.⁴⁸³ 75. aralıkta şu ifade yer alır: “*Hannah Arendt’in bir fikrinden: savaş bir eylem gibi görünsün diye ‘meçhul asker’ icat edildi. Meçhule neden olan bir eylem olanaksız. Her asker iddia edebilir: meçhul askeri ben öldürdüm.*” Takip eden 78, 79 ve 82. aralıklardaki görsel malzeme ise aşağıdaki gibidir:



Şekil 106: 75. Aralık.



Şekil 107: 78. Aralık.

⁴⁸³Blümlinger, a.g.e., 174.



Şekil 108: 79. Aralık.

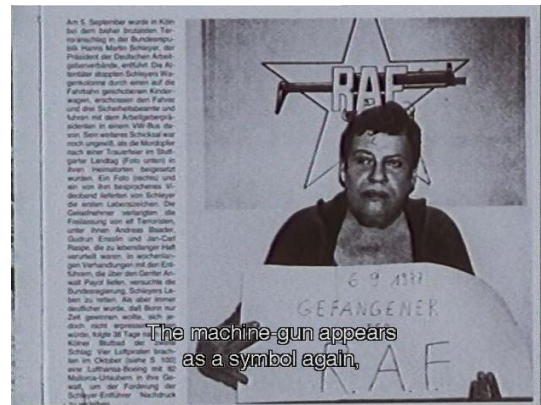


Şekil 109: 82. Aralık.

Bu geçişte konu, pornografik dergilerdeki modellerin birer adlarının oluşu, II. Dünya Savaşı'nda uçaklara, bombalara adlar verililişi, çıplak kadın figürleri ile cinsel ilişkideki erkek rolü ile taarruz arasında kurulan ilişki dile getirilir. 82. aralıkta ise RAF mensubu bir gerillanın ölümünü haber yapan bir magazin dergisinin erotik kapağını kullanarak şöyle denir: “*Başlık: ULRIKE MEINHOF, YALNIZ BİR KADININ ÖLÜMÜ*”. Dergiler ve gazeteler. Tekrar tekrar denerler. Cinsellik yerine imajları, ölüm yerine kelimeleri.” Bu bağlamla ilgili olarak daha sonra beliren malzemelerden iki unsur ise 175. ve 179. aralıkların görselleridir:

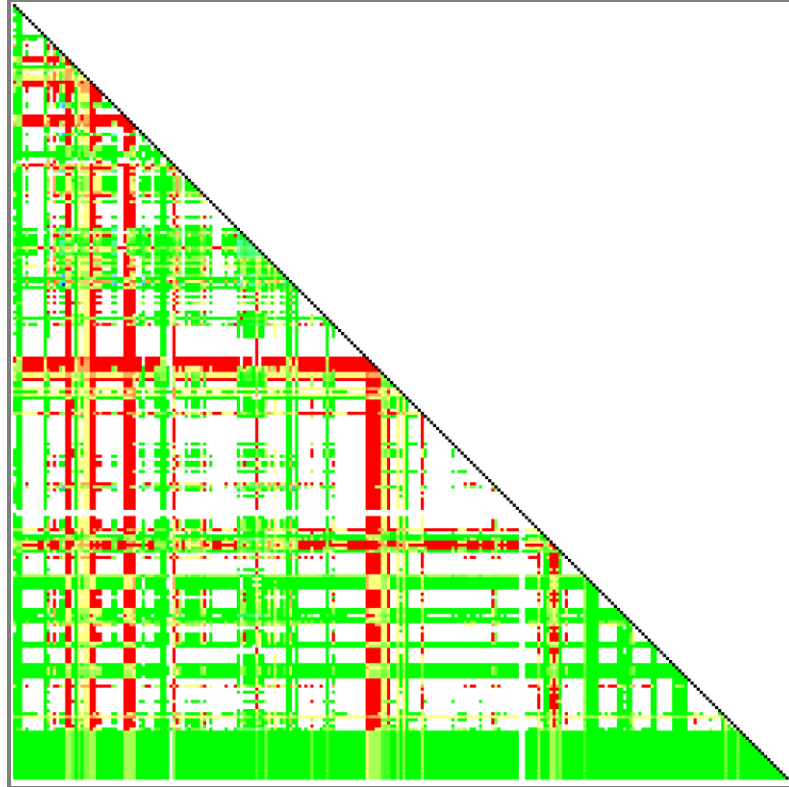


Şekil 110: 175. Aralık.



Şekil 111: 179. Aralık.

175. aralıkta şöyle bir metne yer verilir: “ABD’ye ve geri, Avrupa’ya sığıyorum. Bu manevra için film, bir uçağın imajını gösteriyor. Bilgisayarlar, roketler, nükleer teknoloji: Daha önce olduğundan daha fazla köle emekçinin orada olduğu bir zamanda, Almanya’da geliştirilmiş. Bu teknolojiler savaştan sonra ABD’den Almanya’ya geri geldiler. Bir ileri, bir geri: bir patikanın izini silip süpürür gibi. Deniz aşırı aklanan paralar gibi.” Burada konu, kendisinden önce gelen aralıklarda dile getirilen Amerikan kültürünün ve emperyalizmin simgesi olarak görülen bir meşrubat markasının üretim tesislerinin mimarisi ve Avrupalı bir otomobil firmasının yeni bir motorunun sahip olduğu biçimsel özelliklerden sıçrayarak savaşın, teknolojik ilerlemenin ticari yönüne taşınır. Ardından 179. Aralıkta ise bir başkaldırı, düzene karşı silahlı bir eylem haberi yer alır. Oysa daha önce de değinildiği gibi, bu malzeme aynı zamanda bir özgürlük sembolü olarak empoze edilen otomobil ve ruhsatı ile ilgili idi.



Şekil 112: ‘Sözel İletişim’, ‘Görsel İletişim’, ‘Pornografi’, ‘Savaş’, ‘Ölüm’, ‘Erkek Egemen’, ‘Otomotiv’, ‘Para Aklama’, ‘Para’, ‘Özgürlük’,

*‘Başkaldırı’, ‘Bürokrasi’, ‘Cinsiyet’, ‘Film (As You See)’ Terimleri
Üzerinden Sözel Ve Görsel Bazlı Aktüellik Ve Virtüellik İlişkileri.*⁴⁸⁴

Bu geçişe bir not daha düşmek gerekli. Filmde daha önce farklı bir bağlamda ortaya konan erotik kadın görsellerinin savaş esnasında kullanım örnekleri ve savaşın teknolojik ilerlemeyle, pazarla, ticaretle ilişkilendiği noktaya taşınması sırasında film, içinde ‘film’in kendisinin de geçtiği bir cümleyle kendi belleğine referans verir: 175. aralıkta geçen “*ABD’ye ve geri, Avrupa’ya sığıyorum. Bu manevra için film, bir uçağın imajını gösteriyor*” ifadesi. Bu *As You See*’nin daha önce de tespit edilen, temsili olmama (*non-representative*), kendi kendine referanslılık ve düşünömsellik (*self-reflexivity*) özelliğinin bir başka örneğidir. Bu döngüde rol oynayan kimi görsel ve sözel unsurların algoritma ile ifadesi ise aşağıdaki gibi bir grafik üretir.

Böylelikle, ‘yabancılaşma’, ‘pornografi’, ‘ölüm’, ‘bürokrasi’ vs. kavramları gibi yaklaşık 250 terim, yukarıdaki son iki grafikte de görüldüğü üzere, film boyunca sekanslar arasındaki ilgilerin görsel ve sözel hatlarını oluşturur. Bu terimlerin ait oldukları aralıklardaki bağlamlar algoritma matrisinin sütunlarıdır. Teorik olarak aralık sayısı kadar, yani 253 faktöriyel kadar ilişki mümkündür ve bu ilişkiler, kendi virtüel evrenini, kendi belleğini oluşturur. Problemin nesnesi ise, *extensive* uzamda bir film olarak beliren, yani aktüelleşen, bu ilişkiler tarafından inşa edilmiş *As You See* adlı örüntüdür.

⁴⁸⁴[http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=57-S%C3%B6zel%20%C4%B0leti%C5%9Fim:61-G%C3%B6rsel%20%C4%B0leti%C5%9Fim:56-Pornografi:237-Sava%C5%9F:5-%C3%96l%C3%BCm:4-Erkek%20Egemen:35-Otomotiv:238-Para%20Aklama:152-Para:181-%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk:11-Ba%C5%9Fkald%C4%B1r%C4%B1:219-B%C3%BCrokrasi:197-Cinsiyet:31-Film%20\(As%20you%20see\):&grup=](http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/analizTablo2.php?resim=&durum=&vurgu=57-S%C3%B6zel%20%C4%B0leti%C5%9Fim:61-G%C3%B6rsel%20%C4%B0leti%C5%9Fim:56-Pornografi:237-Sava%C5%9F:5-%C3%96l%C3%BCm:4-Erkek%20Egemen:35-Otomotiv:238-Para%20Aklama:152-Para:181-%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk:11-Ba%C5%9Fkald%C4%B1r%C4%B1:219-B%C3%BCrokrasi:197-Cinsiyet:31-Film%20(As%20you%20see):&grup=) (Erişim tarihi: 15.07.2014).

4. Sonuçlar ve Yorum

Çalışmanın başlangıcında belirlenen amaçlar çerçevesinde Farocki'nin *As You See* adlı eseri, insanın ürettiği kültürel varlığa ait kimi görsel delillerin izini süren ve bu izden kimi kesitlerin bir araya getirilişiyle film denilen kategoriye dâhil olan bir asamblaj olarak ele alınmıştır. Bu değerlendirme, bütünü oluşturan her bir parçayı bağlamından, yüklendiği anlamdan veya temsil ettiği kültürel aidiyetlerden bağımsız ele alarak, herhangi bir normatif bilgiye başvurmaksızın çözümlmeye hizmet eder. Bu anlamda zmlmenin, bir taraftan filmle fenomenal bir karşılaşma olarak korunmasına, diğer taraftan da malzemenin içeriği yerine bu içeriğin bir araya getiriliş mantığındaki ilişkilenmenin önem kazandığı, problemin nesnesine içkin bir yolla gerçekleştirilmesine çalışılmıştır.

Bu türden bir film pratiğini kuramsallaştırmaya çalışmak, bir bakıma, görüntünün insanın tarihte bıraktığı somut izler, tıpkı geçmişten günümüze ulaşan arkaik kalıntılar gibi değerlendirilmesiyle ilgilidir. Paul Virilio'nun kurduğu görme alanı ile “*arkeolojik bir kazı sahası*”⁴⁸⁵ arasındaki gibi bir benzerlik, video-denemelerde kullanılan buluntu imajları mülkiyetine, aidiyetine, üretim formatına vs. bakılmaksızın, kendi hikyesinin kronolojik akışından bağımsız, farklı bir söyleme veya tarihe ait kılma olanağı yaratır. Bu aynı zamanda, postmodern öznelliğin bir belirişi olarak da okunabilir.

Bu noktada Henri Bergson'un Batı'nın düşünce tarihinde önemli bir yeri olan pozitivist düşünüşün dil ve nesne arasında kurduğu ilişkiye dair kritiği de anımsanmalıdır. Bergson'a göre dil eşyayı göstermek üzere yapılmıştır ve insan zihni, anlamın soyut görüntüleri yerine somutlaştırılmış katı formlarıyla ilerleyen mantığın kullanım kolaylığını tercih eder: “*kelime bir şeye karşılık olunca onu da eşyaya dönüştürür*”.⁴⁸⁶ Oysa Beatrice Lenoir'in de ifade ettiği gibi, Bergson'un önerisinde durağan varlıklar yerine akış, süreksizlik yerine devinim vardır.⁴⁸⁷ Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, uzam yerine zaman, ad yerine fiil, varlık yerine oluş... Benzer şekilde, As

⁴⁸⁵Crary, **a.g.e.**, 13.

⁴⁸⁶H. Bergson (1986). *Yaratıcı Tekâmül*. 2.Basım. (ev: ř. Tunç). İstanbul: M.E.G.S.B. Devlet Kitapları, 211.

⁴⁸⁷Lenoir (2005b), **a.g.e.**, 176.

You See'de bir araya getirilen malzeme, tarihin farklı kesitlerinden adların, formların, nesnelerin, üretim biçimlerinin, silahların, dansların, kapak kızlarının... zihinsel karşılıklarının yerine, bilindik bağlamlarını yitirerek yeni zihinsel karşılıklar geliştiren ve dolayısıyla farklı tarihsel bağlantılar tanımlamaya olanak veren bir örüntü haline gelir.

Bu anlamda, analiz yolu olarak önerilen çözüme ulaşmadan önce takip edilen yol, imaj olgusunun özellikle Batı'ya ait somut görsel fazları ve düşünsel izi takip edilerek inşa edilmiştir. Üretilen görsel kültür varlığı, kendisini var eden teknik, sosyolojik, ekonomik, politik, estetik vb. gibi tarihsel bağlamıyla bütüncül bir çerçevede değerlendirilebilecek bir bilgi kümesi olarak derlenmiştir. Çünkü Harun Farocki'nin film pratiği de aslında görüntüyü bir şeyin görüntüsü olarak değil, kültürün görsel duyumuyla algılanabilen belirişleri olarak değerlendiren bir derlemedir. O nedenledir ki çalışmada yer alan iki bölümün başlıklarında geçen iki kavram birbirine referanslıdır: 'İmaj' sürülebilir bir ize, 'iz' de görülebilir bir imaja sahip olmalıdır. İşte bu imaj, çalışma kapsamında Farocki sinemasının arandığı yerdir. Yazılı medyumda gerçekleştirilmeye uğraş verilen bu çalışmayla hedeflenmiş olan, bir anlamda Farocki'nin film yapış biçimini, yazılı bir ortama taşımaya çalışmak olarak da yorumlanabilir. Nihayetinde, çalışmanın doğasıyla Farocki sinemasının karakterini örtüştürmeye çalışmak, bu çabayı, çözümleme yönteminin verilerini görsel olarak sunması gibi bir sonuca ulaştırmıştır.

İmaj ve uzamsal olarak algılanabilir izi dışında teorik zemini oluşturan ve çalışmayı çözümleme aşamasına taşıyan diğer iki bölüm de yukarıda bahsi geçen 'İmajın İzi' ve 'İzin İmajı' gibi tersine bir adlandırmayla var olur. Bunlar, 'Ritmin Aralıkları' ve 'Aralıkların Algoritması' başlıkları altında kümelenen, senteze ve analize hizmet eden aşamalardır. Ancak burada, sinematografide sekans olarak adlandırılan birimler ile aralık olgusu arasındaki bağlantıyı videonun mecrasında yeniden değerlendirmek gerekir. Aralık, uzamsal bir değer olmayıp, Ulus Baker'in deyişiyle *"birbirinden zaman ve mekan içinde son derece uzak da olsalar, iki şeyin (sesin, imgenin, gerçekliğin, bireyin, düşüncenin) arasındaki yakınlık derecesini ölçen ölçüt"*⁴⁸⁸tür.

⁴⁸⁸<http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,220,0,0,1,0> (Erişim tarihi:03.09.2014).

Baker’ın matematikte, fizikte, müzikte, sinema semiyotiğinde, siyasette ve felsefede rastlanılması mümkün olduğunu belirttiği aralık ile film aralığının, yani sekansın ilişkilenebileceği farklı nokta işte burasıdır: video-deneme pratiği! Baker’ın ifadesiyle tekrar etmek gerekirse “*fikri zaman-ima*” olan video, kendisini “*aralıklar*” halinde sunar⁴⁸⁹ ve bu eşleşme video-deneme pratiğini Bergson’un dünyaya dair ‘meta-sinema’ deyimiyle dile getirdiği perspektife ait kılar.

Aralık ve sekans arasındaki bu örtüşmeyle beraber, filmin malzemesini oluşturan yaşam aralıklarının film sayesinde kazandığı yeni bağlamın örülüşüne de dikkat etmek gerekir. Deleuze ve Guattari’nin de yararlandıkları, Duns Scotus’tan ödünç alınmış olan “*haecceitas*” kavramı; Baker’ın ifadeleriyle “*bir şeyi neyse o yapan*”, varlıkları bilinen kendilikleri dışında, “*çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı*” olarak kavramaya olanak tanır ve örneğin bir mısra farklı bir öznellik hali, hatta bir birey olarak belirebilir:

Ama yalnızca bir cümle olarak değil -Lorca’nın şiirindeki gibi bir birliktelikle mümkün bir bireylik bu:

Saat akşamın beşi
güneş kararır
faşizm yükselirken
ne sevgi, ne hüznün, ne de ölüm...⁴⁹⁰

Tıpkı Deleuze ve Guattari’nin dile getirdiği örümcek ağıyla sineğin kanatları, kene ile herhangi bir memeli, yağmur ile çınar yaprakları ya da yabanarısı ile aslanağzı arasındaki kontrpuanlar gibi!⁴⁹¹

Bir video-deneme olarak *As You See*’nin aralıkları bu türden aralıklardır. *Chronos*un akışından, bambaşka amaçlar için farklı öznel, aygıtlar ve farklı tekniklerce

⁴⁸⁹Baker (2011), a.g.e., 38.

⁴⁹⁰<http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,220,0,0,1,0> (Erişim tarihi: 03.09.2014).

⁴⁹¹Deleuze; Guattari (2006), a.g.e., 158-159.

*punctum*lar halinde tespit edilmiş kimi kesitlerdir, bir bakıma yaşam sekanslarıdır bu aralıklar. Böylelikle film, malzemesini bir araya getiriş biçimiyle farklı bir düşünüşe olanak tanıyan, yapılandırılmış bilincin baskınlığıyla örttüğünü, gizlediğini ele veren bir video-deneme örneğidir. Katmanlarını ve örüntülerini türdeş olmayan görsel-işitsel malzemesini işleyerek oluşturan bu montaj ancak bir film formunda olabilir. Bu haliyle *As You See* düzenin, hâkim söylemin, ideolojinin, tarihin... görsel-işitsel kritik olanağıdır, düşünüşün farklı bir imkândır. Dolayısıyla sadece bir film türü örneği değil, belki daha kapsamlı bir yapının çatısı altında, örneğin sırf bir kritik biçimi olarak bile değerlendirilebilir.

Buradan hareketle şu sav dahi iddia edilebilir: video-denemelerin aralıkları, yaşam deneyiminin aralıklarıyla çakışmak ister. Çünkü imaj, sırf kaydedilmiş bir veri olarak bile şimdiki zamanla geçmiş arasında zihinsel bir perçin, bir *punctum*, bir bağlantı (*juxtaposition*) olasılığıdır. Bu örtüşme ihtimali muhteviyatının belge niteliğiyle, söz konusu film deneyimini belgesel kategorisine dâhil etmeye yarayan bir özellik olarak kabul edilebilir. Fakat yine de video-denemelerin çalışma boyunca tespit edilen potansiyelini tam olarak ifade etmeye yetmez. Daha kapsayıcı bir tanım yapmak gerekirse: Video-denemelerin belgesel film kategorisi içinde kendine özgü alanını var eden şey, belge niteliğindeki yaşam parçalarının derlenmesiyle gerçekleştirilen asamblajların, *extensive* uzamda algılanabilir sinematografik varlıklar olarak bir daralma/yoğunluk ve aynı zamanda bir düşünüş olarak yaşamın *intensive* güçlerine doğru bir genişleme/yeğînlik olarak tanımlanabilmesidir. Bu anlamda video-denemeler birer durağan enformatik ya da gerçeği temsil eden kapalı birer bütün değil, kendine referanslı, *self-reflexive*, zihinsel birer faaliyettir; anlatılabilir veya seyirlik olmayışlarının sebebi de budur.

Tıpkı çalışmanın ters adlandırmalardan oluşan bölüm başlıkları gibi, video-denemeler, görülür, işitilir somut malzemesi ile *self reflexive* ilişkilenme mantığının kendine özgü zamanına, devinimine, ait olduğu bağlamın ilişkiye dâhil edilen en küçük zerresine yayılımı arasında gidip-gelmelerin, anımsamaların, sorgulamanın ve en nihayetinde düşünmenin mecrasıdır. Tarif etmek için yararlanılan ileri-geri, daralma-genişleme gibi uzamsal nitelemelerin gerçekten problemin nesnesine içkin karşılığının, düşünmenin

şemalaştırıcı doğası ve ilişkisel mantığı çerçevesinde bir sentez-analiz ilişkisi, tıpkı çalışmanın teorik alt yapısını oluşturan bölümlerde olduğu gibi, tersine ilişkilerle bir ‘sınama’ olması olağandır. Benzer şekilde, yaşam aralıklarını kendi aralıkları halinde bir araya getiren ritmiyle logaritmalara benzeyen bu görsel-işitsel bütünleri oluşturan ilişkilerin bir algoritmayla sınılanabilmesi ve kısaca aktüel unsurlar-virtüel güçler arasındaki gidiş gelişlerin renk gibi, *extensive* uzamda algılanabilir *intensive* bir değerle ifade edilebiliyor olması da doğaldır.

Bununla birlikte, algoritmanın ürettiği görseller dışında, elde edilen bilgi birikiminin içinde, *As You See*’nin, Farocki sinemasının genel karakteri ve video-deneme uygulamaları kapsamında karşılaştırılabileceği iki sınıflandırmadan yararlanılabilir. Bunlardan biri, ilgili bölümde yer verilen Farocki söyleşisinde⁴⁹² tespit edilen bu sinemanın genel özellikleridir. Filmin bu genel özelliklerle tam anlamıyla tutarlı olduğu söylenebilir: *As You See* görsel temsilin ideolojisi ve tarihini yeniden düşünmeye sevk eder. Toplumsal boyutu olan durumları öykülemek yerine, bu durumlardaki görölmez olanı görülebilir kılmak üzere girişilen bir imajlarla düşünme çabasıdır. Tekniğin sağladığı yenilikleri kullanma konusunda cesurdur. Bu yönü ve anı yakalama özeni açısından *Direct Cinema* ile benzerdir. Görüntü, resimde olduğu gibi bütünlüklü bir yorum olmayabilir, sadece bir veri olarak düşünülebilir. Bu yüzden üretimde stok görüntülerin kullanılması söz konusudur. Konu, rastlantısallık ve yaklaşımdaki niyet her zaman önemlidir. Yorumlayıcı tavra rağmen etkileme isteğinden, olduğundan fazlasını üretmekten ve göstermekten kaçınan bir tutum gözlemlenebilir. Dış ses kullanımı, dışarıdan bakan bir göz olarak kalma gayretiyle ilgilidir. Olayla film arasına koyulan mesafe, deneysel ve estetik açıdan önemlidir. Film bir yorumdur (*kommentar*) ve metin bu anlamda düzenleyici bir konstrüksiyon elemanıdır. Parçadan bütüne varan, tümevarımcı bir stratejisi vardır. Görölmeyeni görülebilir kılmak ancak birinin gözünden mümkün olabilir, bu nedenle öznelir.

Benzer bir karşılaştırmayı video-deneme genelinde yapmak, çalışma tamamlanmadan önceki birikimi güncelleme adına yararlı olabilir. Bunun için ilgili bölümde yer verilen

⁴⁹²21. Ankara Uluslararası Film Festivali, Goethe Institute, “*VİDEO: BELLEKMEKÂN*” sergi ve gösterimi, “*GÖZBELLEK (Eyes of Memory)*” - Harun Farocki,” Kûratörler: Andreas Treske, Ege Berensel, Goethe Institute, Ankara, 19 Mart 2010.

Jörg Huber'in “*Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional*” adlı metninde belirlediği ölçütlere başvurulabilir. Bu metne göre video-deneme çalışmalarında aranması gereken özellikler şöyle idi:⁴⁹³

- Yazılı metin ve imaj, söylemsellik ve algı arasındaki ilişkiler;
- Bu ilişkilerin muğlâklığı (imge = anlama, metin = söylemsellik);
- Herhangi bir ifadenin ya da algının öznel olması;
- Doğrudan olma niteliği, bir görüş taşıma karakteri;
- Probleme bakış açısında yaratıcı (*auteur*) iradenin önemi;
- Anlama ve idrak etmede dolayım, dolayısıyla algının önemi;
- Yöntem ve yaklaşımda tamamlayıcı unsur olarak yoğun düşünce (*reflection*);
- Bunların süreç içindeki rolleri ve devamlılığı;
- İddia ve savların öncül niteliği;
- Düşünmenin, yazmanın ve görselleştirmenin performatif kalitesi;
- Bilmenin ve algılamının deneysel kalitesi, kavramlarla, imajlarla oynayarak, yeniliklere cüret etme ve geleneksel olmayan yolları deneme;
- uzak durma konusunda ısrar edilen şeyi, aynı zamanda gerçekleştirmeye çalışma.

Bu belirlemelerin *As You See*'deki karşılıkları ise şöyle ifade edilebilir:

Yazılı unsurlarda kullanılan etimolojik ilişkiler, görsel malzemenin yer yer sırf geometri olarak okunması örneklerinde olduğu gibi, görsel ve işitsel unsurlar çağrışıma açıktır. Bu serbest düşünme sürecinde, ardışık görsellikler arası kademelendirme metin sayesinde ve bu süreç başlangıçtan sona doğru izledikçe belirginleşen muğlak bir yoldur.

Filme öznel bir bakış açısı hâkimdir ancak herhangi bir ajitasyona yer verilmeden, duygulara hitap yerine düşünsel ifadelerle inşa edilen bu bakış açısıyla söz konusu takip sürdürülür. Bu öznellik, yönetmenin *auteur* tavrı olarak da yorumlanabilir.

⁴⁹³Huber, *a.g.e.*, 93.

Film malzemesini oluşturan her bir aralığın, aralık arasındaki geçişlerin kapsandığı, malzemeye kurulan algı ilişkisinin dâhil olduğu daha büyük bir dolayım mutlaka vardır. Matrisin ‘Geometri / Hareket’ sütunu olarak adlandırılan uzam sütunundaki, filmin geneline yaygın şekilsel benzerliklere dayalı ilişkiler buna örnek olarak gösterilebilir. Sırf kesişme ve dairesel (*rotational*) hareketle bile birbirlerine bağlanan aralıkların oranı neredeyse filmin tümüne yaygındır.

Filmin bir düşünüş biçimi olması, aralıklar arası çağrışım ve sorgulamalar halinde tanımlanabilir olmasıyla ilgilidir. Kimi zaman takip edilebilir hareket imajlara rastlanılsa da bütünlük açısından belirli periyotlarla tekrarlanan sonlu süreçler, bu yoğun düşünce içinde, zaman imajlarla tazelenen saf bellek vasıtasıyla daha büyük bir kümeye ait olur ve bu *reflection* süreklidir.

Filmde öncü iddia ve savlar dile getirilir ve metin görsellerle, görseller de metinle sürekli desteklenir. Bu sayede ortaya atılan bir fikir, örneğin seri üretim yöntemi hakkında bilinmeyen bir gerçeğe, sırf bir parçalama organizasyonu olan mezbahanın ayrıştırma yönteminin tersine tekrar edilerek bir üretim bandına, yani birleştirmeye dönüştürüldüğü gerçeğini fark etmeye yarayabilir.

Bu düşünsel sürecin ve onu oluşturan yazılı ve görsel düzenlemelerin kendisini hissettiren bir kalitesi vardır. Gerçekleştirilen her performans, filmin amacına hizmet eden bir seçiciliği ve titizliği ele verir. Kimi zaman sorgulanabilir kalitede olan malzeme akla daha farklı ve kapsayıcı bir seçim kriteri ve bu kriterin ne olabileceği sorusunu getirir. Filmin yeniliklere açık, cüretkâr veya deneysel oluşu da bununla ilgilidir. Ortada kendi ölçütünü belirleyen, nihai amacından taviz vermeyen ve bu amaç uğruna kavramlarla, görüntülerle rahatça oynayan, ne yaptığını bilen bir sistematığın var olduğu izlenimi uyanır.

Uzak durma konusunda ısrar edilen şey, aslında belgesel sinemanın temsille ilgili krizinin aşılma yolları hakkında tespit edilen, bir şeyin filmi yerine onun film halini yaratma stratejileriyle ilgilidir. Yukarıda özetlemeye çalışılan tüm özelliklerin, video-

denemelere pek kolayca yakıştırılabilecek ‘politik film’ üretimi yerine tercih edilen, ‘filmi politik bir biçimde yapma’nın yolları olarak kabul edilmesi mümkündür.

Bütün bu tespitler, teknik açıdan, parçalı ekran kullanımı veya durağandan hareketli görüntüye aynı sekansta geçişler, etimolojik kaymalar ve yer değiştirmeler, metnin takip eden görüntüyle olan senkronu ve karşılıklı desteklenişleri, temsilden uzaklaştığı ölçüde kendine referans olmaya başlayarak, bir anlamda kendi içeriğine dönüşerek, küçükten büyüğe kavramsal parantezler kuran, durağan ve hareketli ikinci el stok görüntüler ve çekimlerin asamblajları halinde belirir. Bunlar aslında görüntü kayıt ve yayım yöntemlerine bağlı teknik belirişlerdir. Fakat video-deneme pratiğini veya *As You See* üzerinden Farocki sinemasını tanımlama amaçlı kullanılabilir bir takım tasnif imkânları olarak işe yarasalar da, çalışma sürecinde elde edilen birikim bu belirişleri soyutlamayı gerektirir. Çünkü tekniğin bilinen durumları gelecekte farklılaşma olasılıklarını saklı tutarak, çalışmadan beklenen bilginin arzu edilen ömrünü kısaltabilir. Bir başka ifadeyle, bu bilgi sırf teknik uygulamalara dayanan bir sınıflandırma yerine, daha uzun erimli bir bilgiye ulaşmayı yeğlemelidir.

Şöyle ki: Çözümleme aşamasında *As You See* bütününe dair genel belirleme amaçlı üretilen görseller ve açıklamalarda, algoritmik sistemin işleyişi ve bu işleyişin somut örnekleri yer alır. İlgili görsel tablolarla desteklenen bu somut durumlar, geliştirilen yaklaşımın işlerliğini ispat etmeye yeterlidir fakat buradan elde edilecek bilgi, eğer mümkünse video-denemelerin geneline yayılacak değerlere dönüştürülmeli ve kapsamı genişletilmelidir. Soyutlama bu amaçla, çözümleme esnasında saptanan, *As You See*’nin özüne dair olduğu izlenimi uyandıran ve Farocki sineması kapsamında video-denemeleri tanımlama açısından potansiyel taşıdığı düşünülen ilkelerin bu perspektif akılda tutularak oluşturulmasıyla gerçekleştirilebilir. Literatürden derlenen birikim ve çözümleme aşamalarında tespit edilen stratejiler, video-denemelere atfedilebilir teknik uygulamalar halinde tanımlanmanın ötesinde, problemi işlemekte yararlanılan kimi kavramların hayata geçirilişine hizmet eden fiili durumlar ve bu düşünce alt yapısının yüzeydeki belirişleri olarak ifade edilmelidirler.

Bu doğrultuda, filmde gerçekleştirildiği tespit edilenler bir strateji özeti halinde altı aşamada, aşağıdaki gibi düzenlenmiştir:

1. İnsanın kültürel varlığını oluşturan maddi ve maddi olmayan tüm üretim, adlandırma ve tanımlama açısından ayırt edici unsurlarını kaybeder. Bunun anlamı, derlenmiş, toparlanmış imajlar halinde filme dâhil olan malzemenin kültürel bağlamından kopuşu ve varlıkların, olguların tarihteki, bellekteki durağan hallerini terk edip yönetmen tarafından belirlenen farklı bir akışın tezahürleri halini almalarıdır. Bergson'un önerisine referansla, adların yerini eylemlerin, varlığın yerini oluşun alması olarak kısaca açıklanabilecek bu durum, üretilmiş bir formun kullanım amacına dair kültürel kodlardan sıyrıldığı ölçüde, örneğin saf geometride, aynı forma sahip başka bir eylemin nesnesiyle ilişkilendirilmesidir. Örneğin bir bedeni parçalamak ya da toprağın yüzeyini yarmak, makinenin anlamsızlığında o anki şiddeti veya masumiyeti ortadan kaldırabilir. Adı herkesçe bilinen, tarihin herhangi bir anında ortaya çıkmış tasarımlar, formlar veyahut üretim biçimleri bundan böyle sadece adlarıyla anılamazlar. Bu, imajın bir 'yersizyurtsuzlaşma' imkânı olarak değerlendirilmelidir.

2. Film, malzemesi ile bağlamı arasındaki dikişleri sökerek, farklı bir tarihsel dokuyu için yeni ilikler hazırlar. Malzemenin izlendikçe tanımının, tarifinin değişmesi de bununla ilgilidir. Asamblajı oluşturan her unsur, bir araya geldiğinde farklı bir bütünün içinde, farklı özelliklere sahip ve yepyeni ilişkilere müsait hale gelir. Filmin malzemesi, bu haliyle, düşünüş eyleminin 'maklinik' ilişkilerine açık bir hammaddeye dönüşür. Bu, video-denemelerin kendine özgü belirış amaçlarından biri olarak tespit edilmiş olan 'görölmeyeni görölür kılma' çabasına hizmet eden unsurlardan biridir. As *You See*'nin içinde dönüp durduğu sınırlı sayıda konu, algoritmanın sütunlarıyla belirlenmiş matrisini örmeye yarayan bu yeni ilikleri oluşturur. Film bu bağlantı olanaklarına, bazen takip edilebilir hareket-imajlarla, bazen de katlanarak sanal rezervi uyaran zaman-imajlarla iliklenir. Bu anlayış aynı zamanda, aralıkları oluşturan her malzemeye bakmak üzere bir lens, bir şablon gibi kullanılarak, filmi anlatıdan yoksun akışına rağmen üzerinde konuşulabilir hale getirir. Buradan hareketle, video-denemeler için her biri kendine özgü benzer şablonların oluşturulması ve böylelikle her birinin özgün sanal rezervine ulaşılması önerilebilir.

3. Bu yeni tarihsel akış olanağıyla, söylem içerisinden var olduğu düşünülen başka bir ifade belirginleştirilir. Aralıklar, kendi aralarında takip eden ilgilere sıçrayarak daha kapsamlı ilgilere bağlanır. *As You See*'de tarihin kronolojik takibi anlamsızdır; tarihsel gelişim, ilerleme ya da Batıcı bir toplumsal evrime itaat eden bir bilinç yoktur. Ancak, politik duruma göre öne çıkanlar, üretilen bilginin iktidarında tercih edilenler ve edilmeyenler vardır. İktidarı oluşturan güç ilişkileri, baskın söylemin ideolojik zırhından mahrum ve açıktır. Bu anlamda Deleuze'ün 'yayla' düşüncesindeki benzer bir yaylanın belirişi, Foucault arkeolojisindeki gibi, katmanlar arası dikine bağlantılarla tutturulmuş patikaların takibiyle keşfedilen bir arşivin varlığı söz konusudur. Tarih, akan zamanda, her anda, edinilen her yeni bilgide yeniden sorgulanabilir bir kanı olarak şüphelidir ve şu an, geçmişin bilgisini eskiterek yeni bir yoruma, yeni bir bilgiye neden olabilir. Doğal olarak geçmiş, her yaylaya, her bakış açısına göre farklılaşabilir, 'yeniden yurtlulaşabilir' (*re-territorialization*). Hatırlanacak olursa video-denemelerin yöneldiği konular da tarih, bellek ve temsil meselesi olarak genellenebilir. Bu nedenle söz konusu yönelimin sadece kişisel tercihlere dayalı olduğu düşünülmemelidir.

4. Bu yüzden film boyunca belirli periyotlarla farklı nesnelerin ya da olguların tekrar eden ortak uzamsal özellikleri, film zamanında ilk kez karşılaşılan bir imajın daha önce de görüldüğü izlenimini uyandırabilir. Bu, filmin kendi belleğini inşa ettiği anlamına geldiği gibi, görüldükleri ilk anda birer 'algı imaj' olan aralıkların film ilerledikçe 'mental imaj'a dönüşmüş olduklarını da gösterir. Bu dönüşüm, düşünmenin bir başka tanımı olarak kabul edilebilir ve klasik belgesellerde de sıkça rastlanan bir imaj dönüşümüdür. Ancak, video-denemeleri bunun ötesine taşıyan niteliği, hareket imajların arasındaki bu geçişler değildir. Çünkü filmin kendine referanslı yapısı, *chronos* akarken fark edilemeyen ilgileri film zamanında birleştiren kendine özgü montaj yapısıyla, kendi zamanını, belleğini oluşturmaya bağlıdır. Bu haliyle film, kendi içinde hareket-imajın evreleri arasında geçişleri mümkün kılsa da, aslında altı çizilmesi gereken ayırt edici niteliği, Bergson'un 'saf bellek' dediği bir bellek haline gelmiş olmasıdır: 'zaman-imaj!' Zira video-denemelere atfedilen 'yanıtları kendi içinde olan düşünömsellik' (*self-reflexivity*) ve 'temsil niteliği taşıyama' (*non-*

representational) özellikleri de eş zamanlı olarak bu koşulda gerçekleşebilir. Bu haliyle video-denemelerin, kendi malzemesine ‘içkin’ olduğu da ifade edilmelidir.

5. Filmi oluşturan görsel malzemenin bu belleğe katılımı, çekim aşamalarında sinematografik açıdan alışılmış olanı zorlamadan, belki de yadırganmadan gerçekleşir; hatta ikinci el imajlarda adeta tesadüfi bir karşılaşmaya dayanır. Yönetmenin izini sürdüğü bir formun, bir hareketin ya da bir durumun belgesi olarak tespit edilen yaşam kesitleridir bunlar. Farocki bir imajla, gezinirken karşılaştığı bir kent mobilyası veya bir ağaç gibi karşılaşır. Dolayısıyla, özel olarak ulaşılmış olsa bile, doğal-yapay ayrımını dikkate almayan, sadece ve sadece kültürün evrende bıraktığı bir izdir imaj. Kolektiftir, öznesizdir, mülkiyetten ayırık, ‘organsız’ bir kaydın ‘maklinik’ ilişkilere açık verileridir. Malzemeyi bağlamından koparan ilk hamledir bu seçim; eğer boş bir otoyol görseli kullanılmışsa, eski olduğu veya tarihi göndermeleri için seçilmiş değil, sadece تنها olduğu için tercih edilmiş olabilir, yani ancak geçmişte rastlanabilecek bir kalıntı olduğu için. Bunun bir anlamı da disiplinler, uzmanlıklar, tarih boyunca birikmiş bilgi tortularının referans mercii olma niteliklerini yitirmesidir. Film bir disiplinle, hatta disiplinler arası bir jargonla da açıklanamaz. Alıntının nereden yapıldığı önemsizdir, bir tane disiplin vardır; dolayısıyla disiplin diye bir şey yoktur. Bu itiraz girişimi, uygarlığın farklı uzmanlık alanlarıyla tanımladığı bilgi tortularını, Foucaultvari bir sondajla deşmek ve geleceğin bilgisi için bir nevi hammaddeye dönüştürmek üzere yapılan bir kazıya benzetilebilir.

6. Geçmişle şimdi arasındaki bu gidiş-geliş, genleşme-daralma, filmi aktüel zamanda, *extensive* uzamda algılanabilir ve geçmişe yayılan, onu sürekli hafızasında tazeleyen *intensive* güçlerin bir arada algılanabilir bütünü haline getirir. Görsel-işitsel bu üretimin neden film olduğu sorusunun yanıtı da kesin olarak buradadır; bu ancak ve ancak bir film formu olabilir. Video-denemelerin belirli biçimlerini tarif için, yeniden içeriklendirme (*re-contextualization*), bağlamın dışında ele alma (*decontextualization*), kesme-montaj, kolaj ve asamblaj gibi nitelermelerin kullanılma sebebi budur. Görselin noksanlığında, eğer *As You See* sadece derlenmiş sessel unsurlardan oluşsaydı belki de zamana yayılan, atonal, çoksesli bir müzikal kompozisyon olabilirdi. Peki, ya tamamen aksi durum gerçekleştirilebilseydi: *As You See* durağan bir model olarak uzamda

nesneleştirilebilseydi? Bu durumda, film zamanı montajı kapsayan sınırlı bir küme ve matrisin sütunları montajın durakları olur, şimdiki zamanın bu duraklar arasında mekik dokuyan, ancak bunu sınırlı bir sürede gerçekleştirmek zorunda olan, dolayısıyla uzayıp kısalabilen bir malzeme gibi elastik bir hat olması gerekirdi. Şu an için, şimdiki zamanı böyle sündürebilen, bellek ve filmde başka bir olanak yok! Aralıklar arası ilişkilerin lineer olarak açıklanamaması, bu döngüsel montajda aktüel şimdinin her bir aralıkta geçmişe dönük fazların nöronlarını uyaran veyahut lambalarını yakan ‘rizomatic’ bir devre animasyonu gibi zamana yayılması, bir anlamda yine bir film formu olarak belirmesiyle giderilebilecek bir ihtiyaç sebebiyledir. O nedenle kendisi durağan olan bu medyada bunu gerçekleştirmenin yolu, sinema kuramlarından farklı bir dille, düşüncenin işleyişine benzer ve problemin nesnesine içkin, *extensive* olarak algılanabilen *intensive* bir değerle kendini ifade eden bir algoritmayla grafikler üretmek mümkün olabilmiştir. Bu anlamda üretilen sonucun *As You See*’ye dair bir belleğin anımsama şeması olarak kabul edilmesi mümkündür.

Gerçekten de *As You See* neden filmidir? *Chronos* ilerledikçe lineer, bu sayede kolektif mahiyetiyle lineer olmayan bir bellek olduğu için. Farocki’nin zihnindekileri ifade edebileceği, sürece izleyicinin de katılabileceği belki de tek ortak düşünüş ortamı bu olmalıdır, bu film formu, yönetmenin yaklaşık elli yıl boyunca tutarlılıkla sürdürdüğü video-deneme pratiği. Bu aşamada, problem nesnesi hakkında çalışmanın başlangıcındaki, ‘Farocki filmleri birer düşünce ‘makinesi’, birer ‘yayla’, temsil ötesi bir ‘içkinlik’ düzleminde döngüsel bir ‘yersiz-yurtsuzlaştırma’ (*detrterritorialization*) çabası olabilir mi?’ sorusuna geri dönerek elde edilen bilginin kapsamı genişletebilir.

Öncelikle, Deleuze’un sinema düşüncesinde belgesellere dair özel bir çabanın yer almayış nedeninin, gerçekliğin sanal ve aktüel unsurlardan oluşan bir bütün halinde değerlendirilişi olduğu⁴⁹⁴ hatırlanmalıdır. Yaşam deneyimi tek bir bakış açısıyla açıklanamaz. Daha önce de dile getirildiği gibi, Deleuze’e göre anlam yaşamın içinde, “her yerde bulunabilir”⁴⁹⁵ bir şey olmak üzere, lokal mekânlara, çoğullukları oluşturan tekil durumlara, katmanlar arası bağlantılara ya da tarih, antropoloji, biyoloji, zooloji, fizik ve estetik gibi farklı bilgi alanlarına referanslandırılabilir. Fakat bunlara

⁴⁹⁴Marks, a.g.e., 194.

⁴⁹⁵West-Pavlov, a.g.e., 172-173.

indirgenemez. Yaşamı bütünüyle açıklamaya yetkin, özerk ve yalın bir bilgi alanı yoktur. Klasik belgeselin, temsil kaynaklı kriz anında çıkış yolu olarak beliren postmodern öznellik ile politik biçimde film üretiminin olanakları, tek bir problemin farklı çözüm yolları değil, farklı alanlarda, eşgüdümlü gelişen durumlardır. Probleme dair saptanmış tespitlerden biri de birbirine koşut bu eş zamanlılıktır. *As You See*'den yola çıkarak video-denemelere atfedilebilecek referans kaynağının imtiyazını yitirşi, az önce yaşamın indirgenemeyeceği belirtilen, tekil durumlardan soyutlanarak genele yayılan bilginin temsili hükmü yerine, *chronosun* kesitlerinden meydana getirilen bir asamblajla, bir itiraz söylemini, bir kritiği yapılandıran sorgulamayı tercihle ilgilidir. Bu tercih sinemada, postmodern özelliğin ve film üretimini politik bir biçimde gerçekleştirmenin imkânı olan video-deneme pratiğinde, senkronize olarak belirir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, kritik, filmi oluşturan aralıklar arasındaki ilişkilerle kurulan sanal rezervle aktüel durum arasında, film zamanının dışına taşan, *chronosa* yayılan anımsamalar ile şimdiki zamanda, belli bir izleği takip eden metin arasındaki gel-gitlerde oluşur. Bu yüzden söz konusu eleştiri, Deleuze tarafından “*teorematik*” ve “*problematik*” filmler olarak adlandırılan⁴⁹⁶ iki farklı gruptan ikincisine daha yakındır. Bu, video-deneme pratiğinin belgesel gelenekten farklı, ayırt edici bir özelliğidir! Dolayısıyla, sıklıkla mental-imajların klişeleşmiş kullanımlarına başvuran klasik belgeseller, kendi içlerinde kapalı sistemler olarak ‘teorematik’, video-denemeler ise mental-imajlarının arasındaki boşluklardan film dışındaki dünyaya açılma olanaklarıyla ‘problematik’ filmler olarak tanımlanmalıdır. Bu işlevselliği nedeniyle, sinemaya dair bir sınıflandırma aracı olarak kullanılagelen kurmaca-kurmaca olmayan ayrımı yerine bu ayrım tercih edilmelidir.

Hatırlanacağı üzere, klasik belgesellerden farklı olarak video-deneme filmlerde, gerçeği temsil iddiası da yoktur. Bu aslında iki yönlü bir itirazın sonucudur: Gerçek ve temsil! Bir tarafta Deleuze’ün gerçeğe bakışını oluşturan aktüel-sanal bütünlüğüyle video-denemeler için de geçerli, işlevsel bir gerçeklik zemini elde edilir. Diğer taraftan imajları bir şeyin imajı olmak yerine, film içinde kendine referanslı bir düşünüşün uğraklarına, imlerine dönüştürerek temsilin ötesine geçilir. Bir video-deneme filmi,

⁴⁹⁶Deleuze (2001b), a.g.e., 174.

kendi mahiyetinin, yaşamda tespit ettiği, açığa çıkardığı ilgilerin temsili değil, film hali olarak kendisidir. Yani Deleuze'un "[...]gerçeğin sineması değil, sinemanın gerçeğidir"⁴⁹⁷ dediği türden bir sinemaya aittir.

Burada saptanabilecek en önemli örtüşme, Deleuze'un 'zaman-imağ' kavramı dolayımındadır. Süre boyunca takip edilebilir 'hareket-imağ'ların varlığına rağmen, yaşam aralıklarından derlenerek filmin sekansları haline gelen malzemenin birbirleriyle ilişkisi sırasında oluşan şey zaman-imağlardır. Bu sayede film kendi belleğini oluşturur ve zihinsel bir faaliyete dönüşür. Bergson'un 'saf bellek' dediği şeydir bu; izleyicinin seyri terk ederek ortak fikir üretiminin öznelereinden biri haline geldiği, müşterek bir düşünüş pratiğiyle var olan kolektif bir zihindir. Nietzsche'nin görülenin altında "*hangi güçler rol oynuyor?*" sorusu ile başlayıp Foucault'ya varan, 'ne?' yerine 'nasıl?' sorusunun yanıtlarıyla ilgilenmeye sevk eden ve Patricia Pisters'in ifadesiyle "*belgesel ile kurmaca arasındaki ayrımı muğlaklaştıran*"⁴⁹⁸ sinemanın zaman-imağ-oluşlarından biridir. Laura Marks'ın Deleuze'e atfettiği "*gerçekten daha fazlasına*"⁴⁹⁹ olan ilgiyi tatmin edebilecek bir belgesel formu...

Dünyanın hareketine bağlı türdeş bir zaman anlayışı yerine zamana bağlı bir uzam önerisi, varlıkların, olguların, *extensive* uzamda algılanabilir olan her şeyin *intensive* olarak ifade edildiğinde fark edilmeyen, görülmeyen ilgilerin ortaya çıkacağını düşünmek demektir. Evet, daha önce de dile getirildiği gibi, Farocki'nin üretimi 'belirli bir konuyu, gerek kendi çektiği görüntüler, gerek toplumsal dolaşıma açık imajlar ya da özel çaba ile ulaşılmış görsellerin, yaşamın şifrelerini çözmek üzere, söylemle beraber ilerleyen bir düşünce akışı halinde bir araya getirilmesi' olarak tanımlanabilir. Ancak bu *extensive* dünyaya ait, o lisanadan bir açıklamadır. Oysa aynı şey, çalışmada arzu edilen haliyle, yani Deleuze'a ait bir lisanla şöyle de ifade edilebilir: Farocki filmleri birer düşünce 'makinesi', birer 'yayla', 'temsil ötesi' bir 'içkinlik' düzleminde döngüsel bir 'yersiz-yurtsuzlaştırma' çabasıdır. Bunu sınavacak olan hamle ise sinema

⁴⁹⁷Deleuze (2001b), **a.g.e.**, 151.

⁴⁹⁸Pisters, *From Eye to Brain*, 83'den aktaran L. U. Marks (2000). *Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema.* (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press, 201.

⁴⁹⁹Marks, **a.g.e.**, 195.

kuramları dışında ve ürünleri, problemin nesnesiyle aynı içkinlik düzleminde olan bir algoritmadır.

Kim bilir belki bir adım sonra, video-denemelere sinema vizöründen bakmak yerine, sinemaya bu film formuyla bakmayı önermek bile söz konusu olabilir. Bu çıkış elbette ilgili literatür ve kronoloji açısından geleneksele tamamen zıt bir tavidir. Ancak video-denemelere yüklenen önem, literatürde ele avuca gelmez bir film formu olarak anılmasından ziyade, duyu organları aracılığıyla başkaları tarafından da algılanabilir bir düşünüş olmasından kaynaklanmalıdır. Çalışma esnasında akla gelen insanın düşünme biçimiyle düşünüşün görselliği arasındaki ilgi, sinema sanatında geçerli bir kuramı düşünmekle değil, tam tersine, düşüncenin görselliği ile ilgilidir. Hayatın film şeridine benzemesi, film şeridiyle değil belki ama belleğin işleyişiyle, hayal kurmakla, anımsamakla, rüyayla veya düş görmekle ilgilidir. Düşünmenin bu görsel niteliği nedeniyle içinde sinematografi olan bir tarih mümkün olmuştur. Bununla beraber, sürekli tersine ilişkilerle teğellenen birimleriyle yapılandırılan bu çalışmanın sonunda, tarihsel akışa böylesine ters bir yaklaşımı öneriyor olmanın çalışmayla tutarlığı da göz ardı edilmemelidir.

O nedenle video-denemeler bir film formu olarak geleneksel belgesellerle, hatta sinemayla ortak bir geçmişi paylaşırsa da, daha sonra belirmesine rağmen daha eski ve kapsamlı bir kümenin iterasyonu, türevi olarak kabul edilebilir. Tıpkı sömürüyü kavramsallaştırmak için sömürgeciliğin bitmesini beklemek zorunda olmak gibi, edinilen her bilginin geriye dönük sonuçları olması ya da geçmişin, şimdide, yeniden yorumlandığında değişebiliyor olması gibi. Video-denemelerin şu anki ele avuca gelmezliği, muğlaklığı da burada olmalı. Tıpkı bir kırlangıcın ayaklarının sadece tutunmak için ‘zayıf’, ‘çelimsiz’ oluşu gibi; ilk bakışta olumsuz sıfatlarla nitelenen bu anatomik beliriş, sıçramak, adımlamak, koşmak için kullanılamayacak olsa da, gökyüzünde en seri ve kıvrak manevraları yapan bir beden ayaklarıdır. Bedensel bütünlüğünde, çelimsiz ayaklarıyla belki de ‘kuş’ adını en çok hak eden canlılardır kırlangıçlar. Veyahut bir kaplumbağanın kabuğu ile yavaşlığı arasındaki evrimsel ilişki gibi. İhtiyaç ve amaçla belirlenen bir beden olduğu sürece kabuklu bir hıza gerek yoktur. Ne kırlangıcın ayakları çelimsizdir, ne de kaplumbağa yavaştır. Barthes’ın

*studium*larına karşı *punctum*ları... Bunlar Deleuze'ün de karşısına aldığı insansı normatif yorumlardır. Video-denemelerin anlatılmasına gerek yoktur; algoritma onun kontrpuanıdır!

Yaşamda ve hatta doğada düzlük yoktur. Bu uzaklık-yakınlık algısından kaynaklanan bir mesafe sorunudur. Örneğin ufuk çizgisi, hatta cetvel dahi düz değildir; sadece yeterince uzaktan bakmak gerekir! Metrenin, kilogramın, santigratın, saniyenin, yılların jenerik bir ögesi yoktur; oysa filmin kendisi bir jenerasyondur. Anlatılamaz olsa bile, en ilkel haliyle bir jenerasyon! Video-denemeler sinemanın tarihi seyrinde beliren ve fikir üretimine farklı olanaklar yaratan bir film türü değildir. Düşünmenin doğasına içkin olduğu için üretken soruları sorduran ve bunu farklı öznelerin katılımına açık gerçekleştirdiği için sinematografik olmak zorunda olan bir üretilimdir. İlkeleri Jörg Huber'in deyişiyile tekrarlama (*iteration*) ve türetme (*differentiation*)⁵⁰⁰ olan bir sinemadan öte, varoluşu ancak sinematografik olarak algılanabildiği ölçüde kolektivitete açılan bir türevin kendisidir.

Şu anda, bütün bunları zihinde tazelemek, bu çalışmanın kendi saf belleğini uyandırmak için, fayda-zarar gibi insansı, normatif tezatlar öne sürülmeli: Dikdörtgen, doğada belirişine tanıklık etmenin pek de mümkün olmadığı 'Platonik' bir şekildir. Cetveller, torna uçları, tuğlalar, pencereler ve pikseller gibi... İnsan yapısıdır, faydalıdır, işlevseldir. Yine işlevsel birer prizma olan, toplu ulaşım araçları otobüsler veya toplumsal müdahale araçları TOMA'lar da dikdörtgendir. Peki, TOMA neden dikdörtgendir? Bu ontolojik soru yerine, *As You See*'ye özgü bir lisanla tekrar sormalı: Dikdörtgen nasıl TOMA olarak belirir?

⁵⁰⁰Huber, *a.g.e.*, 96.

Ek: Algoritma Matrisi

	Güç/Şiddet	Maddi Üretim (Kültür)	Maddi Olmayan Üretim (Kültür)	Teknik/ Teknoloji	Doğa	Ekonomi/ Politika	Sosyoloji	Geometri/ Hareket
001	Silah:SG Savaş:S	Tarım:S Silah Endüstrisi:S				Para:S Rasyonel A.:S Üretim- tüketim Döngüsü:S	Yerleşik Düzen:S	Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
002		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
003		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
004		Ulaşım:S Kentleşme:S					Yerleşik Düzen:S Din:G	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)
005	Denetim:S Güvenlik:SG	Mimari:SG Ulaşım:SG Kentleşme:S				Ticaret:S Dolaşım:SG	Yerleşik Düzen:S	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)
006		Ulaşım:SG Kentleşme:S			Coğrafya:G	Dolaşım:G	Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:SG
007		Kentleşme:S					Yerleşik Düzen:G Din:G	Kesişim:G Koordinat Sistemi:G (Durağan)
008		Ulaşım:G Kentleşme:G					Kent Kültürü:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
009		Ulaşım:SG Kentleşme:S		Sayısal Temsil:S		Dolaşım:G		Yön:SG Kesişim:SG (Durağan)
010		Ulaşım:G Kentleşme:G						Yön:G Kesişim:G (Durağan)
011		Otomotiv:G Ulaşım:SG Kentleşme:S		Kartezyen Temsil:SG	Beden:S		Kent Kültürü:S	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)

012	Erkek Egemen:SG	Ulaşım:S Medya:G	Pornografi:G		Beden:G Üreme:G Haz:G	Fetiş:G	Cinsiyet:G Dejenerasyon:G	Yön:G Kesişim:G (Durağan)
013		Otomasyon:G		Mekatronik:G				Yön:G Kesişim:G Dairesellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
014	Silah:G Savaş:SG	Silah Endüstrisi:S		Soğutma:S Manivela:SG				Yön:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
015	Silah:SG	Silah Endüstrisi:GS				Pazarlama:S Verimlilik:S Hümanizm:S Rasyonel A.:S		Yön:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
016	Ölüm:SG Savaş:SG	Silah Endüstrisi:SG			Beden:G	Verimlilik:S Rasyonel A.:S	Kitlesellik:SG	Tanımsız:G (Durağan)
017	Ölüm:G	Silah Endüstrisi:S Makineleşme:S			Beden:G	Emek:S Pazar:S	Tüketim Toplumu:S	Tanımsız:G (Durağan)
018	Silah:SG	Silah Endüstrisi:SG Otomotiv:S		Soğutma:S Besleme:SG Motor (i):S				Yön:G Doğrusallık:G (Durağan)
019	Silah:G Hız:G	Silah Endüstrisi:G Otomotiv:G		Besleme:G Motor (i):G				Yön:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
020	Silah:SG	Silah Endüstrisi:S	Sözel İletişim:S	Hassasiyet:S		Pazarlama:S Fetiş:SG		Tanımsız:G (Durağan)
021		Otomotiv:G Ulaşım:G		Krank:G Motor (i):G Aktarım:G				Dairesellik:G Doğrusallık:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
022		Mimari:SG Otomotiv:SG Ulaşım:SG	Uğur:S Eğlence:S Semiyojoloji:S		Topografya:SG		Tüketim Toplumu:S Din:S	Doğrusallık:SG Dairesellik:SG Simetri:SG (Durağan)

023	Savaş:SG	Mimari:S Ulaşım:SG	Görsel İletişim:SG					Yön:G Kesişim:G (Durağan)
024	Hız:S	Mimari:G Otomotiv:S G Ulaşım:SG				Kapitalizm:S Tüketim:S	Tüketim Toplumu:S	Doğrusallık: G Dairesellik: G Simetri:G (Durağan)
025	Hız:S	Mimari:SG Otomotiv:S G Ulaşım:SG				Kapitalizm:S Tüketim:S	Tüketim Toplumu:S	Yön:G Doğrusallık: G Eğrisellik:S G (Durağan)
026		Mimari:G Otomotiv:G Ulaşım:SG		Trigonometri :S				Yön:G Doğrusallık: G Eğrisellik:S G (Durağan)
027	Hız:S	Mimari:SG Otomotiv:S Ulaşım:SG		Trigonometri :G		Kapitalizm:S Tüketim:S	Tüketim Toplumu:S	Eğrisellik:S G Dairesellik:S G (Durağan)
028	Ordu:S Savaş:S	Mimari:SG Ulaşım:SG			Bitki örtüsü:SG Topografya: SG	Verimlilik:S Rasyonel A.:S		Yön:SG Doğrusallık: SG (Durağan)
029	Savaş:S Parçalama:S G	Mimari:SG Ulaşım:SG		Analitik Geometri:S Ölçüm:S	Topografya: SG Coğrafya:S	Verimlilik:S Mülkiyet:S Sömürü:S Rasyonel A.:S	3. Dünya: S	Yön:SG Doğrusallık: SG Düzlük:SG (Durağan)
030	Parçalama:S G	Geleneksel:S G			Anatomi:SG Evrimsel:S	Verimlilik:S Emek:S		Tanımsız:G (Durağan)
031	Hız:G	Seri Üretim:G		Bant:G		Verimlilik:G		Yön:G Düzlük:G Doğrusallık: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
032	Hız:S Silah:SG	Makineleşm e:S Silah Endüstrisi:S		Bant:G Arge:S		Sömürü:S Verimlilik:S Fetiş:G		Yön:G (Durağan)
033	Ölüm:SG Savaş:SG	Makineleşm e:S		Arge:SG	Beden:G	Verimlilik:S G Sömürü:S	Kitlesel:S	Tanımsız:G (Durağan)
034	Ölüm:S Savaş:S	Tarım:G Silah Endüstrisi:S			Topografya: G	Verimlilik:S G	Kitlesel:S Yerleşik Düzen:G	Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)

035		Tekstil:G Geleneksel: G		Dokuma:G		Emek:G		Yön:G Doğrusallık: G Düzlük:G Kesişim:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
036		Mimari:SG Ulaşım:SG			Topografya: SG	Faşizm:S Optimizasyo n:S Verimlilik:S		Doğrusallık: SG Eğrisellik:S G (Durağan)
037		Mimari:SG Ulaşım:SG Otomotiv:G				Verimlilik:S G		Yön:G Doğrusallık: SG Düzlük:SG (Durağan)
038		Mimari:SG Ulaşım:SG Otomotiv:G				Verimlilik:S	Tüketim Toplumu:S	Yön:G Doğrusallık: G Düzlük:SG (Durağan)
039	Ordu:G	Otomotiv:G Ulaşım:SG Silah Endüstrisi:G				Verimlilik:S	Tüketim Toplumu:S	Yön:G Doğrusallık: G Düzlük:SG (Durağan)
040	Trafik:S Hız:S	Ulaşım:SG Otomotiv:S G	Meditasyon: S		Topografya: SG		Tüketim Toplumu:S Kent Kültürü:S	Eğrisellik:G (Durağan)
041		Mimari:SG Ulaşım:SG			Topografya: SG	Tüketim:S Verimlilik:S	Tüketim Toplumu:S	Yön:G Doğrusallık: G Eğrisellik:G (Durağan)
042		Mimari:SG Ulaşım:SG	Görsel İletişim:S		Topografya: SG	Tüketim:S	Tüketim Toplumu:S	Doğrusallık: G Eğrisellik:S G (Durağan)
043	Ölüm:G Savaş:G Disiplin:S		Görsel İletişim:S		Beden:G	Çalışma:S		Tanımsız:G (Durağan)
044	Hız:S	Mimari:SG Ulaşım:SG				Kapitalizm:S Verimlilik:S	Tüketim Toplumu:S	Yön:SG Kesişim:SG Doğrusallık: G Dairesellik: G Simetri:G (Durağan)

045	Hız:S	Mimari:SG Ulaşım:SG Kentleşme:S				Dolaşım:SG		Yön:S Kesişim:SG Dairesellik:S Yükselme:SG (Durağan)
046		Otomasyon:G		Mekatronik:G	Beden:G	Fetiş:G		Yön:G Kesişim:G Dairesellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
047	Başkaldırı:SG G	Mimari:SG Medya:SG Silah Endüstrisi:S	Görsel İletişim:SG Sözel İletişim:SG Semiyojoloji:S	Bant:SG		Emek:S Sermaye:S Sınıfsal İdeoloji:S	Sınıf:S	Yön:G Dairesellik:SG Yükselme:SG (Durağan)
048	Başkaldırı:SG G	Medya:S	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:SG G	Bant:G		Emek:S Sermaye:S Sınıfsal İdeoloji:S	Sınıf:S Kimlik:SG	Yön:G (Durağan)
049		Otomotiv:SG G Raylı Sistem:SG Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):S		Arge:S Alternatif Ç.(ii):SG		Optimizasyon:S Maaliyet:S Verimlilik:S	Toplumsal Fayda:S	Dairesellik:SG Doğrusallık:SG (Hareketli/ Sabit Kamera)
050		Otomotiv:SG G Raylı Sistem:SG Ulaşım:SG Geleneksel:S Alternatif Ç.(i):S		Arge:S Alternatif Ç.(ii):SG		Emek:S Sermaye:S Sınıfsal İdeoloji:S Uzmanlaşma:S	Toplumsal Fayda:S Sınıf:S	Dairesellik:SG (Hareketli/ Sabit Kamera)
051	Başkaldırı:S Silah:G İktidar:S		Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:SG G				Kimlik:S	Tanımsız:G (Durağan)
052	Silah:G Çatışma:G						Kimlik:G	Yön:G (Durağan)
053	Başkaldırı:SG G Çatışma:SG İktidar:S	Medya:SG Film (As You See):SG	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:SG G	Çerçeveleme:G Koordinat sistemi:G			Kimlik:SG Norm:SG	Yön:G (Durağan/ Çerçeveleme / Zoom-out)
054	Silah:SG Savaş:SG	Makineleşme:S Silah Endüstrisi:S				Verimlilik:S	Kitlesel:S	Yön:G (Durağan)

055	Savaş:SG Ölüm:S	Makineleşme:S Silah Endüstrisi:S Tekstil:S		Dokuma:S Bant:S	Beden:G		Kitlesel:S	Yön:G Dairesellik:S Doğrusallık: S (Durağan)
056		Tekstil:G Geleneksel: G		Dokuma:G Çerçeveleme: G Koordinat sistemi:G	Beden:G	Emek:G		Kesişim:G Doğrusallık: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
057	Savaş:G	Tekstil:S Mimari:G Makineleşme:S Silah Endüstrisi:S Medya:SG	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S	Dokuma:S Çerçeveleme: S Koordinat sistemi:SG	Topografya: G	Emek:S		Alçalma:SG (Durağan/ Çerçeveleme)
058	Savaş:G	Mimari:G						Alçalma:G (Durağan)
059	Savaş:G	Medya:SG	Propaganda: SG Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S	Çerçeveleme: S	Topografya: SG		Hiyerarşi:SG	Alçalma:G (Durağan/ Çerçeveleme)
060	Savaş:G	Makineleşme:S Medya:SG Mimari:S	Propaganda: S Görsel İletişim:S	Çerçeveleme: S			Hiyerarşi:S	Yön:G Doğrusallık: G Yükselme:G (Durağan)
061	Savaş:G	Makineleşme:G Medya:G	Görsel İletişim:G	Çerçeveleme: G				Yön:G Doğrusallık: G (Durağan/ Çerçeveleme / Zoom-in)
062	Savaş:SG	Mimari:SG			Topografya: G			Yükselme:G (Durağan)
063	Savaş:G	Mimari:G Medya:SG	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:SG	Çerçeveleme: S	Topografya: G			Yükselme:G Alçalma:G (Durağan)
064		Tekstil:SG Geleneksel:S G Eğitim:SG		Dokuma:SG		Emek:SG Çalışma:SG	İş Yaşamı:S	Kesişim:G Doğrusallık: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
065	Başkaldırı:S Hız:S	Tekstil:SG Makineleşme:S		Dokuma:SG		Verimlilik:S İşsizlik:S	Sınıf:S	Simetri:G Strüktür:G (Durağan)

066		Tekstil:G Geleneksel:G		Dokuma:G		Emek:G		Kesişim:G Doğrusallık:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
067		Tekstil:SG Geleneksel:S Makineleşme:S		Dokuma:SG		Emek:S		Tanımsız:G (Durağan)
068		Tekstil:SG Makineleşme:S		Dokuma:SG Koordinat Sistemi:SG				Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:S (Durağan)
069		Tekstil:S Makineleşme:S Endüstri:S Ulaşım:G Kentleşme:G		Dokuma:G Koordinat Sistemi:G			Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
070	Denetim:G Güvenlik:G	Tekstil:S Makineleşme:S Mimari:G Ulaşım:G Kentleşme:G		Dokuma:S Koordinat Sistemi:G		Ticaret:G	Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G (Durağan)
071		Tekstil:S Makineleşme:S Ulaşım:G		Dokuma:S Koordinat Sistemi:G	Cografya:G	Dolaşım:G	Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G (Durağan)
072		Tekstil:SG Makineleşme:S		Dokuma:SG Koordinat Sistemi:G			Yerleşik Düzen:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G (Durağan)
073	Hız:G	Seri Üretim:G		Bant:G				Yön:G Doğrusallık:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
074	Silah:SG Ölüm:S Erkek Egemen:SG	Geleneksel:SG	Ritüel:SG			Fetiş:SG	Aile:S Cinsiyet:SG Gelenek:SG	Yön:G Doğrusallık:G (Durağan)
075	Savaş:S Ölüm:S Erkek Egemen:S Toplumsal Baskı:S		Mit:S	Koordinat Sistemi:G		Hegemonya:S	Gelenek:S Kitlesele:S	Kesişim:G Doğrusallık:G (Durağan)

076	Erkek Egemen:G	Medya:SG	Pornografi:S G Sözel İletişim:SG Semiyojoloji:S		Beden:G		Cinsiyet:SG	Doğrusallık: G (Durağan)
077	Erkek Egemen:G	Medya:SG	Pornografi:S G Sözel İletişim:SG Semiyojoloji:S		Beden:G	Pazarlama:S	Cinsiyet:SG Tüketim Toplumu:S	Doğrusallık: G (Durağan)
078	Ölüm:S Erkek Egemen:SG	Medya:SG	Pornografi:S G Sözel İletişim:SG Semiyojoloji:S		Beden:G		Cinsiyet:SG	Doğrusallık: G (Durağan)
079	Savaş:SG Ölüm:S Erkek Egemen:SG		Pornografi:G Görsel İletişim:SG Sözel İletişim:SG Semiyojoloji: G		Beden:G		Cinsiyet:G	Doğrusallık: G (Durağan)
080	Savaş:G Erkek Egemen:SG	Ulaşım:G Otomotiv:G	Pornografi:G Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G Semiyojoloji: G	Motor (i):G			Cinsiyet:G	Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
081	Savaş:G Erkek Egemen:G		Pornografi:G Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G Semiyojoloji: G				Cinsiyet:G	Doğrusallık: G (Durağan)
082	Başkaldırı:S G Erkek Egemen:SG Ölüm:S	Medya:SG	Görsel İletişim:SG Sözel İletişim:SG Kitle İletişim:SG Pornografi:S G Semiyojoloji:S G		Beden:G	Emek:S Sermaye:S Sınıfsal İdeoloji:S	Cinsiyet:SG Sınıf:S Tüketim Toplumu:SG	Doğrusallık: G (Durağan)
083	Erkek Egemen:S	Medya:SG	Pornografi:S G Görsel İletişim:G Sözel İletişim:SG	Kayıt- Tekrar: SG			Yabancılaşm a: SG	Ritm:S (Hareketli/ Sabit Kamera)

084	Savaş:SG Silah:SG	Tarım:SG Makineleşm e:S Silah Endüstrisi:S G		Bant:G				Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
085	Savaş:SG Silah:SG	Tarım:S Silah Endüstrisi:S			Topografya: SG			Tanımsız:G (Durağan)
086	Savaş:SG Silah:SG	Silah Endüstrisi:S G		Analitik Geometri:SG Bant:G			Sınıf:SG Cinsiyet:SG Aristokrasi:S G	Platonik Geometri:SG (Durağan)
087	Silah:SG Isı:S	Silah Endüstrisi:S G Ev eşyası:S		Adaptasyon: SG Ergonomi:S Bant:G	Beden:S		Aile:S	Doğrusallık: G Platonik Geometri:G (Durağan)
088	Silah:G Savaş:G	Silah Endüstrisi:G Ulaşım:G			Beden:G			Platonik Geometri:G (Durağan)
089	Savaş:SG Ölüm:SG	Silah Endüstrisi:S Makineleşm e:S		Motor (i):S Bant:G	Beden:G		Kitlesel:S	Platonik Geometri:G (Durağan)
090		Silah Endüstrisi:S Otomotiv:S G Ulaşım:SG		Adaptasyon: SG Bant:G Motor (i):SG		Kapitalizm:S Pazar:S Fetiş:SG	Tüketim Toplumu:S Sınıf:S Hiyerarşi:S	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
091	Hız:S Ölüm:SG	Otomotiv:S Gıda Endüstrisi:S G Seri Üretim:SG		Bant:SG Montaj Hattı:SG		Verimlilik:S	Tüketim Toplumu:S	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
092	Ölüm:G Hız:S Parçalama:S	Seri Üretim:SG		Asamblaj:S Bant:G	Beden:G	Verimlilik:S		Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
093	Savaş:S	Otomotiv:S Makineleşm e:S Ulaşım:S		Koordinat Sistemi:G		Sömürü:S Kâr:S		Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)
094	Hız:S	Tekstil:SG Makineleşm e: SG Geleneksel:S Seri Üretim:S		Dokuma:SG Hassasiyet:S		Emek:S Verimlilik:S Kapitalizm:S		Doğrusallık: SG (Durağan)

095		Geleneksel: G		Ergonomi:G	Anatomi:G			Doğrusallık: G Dairesellik: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
096	Denetim:S	Tekstil:S Bilişim:S		Dokuma:S Cebir:S Sayısal Temsil:S		Emek:S		Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
097		Tekstil:G Bilişim:G		Dokuma:G Sayısal Temsil:G		Emek:G		Doğrusallık: G Dairesellik: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
098	Danetim:S	Tekstil:SG Makineleşm e: SG	Görsel İletişim:S	Dokuma:SG Cebir:S Yiv:S Sayısal Temsil:S				Doğrusallık: S Dairesellik:S (Durağan)
099		Tekstil:G Makineleşm e:G		Dokuma:G Koordinat Sistemi:G				Doğrusallık: G Kesişim:G (Durağan)
100		Tekstil:G Makineleşm e:G		Dokuma:G Koordinat Sistemi:G				Doğrusallık: G Kesişim:G (Durağan/ Zoom-in)
101	Rehabilitasyon:SG	Tekstil:SG Eğitim:SG Makineleşm e:S		Dokuma:SG Mantık:S Cebir:SG	Beden:SG	Rasyonel A.:SG Emek:SG		Doğrusallık: SG Kesişim:SG Ritm:S (Hareketli/ Sabit Kamera)
102		Tekstil:SG Medya:S	Görsel İletişim:SG	Sayısal Temsil:S Monitör:S Koordinat Sistemi:G				Doğrusallık: SG Kesişim:G (Durağan)
103		Otomotiv:S G Raylı Sistem:SG Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):SG Medya:G	Görsel İletişim:G	Adaptasyon: SG Arge:SG Monitör:G		Emek:S Optimizasyon: SG	Toplumsal Fayda:SG 3. Dünya:S Sınıf:S	Doğrusallık: SG Kesişim:SG Dairesellik: G (Hareketli/ Sabit Kamera, Çevrinme/ Pan)

104		Tekstil:SG Bilişim:SG	Görsel İletişim:S	Dokuma:SG Bilgisayar:S Trigonometri: G				Doğrusallık: G Eğrisellik:G Dairesellik: G (Durağan)
105	Erkek Egemen:G	Medya:SG Bilişim:S	Görsel İletişim:SG Sözel İletişim:SG Pornografi:G	Bilgisayar:S Sayısal Temsil:S			Cinsiyet:G Tüketim Toplumu:SG	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)
106		Tekstil:G Geleneksel: G		Örgü:G			3. Dünya:G	Doğrusallık: G Kesişim:G (Durağan)
107		Tekstil:G Geleneksel: G		Eğirme:G Yiv:G			3. Dünya:G	Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
108		Geleneksel: G		Eğirme:S Yiv:S	Anatomi:SG	Emek:SG	Gelişmişlik: S	Doğrusallık: SG Dairesellik:S (Durağan)
109		Tekstil:SG Geleneksel:S G		Eğirme:G Makara:SG Yiv:SG Bant:G	Anatomi:SG		Batı:G	Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Hareketli/ Sabit Kamera/ Tilt)
110		Marangozluk :G Geleneksel: G		Yiv:G Vida Adımı:G	Anatomi:G			Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
111		Marangozluk :G Makineleşm e: SG		Torna:G	Anatomi:SG			Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
112		Marangozluk :G Geleneksel: G		Analitik Geometri:G Pergel:G	Anatomi:G			Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
113		Marangozluk :G Geleneksel: G		Freze:G Pergel:G Yiv:SG Astronomi:S Arge:S Model:S	Evren:S			Doğrusallık: G Dairesellik:S G (Durağan)

114		Marangozluk: :G Geleneksel:S G		Tekerlek:G Yiv:SG Mil:SG Astronomi:S	Evren:S			Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
115		Marangozluk: :G Geleneksel: G		Tekerlek:G Ölçüm:G Analitik Geometri:G				Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
116		Otomotiv:S G Ulaşım:SG Makineleşme: SG		Motor (i):SG Krank Mili:SG Aktarım:SG				Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
117		Otomotiv:G Ulaşım:G Makineleşme:G		Motor (i): G Krank Mili: G Aktarım:G				Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Hareketli/ Sabit Kamera)
118		Otomotiv:S Ulaşım:S		Motor (ii):SG Aktarım:S Asimetrik Santrifuj:G Alternatif Ç.(ii):SG		Kapitalizm:S Verimlilik:S Borsa:S		Doğrusallık: G Dairesellik:S G (Durağan)
119	İktidar:S	Otomotiv:S Ulaşım:S Alternatif Ç.(i):SG		Motor (ii):SG Motor(i):S Asimetrik Santrifuj:G Alternatif Ç.(ii):SG		Kapitalizm:S Verimlilik:S G Alternatif Ç.(iii):S		Doğrusallık: SG Dairesellik:S G Kesişim:SG (Hareketli/ Sabit Kamera)
120	İktidar:S	Otomotiv:S Ulaşım:S Alternatif Ç.(i):SG		Motor (ii):SG Asimetrik Santrifuj:G Alternatif Ç.(ii):SG		Kapitalizm:S Sosyalizm:S Optimizasyon:S Alternatif Ç.(iii):S	Tüketim Toplumu:S	Doğrusallık: G Dairesellik: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
121		Otomotiv:S G Ulaşım:G Medya:S	Görsel İletişim:S	Motor (i):SG				Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
122		Otomotiv:S G Medya:S	Görsel İletişim:SG			Emek:SG	Sınıf:SG	Tanımsız:G (Durağan)

123		Otomotiv:G Medya:S Makineleşme: SG	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S G			Emek:SG		Tanımsız:G (Durağan)
124		Makineleşme: SG Medya:SG	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S G	Hassasiyet:S G		Emek:SG		Tanımsız:G (Durağan)
125		Makineleşme: SG Medya:G	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S G	Hassasiyet:S G Montaj Hattı:S Bant:S Krank Mili:G		Emek:SG		Doğrusallık: S Dairesellik:S (Durağan)
126		Makineleşme: SG Otomotiv:S G		Montaj Hattı:SG Bant:S				Doğrusallık: S Dairesellik: GS (Durağan)
127		Makineleşme:G Otomasyon: G		CNC:G Sayısal Temsil:G			Yaş:G Cinsiyet:G	Tanımsız:G (Durağan)
128		Otomotiv:S G Zanaat:S Seri Üretim:S		Montaj Hattı:SG		Emek:S		Tanımsız:G (Durağan)
129		Otomotiv:S Zanaat:S				Emek:SG		Tanımsız:G (Durağan)
130		Zanaat:SG	Folklor:SG Eğlence:SG Ritüel:SG			Emek:SG Çalışma:SG	Yabancılaşma: SG	Doğrusallık: SG Ritm:SG (Durağan)
131		Zanaat:SG	Folklor:SG Eğlence:SG Ritüel:SG			Emek:SG Çalışma:SG	Yabancılaşma: SG	Doğrusallık: SG Ritm:SG (Durağan)
132		Zanaat:G	Eğlence:G			Emek:SG Çalışma:SG	Yabancılaşma:G	Tanımsız:G (Durağan)
133		Zanaat:S Makineleşme: SG				İstihdam:S İşsizlik:S	Sınıf:S	Dairesellik:S G (Durağan)
134	Militarizm:G	Makineleşme:G Otomotiv:G Oyuncak:G					Cinsiyet:G	Doğrusallık: G Ritm:G (Hareketli/ Sabit Kamera)

135		Tekstil:SG Geleneksel:S G	Görsel İletişim:SG	Eğirme:SG				Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
136		Tekstil:SG Makineleşm e: SG		Tahrik:SG Kayış:SG Bant:SG				Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
137		Tekstil:G Makineleşm e:G		Tahrik:G Kayış:G Bant:G				Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
138		Tekstil:G Makineleşm e: SG		Eğirme:G Tahrik:G Kayış:G Bant:G				Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
139		Makineleşm e: SG		Manivela:G Makara:G Tahrik:SG Kayış:SG Pedal:SG				Yön:SG Kesişim:G Doğrusallık: SG Dairesellik: G (Durağan)
140		Zanaat:G Makineleşm e:G		Tahrik:G Kayış:G Pedal:G Torna:G Ergonomi:G	Anatomi:G			Yön:S Doğrusallık: SG Dairesellik: G (Durağan)
141		Zanaat:G Makineleşm e:G		Tahrik:G Kayış:G Pedal:G Torna:G Ergonomi:G	Anatomi:G			Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
142		Zanaat:G Makineleşm e:G		Tahrik:G Kayış:G Torna:G Ergonomi:G	Anatomi:G			Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
143		Makineleşm e:G		Tahrik:SG Kayış:SG Ergonomi:G	Anatomi:G			Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
144		Geleneksel: G	Görsel İletişim:SG	Tahrik:G Ergonomi:G	Anatomi:G			Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)

145		Tekstil:G Geleneksel: G		Dokuma:G Ergonomi:G Enerji:S Aktarım:S	Anatomi:G			Doğrusallık: SG Kesişim:G (Durağan)
146		Tekstil:G Makineleşm e:S	Kitle İletişim:S Eğlence:S	Eğirme:G Makara:G Tahrik:G Ergonomi:G	Anatomi:SG	Kapitalizm:S Emek:S Boş Zaman:S	Tüketim Toplumu:S Popüler Kültür:S Sınıf:S	Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
147		Tekstil:G Makineleşm e:S	Kitle İletişim:S Eğlence:S	Tahrik:G Ergonomi:S G Hassasiyet:S	Anatomi:SG	Kapitalizm:S Emek:S Boş Zaman:S	Tüketim Toplumu:S Popüler Kültür:S Sınıf:S	Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
148	İktidar:S Denetim:S	Geleneksel: G	Kitle İletişim:S Eğlence:S	Tahrik:G Ergonomi:S G	Anatomi:SG	Kapitalizm:S Emek:S Boş Zaman:S Sınıf İdeolojisi:S	Tüketim Toplumu:S Popüler Kültür:S Sınıf:SG	Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
149		Makineleşm e:S		Parça-Kesici Uç Değişimi:S Ergonomi:S	Anatomi:S	Emek:S İşsizlik:S		Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
150	Denetim:S	Geleneksel: G Makineleşm e:S		Torna:G Hassasiyet:S G	Anatomi:SG	Emek:SG		Doğrusallık: SG Dairesellik:S G (Durağan)
151	Denetim:S	Geleneksel:S Makineleşm e:S		Torna:G Hassasiyet:S	Anatomi:S	Emek:S		Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
152		Otomasyon: G		Mekatronik: G Kopya:G	Anatomi:G			Tanımsız:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
153		Kentleşme:S G Ulaşım:SG	Sinema:S Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S G	Analitik Geometri:SG		Rasyonel A.:SG	Modernizm: SG	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
154		Kentleşme:S Ulaşım:S Bilişim:SG		Sayısal Temsil:SG Bilgisayar:S G		Rasyonel A.:SG		Yön:SG Doğrusallık: SG (Durağan)

155		Tekstil:G Ulaşım:G Kentleşme:G Bilişim:G		Dokuma:G				Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
156		Bilişim:SG Kentleşme:SG		Bilgisayar:S G Sayısal Temsil:SG				Platonik Geometri:G Yükselme:G
157	Silah:S Savaş:S	Bilişim:S Silah Endüstrisi:S		Nükleer Füzyon:S Bilgisayar:S Güdümlü:S		Faşizm:S Emek:S Sömürü:S Çalışma:S		Tanımsız:G (Durağan)
158	Savaş:SG Ölüm:SG	Bilişim:S Mimar:SG	Semiyoloji:S G Ritüel:SG	Sayısal Temsil:S Bilgisayar:S		Sömürgecilik:S	Norm:SG Gelenek:SG	Platonik Geometri:G Yükselme:G (Durağan)
159	Denetim:S	Makineleşme: SG Geleneksel:SG		Torna:G Hassasiyet:S		Emek:SG	Sınıf:S	Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
160		Makineleşme:G Otomasyon:G		Torna:G CNC:G Sayısal Temsil:G		Emek:G		Doğrusallık:G Dairesellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera/Pan/ Tilt/Çevrim)
161		Bilişim:S Otomasyon:S		Torna:G Sayısal Temsil:S		Emek:S İşsizlik:S	Sınıf:S	Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
162		Bilişim:G Otomasyon:G		Torna:G Analitik Geometri:G Sayısal Temsil:G		Emek:S İşsizlik:S		Yön:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
163		Bilişim:G Otomasyon:G		Torna:G Analitik Geometri:G Sayısal Temsil:G		Emek:S İşsizlik:S		Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)

164		Bilişim:SG		Çark:SG Sayısal Temsil:SG Ölçüm:SG				Yön:G Dairesellik: G Ritm:SG (Durağan)
165		Bilişim:SG		Çark:SG Sayısal Temsil:SG Ölçüm:SG				Yön:G Dairesellik: G Ritm:SG (Durağan)
166				Çark:G Mekanik Transfer:S				Platonik Geometri:G Dairesellik: G Ritm:G (Durağan)
167				Algoritma:S Mekanik:S Elektrik:S		Verimlilik:S		Platonik Geometri:G Yükselme:G Ritm:G (Durağan)
168		Otomasyon: SG Ev Eşyası:G		Sayısal Temsil:SG E. Tasarım:SG Ergonomi:SG		Emek:S Fetiş:SG	Aile:S	Platonik Geometri:G (Durağan)
169	Görkem:G Militarizm:SG	Mimari:SG Kentleşme:S G Ulaşım:SG					Feodalite:SG	Doğrusallık: G Dairesellik: G Yükselme:G (Durağan)
170	Görkem:SG Tanrı:SG	Mimari:SG Kentleşme:S G Ulaşım:SG					Din:SG	Doğrusallık: G Ritm:G Yükselme:G (Durağan)
171	Görkem:SG Militarizm:SG G İktidar:SG	Mimari:SG Endüstri:SG				Kapitalizm:S Emek:S Çalışma:S	Feodalite:SG Sınıf:S	Doğrusallık: G Ritm:G Yükselme:G (Durağan)
172	Militarizm:G	Otomotiv:G Oyuncak:G		Kalite Kontrol:G Tekerlek:G			Cinsiyet:G	Doğrusallık: G Dairesellik: G Ritm:G (Hareketli/ Sabit Kamera)

173		Gıda Endüstrisi:S G Otomasyon: S Kentleşme:S Ulaşım:S	Reklâm:SG Semiyojoloji:S G			Kapitalizm:S G Pazarlama:S G Fetiş:SG	Tüketim Toplumu:SG Modernizm: G	Platonik Geometri:G Ritm:G (Durağan)
174		Otomotiv:S G Medya:SG Ulaşım:SG	Reklâm:SG Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S G	E. Tasarım:SG		Kapitalizm:S G Pazarlama:S G Fetiş:SG	Tüketim Toplumu:S	Platonik Geometri:G (Durağan)
175	Silah:SG Savaş:SG Erkek Egemen:G	Silah Endüstrisi:S G Bilişim:S Film (As You See):S	Pornografi:G Görsel İletişim:SG	Bilgisayar:S Güdümlü:S Nükleer Füzyon:S		Faşizm:S Kapitalizm:S Sömürü:S Para Aklama:S	Cinsiyet:G	Doğrusallık: S Ritm:S (Durağan)
176	Militarizm:G	Otomotiv:G Oyuncak:G		Montaj Hattı:G Asamblaj:G			Cinsiyet:G	Doğrusallık: G (Hareketli/ Sabit Kamera)
177	Silah:SG Denetim:S Hız:S	Otomotiv:S Silah Endüstrisi:S G		Bant:G Besleme:G Bilgisayar:S Hassasiyet:S				Doğrusallık: G Dairesellik: G Ritm:S (Durağan)
178	Silah:SG Hız:G Hijyen:G	Silah Endüstrisi:S G Otomotiv:G Medya:G Ev Eşyası:G	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G Reklâm:G Semiyojoloji:S G			Tüketim:G	Aile:G Cinsiyet:G Tüketim Toplumu:G	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
179	Başkaldırı:S G Silah:SG Denetim:S Güvenlik:S	Silah Endüstrisi:S G Otomotiv:S Ulaşım:S	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G Mit:SG Semiyojoloji:S G			Kapitalizm:S Sosyalizm:G Özgürlük:S Alternatif Ç.(iii):SG	Tüketim Toplumu:S Bürokrasi:S	Doğrusallık: G Dairesellik:S (Durağan)
180		Tekstil:SG Makineleşme:S Otomasyon: S Bilişim:S		Dokuma:SG Bilgisayar:S Sayısal Temsil:S		Emek:S İşgücü Değişimi:S İşsizlik:S		Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G Ritm:G (Durağan)
181	Savaş:S Denetim:S	Tekstil:G Otomasyon: S Silah Endüstrisi:S Bilişim:S		Dokuma:G Bilgisayar:S Sayısal Temsil:S				Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)

182		Tekstil:G Makineleşme:S		Mekanik:S Ergonomi:S	Anatomi:S	Emek:S		Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)
183		Makineleşme:SG Otomasyon:SG		Mekanik:SG Hassasiyet:SG Monitör:G Analitik Geometri:SG Trigonometri:SG	Anatomi:S	Emek:S		Yön:G Kesişim:G Eğrisellik:G Dairesellik:G (Durağan)
184		Model-Kopya:S Otomasyon:S		Kayıt-Tekrar:S Bant:S Reproduksiyon:S		Emek:S		Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G Ritm:SG (Durağan)
185		Model-Kopya:SG Otomasyon:S Bilişim:S Alternatif Ç.(i):S		Kayıt-Tekrar:SG Reproduksiyon:S Algoritma:S Bilgisayar:S Ölçek:G Alternatif Ç.(ii):SG		Emek:S	Sınıf:S	Ritm:SG Orantı:G (Durağan)
186		Model-Kopya:G Alternatif Ç.(i):G		Kayıt-Tekrar:G Reproduksiyon:G Alternatif Ç.(ii):G				Doğrusallık:G Dairesellik:G Ritm:G (Hareketli/Sabit Kamera)
187		Otomotiv:SG Model-Kopya:SG Film (As You See):S Alternatif Ç.(i):G	Görsel İletişim:S	Analog Temsil:SG Kayıt-Tekrar:SG Reproduksiyon:G Alternatif Ç.(ii):G				Doğrusallık:G Dairesellik:G Ritm:SG (Hareketli/Sabit Kamera)
188		Otomotiv:G Model-Kopya:G Alternatif Ç.(i):G		Analog Temsil:G Kayıt-Tekrar:G Reproduksiyon:G Alternatif Ç.(ii):G				Doğrusallık:G Dairesellik:G Ritm:G (Hareketli/Sabit Kamera)

189		Otomotiv:G Model- Kopya:SG Alternatif Ç.(i):SG		Analog Temsil:G Kayıt- Tekrar:SG Reprodüksiyon:SG Hassasiyet:S Alternatif Ç.(ii):G	Anatomi:S	Emek:S	Sınıf:S	Doğrusallık:G Dairesellik:G Ritm:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
190		Otomotiv:G Model- Kopya:G Alternatif Ç.(i):G		Analog Temsil:G Kayıt- Tekrar:G Reprodüksiyon:G Alternatif Ç.(ii):G				Doğrusallık:G Dairesellik:G Ritm:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
191		Otomotiv:G Model- Kopya:G Alternatif Ç.(i):G		Analog Temsil:G Kayıt- Tekrar:G Reprodüksiyon:G Alternatif Ç.(ii):G	Anatomi:G	Emek:G	Sınıf:G	Doğrusallık:G Dairesellik:G Ritm:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
192	Ordu:S Yönetim:S	Endüstri:S Silah Endüstrisi:SG				Kapital:S Emek:S	Sınıf:S Hiyerarşi:S	Yön:G Eğrisellik:G Dairesellik:G (Durağan)
193	Ordu:S Devlet:S	Silah Endüstrisi:SG		Nümerik Kontrol:SG				Yön:G Eğrisellik:G Dairesellik:SG (Hareketli/ Sabit kamera/ Tilt)
194		Model- Kopya:S Bilişim:SG		Sayısal Temsil:G Reprodüksiyon:S		Emek:S	Sınıf:S	Yön:G Doğrusallık:G (Durağan)
195	İktidar:S	Mimari:G Ulaşım:SG				Rasyonel A.:S		Yön:G Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G (Durağan)

196	İktidar:S Söylem:S	Mimari:G Ulaşım:SG		Teknolojik İlerleme:S			Gelişmişlik: S	Yön:SG Kesişim:G Doğrusallık: SG Dairesellik: G Eğrisellik:G (Durağan)
197	İktidar:S Söylem:S	Raylı Sistem:G Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):S		Teknolojik İlerleme:S Alternatif Ç.(ii):S			Gelişmişlik: S	Yön:SG Kesişim:G Doğrusallık: SG Dairesellik: G Eğrisellik:G Paralellik:S G (Durağan)
198	İktidar:S Söylem:S	Otomotiv:G Ulaşım:G Alternatif Ç.(i):S		Teknolojik İlerleme:S Alternatif Ç.(ii):S			Gelişmişlik: S	Yön:SG Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)
199	İktidar:S Söylem:S	Otomotiv:G Ulaşım:G Bilişim:G		Teknolojik İlerleme:S Alternatif Ç.(ii):S Sayısal Temsil:G			Gelişmişlik: S	Yön:SG Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)
200	Erkek Egemen:G İktidar:G	Medya:G Ulaşım:G	Pornografi:G	Teknolojik İlerleme:S	Beden:G	Hakim İdeoloji:G	Cinsiyet:G Gelişmişlik: G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)
201		Mimari:G Otomotiv:G Raylı Sistem:G Ulaşım:G				Dolaşım:G	Gelişmişlik: G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G Eğrisellik:G Dairesellik: G Yükselme:G (Durağan)
202	Silah:SG Savaş:SG Hız:G	Seri Üretim:SG Otomotiv:S G Raylı Sistem:S Silah EndüstrisiSG Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):S		Teknolojik İlerleme:SG Bant:G Alternatif Ç.(ii):S		Alternatif Ç.(iii):S	Gelişmişlik: SG	Yön:G Kesişim:SG Doğrusallık: G Paralellik:S (Durağan)

203	Silah:G Ordu:G Savaş:SG	Tarım:G Ulaşım:S Silah Endüstrisi:SG		Teknolojik İlerleme:S			Gelişmişlik: SG	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
204		Endüstri:SG		Tahrik:SG Buhar Türbini:S				Kesişim:SG Doğrusallık: G (Durağan)
205		Endüstri:SG		Tahrik: SG Elektrik:SG Motor(iii):S G Teknolojik İlerleme:SG Ergonomi:S G			Gelişmişlik: SG	Kesişim:SG Doğrusallık: G Dairesellik: G (Hareketli/ Sabit Kamera/ Pan)
206	Merkezi Otorite:S	Endüstri:SG Ulaşım:S Raylı Sistem:SG		Buhar:G Tahrik:G				Kesişim:SG Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
207	Merkezi Otorite:S	Endüstri:G Ulaşım:S Raylı Sistem:S		Buhar:G Tahrik:G Teknolojik İlerleme:SG				Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan/ Zoom-in)
208	Merkezi Otorite:G	Endüstri:G Ulaşım:G Raylı Sistem:G		Tahrik:G Teknolojik İlerleme:G Ergonomi:G				Doğrusallık: G (Hareketli/ Sabit Kamera/ Tilt)
209	Merkezi Olmayan Otorite:S	Endüstri:G Ulaşım:S Otomotiv: S		Teknolojik İlerleme:SG Elektrik:G Motor(iii):G Ergonomi:G				Kesişim:SG Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
210		Otomotiv:S G Raylı Sistem:SG Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):SG		Alternatif Ç.(ii):SG		Alternatif Ç.(iii):SG		Kesişim:SG Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
211		Alternatif Ç.(i):G		Alternatif Ç.(ii):G		Alternatif Ç.(iii):G		Dairesellik: G (Hareketli/ Çevrinme)

212		Alternatif Ç.(i):G		Alternatif Ç.(ii):G		Alternatif Ç.(iii):G		Dairesellik: G Doğrusallık: G (Hareketli/ Çevrinme)
213		Model- Kopya:SG Alternatif Ç.(i):G		Yedek Parça:S Reproduksiy on:S		Kapitalizm:S Tüketim:S Tasarruf:S Telif:S	Tamir Kültürü:S	Dairesellik: G (Hareketli/ Çevrinme/ Sabit Kamera)
214		Silah Endüstrisi:S Endüstri:S Alternatif Ç.(i):S		Alternatif Ç.(ii):S		Kapitalizm:S Emek:S Kâr:S Verimlilik:S Alternatif Ç.(iii):S	Sınıf:S	Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
215		Endüstri:S Ulaşım:G Alternatif Ç.(i):SG		Alternatif Ç.(ii):SG		Emek:G Alternatif Ç.(iii):SG	Toplumsal Fayda:SG Sınıf:G	Yön:G Kesişim:SG Doğrusallık: G (Durağan)
216		Otomotiv:S G Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):SG		Adaptasyon: SG Tamir:SG Alternatif Ç.(ii):SG		Kooperatifçil ik:S Alternatif Ç.(iii):S Sosyalizm:S Kapitalizm:S	Toplumsal Fayda:S Tamir Kültürü:S Tüketim toplumu:S	Dairesellik: G (Hareketli/ Çevrinme/ Sabit Kamera)
217	Yerel Yönetim:S Kamu:S Sivil Toplum K.:S	Otomotiv:G Ulaşım:G Alternatif Ç.(i):S		Alternatif Ç.(ii):S		Kapital:S Kamusal Destek:S Sendika:S Emek:G	Toplumsal Fayda:S Sınıf:G	Yön:G Kesişim:SG Doğrusallık: G (Durağan)
218	Yerel Yönetim:S Kamu:S Sivil Toplum K.:S	Otomotiv:S G Ulaşım:SG Alternatif Ç.(i):S		Alternatif Enerji:S Elektrik:S Motor(iii):S G		Kamusal Destek:S Sendika:S	Toplumsal Fayda:S	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
219	Sivil Toplum K.:S	Mimari:S Otomotiv:S G Ulaşım:SG Kentleşme:S		E. Tasarım:SG Alternatif Ç.(ii):SG		Kooperatifçil ik:S Pazar:S Hedef Kitle:S	Toplumsal Fayda:SG Sınıf:S	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Durağan)
220		Mimari:S Otomotiv:S G Ulaşım:SG Kentleşme:S		Alternatif Ç.(ii):SG		Kooperatifçil ik:S Pazar:S Hedef Kitle:S	Toplumsal Fayda:SG Sınıf:S	Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)

221		Endüstri:G Mimari: G Kentleşme:G		Alternatif Ç.(ii):G		Kooperatifçilik: G Pazar:G Hedef Kitle:G	Toplumsal Fayda:G	Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
222		Endüstri:SG Ulaşım:SG Kentleşme:SG		Alternatif Enerji:SG Tamir:SG Alternatif Ç.(ii):SG		Verimlilik:S Sürdürülebilirlik:S	Toplumsal Fayda:SG 3. Dünya:S Tamir Kültürü:S	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G (Hareketli/ Çevrinme/ Sabit Kamera)
223	Silah:S Savaş:S	Endüstri:S Alternatif Ç.(i):SG		Bakımsız (Telechiric) Cihazlar:SG Koordinat Sistemi:G Alternatif Ç.(ii):S			Toplumsal Fayda:SG	Kesişim:G Doğrusallık: G (Durağan)
224		Endüstri:G Alternatif Ç.(i):G		Bakımsız Üretim:G Mekatronik: G Alternatif Ç.(ii):G	Anatomi:G	Emek:G		Kesişim:G Doğrusallık: G Dairesellik: G Paralellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
225		Endüstri:SG Zanaat:SG Alternatif Ç.(i):SG		Bakımsız Üretim:G Modelsiz Reprodüksiyon:SG Mekatronik: G Alternatif Ç.(ii):SG	Anatomi:SG	Emek:SG Alternatif Ç.(iii):SG	Sınıf:SG Yabancılaşma: SG	Kesişim:SG Doğrusallık: G Dairesellik: G Paralellik:G (Durağan)
226		Endüstri:G Zanaat:G Alternatif Ç.(i):G		Bakımsız Üretim:G Modelsiz Reprodüksiyon:G Mekatronik: G Montaj:G Alternatif Ç.(ii):G		Emek:G Alternatif Ç.(iii):G		Kesişim:G Doğrusallık: G Dairesellik: G Paralellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)

227		Endüstri:G Zanaat:G Alternatif Ç.(i):G		Bakışmsız Üretim:G Modelsiz Reproduksiyon:G Mekatronik:G Alternatif Ç.(ii):G		Emek:G Alternatif Ç.(iii):G		Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G Paralellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
228		Endüstri:G Zanaat:G Alternatif Ç.(i):G		Bakışmsız Üretim:G Modelsiz Reproduksiyon:G Mekatronik:G Alternatif Ç.(ii):G		Emek:G Alternatif Ç.(iii):G		Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G Paralellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
229		Endüstri:G Zanaat:G Alternatif Ç.(i):G		Bakışmsız Üretim:G Modelsiz Reproduksiyon:G Mekatronik:G Emek:G Alternatif Ç.(ii):G		Emek:G Alternatif Ç.(iii):G		Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G Paralellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
230		Endüstri:G Zanaat:G Alternatif Ç.(i):G		Bakışmsız Üretim:G Modelsiz Reproduksiyon:G Mekatronik:G Alternatif Ç.(ii):G		Emek:G Alternatif Ç.(iii):G		Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G Paralellik:G (Hareketli/ Sabit Kamera)
231		Endüstri:G Zanaat:G Alternatif Ç.(i):G		Bakışmsız Üretim:G Modelsiz Reproduksiyon:G Mekatronik:G Bant:G Alternatif Ç.(ii):G		Emek:SG İş Güvenliği:SG G	Toplumsal Fayda:SG	Kesişim:G Doğrusallık:G Dairesellik:G Paralellik:G (Durağan)
232	Militarizm:G	Oyuncak:G Silah Endüstrisi:S		Nükleer Füzyon:S Montaj:G			Cinsiyet:G	Doğrusallık:G Ritm:G (Hareketli/ Sabit Kamera)

233		Mimari:SG Otomotiv:S G Ulaşım:SG				Kapitalizm:S Vergi:S Tüketim:S	Tüketim Toplumu:S Din:SG Feodalite:SG	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G Ritm:G Paralellik:S (Durağan)
234	Görkem:SG	Mimari:SG Ulaşım:SG Konut:S	Görsel İletişim:SG Semiyojoloji:S G			Yoksulluk:S	Din:SG	Yön:G Doğrusallık: G Dairesellik: G Ritm:G Paralellik:S Simetri:G (Durağan)
235	Denetim:SG Hız:S	Mimari:SG Ulaşım:SG			Topografya: SG Hayvan:S		Tüketim Toplumu:S	Yön:G Doğrusallık: G Eğrisellik:G (Durağan)
236		Oyuncak:G Mimari:G Ulaşım:G Tekstil:G	Oyun:G Eğlence:G	Dokuma:G Konstrüksiyon:G	Topografya: G Beden:G	Boş zaman:G	Kültür Tarihi:G	Yön:G Kesişim:G Doğrusallık: G Dairesellik: G Eğrisellik:G Simetri:G (Durağan)
237	Erkek Egemen:S	Medya:SG	Pornografi:S G Görsel İletişim:G Sözel İletişim:SG	Kayıt- Tekrar: SG			Yabancılaşma: SG	Ritm:S (Hareketli/ Sabit Kamera)
238 (Yazı)		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
239		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
240 (Yazı)		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
241		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)

242		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
243		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
244		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
245		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
246		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
247		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
248		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
249		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
250		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
251		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:G					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
252		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:S					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)
253		Film (As You See):SG	Görsel İletişim:G Sözel İletişim:S					Yön:G Doğrusallık: G (Durağan)

Kaynakça

- Alter, N. M. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War. *New German Critique*. Special Issue on Literature, Spring/Summer, No.68.
http://sduk.us/farocki/Alter_the_political_imperceptible_in.pdf
(Erişim tarihi: 22.03.2013).
- Alter, N. M. (2003). Memory Essays. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich.
- Arthur, P. (2003). Essay Questions From Alain Resnais to Michael Moore. *Film Comment*. Jan/Feb, Vol.39, No.1.
- As You See Çözümleyici Algoritma:
<http://sequencealgorithm.orakoglu.net/videoessay/asyousee/>
(Erişim tarihi: 03.06.2014 – sürekli erişilebilir)
- Ballantyne, A. (2010). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. (Çev: R. Öğdül). İstanbul: YEM Yayın.
- Baker, M. (2006). *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press.
- Baker, U. Aralık Nedir?
<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,220,0,0,1,0>
(Erişim tarihi:03.09.2014).
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. (Çev: H. Abuşoğlu). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (Ed: E. Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barthes, R. (1991). *The Responsibility of Forms*. Los Angeles: University of California Press,
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev: R. Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Baudrillard, J. (2006). *Kusursuz Cinayet*. (Çev: N. Sevil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2005). Mekanik Çoğaltım Aşamasında Sanat Yapıtı. *Sanat Yapıtı*. (Ed: B. Lenoir, Çev: A. Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1990). *Görme Biçimleri*. (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekâmül*. 2.Basım. (Çev: Ş. Tunç). İstanbul: M.E.G.S.B. Devlet Kitapları.
- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution*. (Trans: A. Mitchell) New York: Dover Publications.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev: I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Biemann, U. (2003). The Video Essay in the Digital Age. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich.
- Blümlinger, C. (2004). Slowly Forming a Thought While Working on Images. *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, (Ed: Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çev: F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Boutang, P. A. (Yapımcı). (1988-1989) L'abécédaire de Gilles Deleuze [TV Yayını]. Fransa: French Television.
http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU (Erişim tarihi: 26.12.2012).
- Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. New York: I.B. Tauris.
- Borges, J. L. (1995). *Alçaklığın Evrensel Tarihi*. (Çev: Z. Çağlayan). İstanbul: Telos.
- Bussolini, J. (2010). What is a Dispositive? *Foucault Studies*, November, No.10.
- Calvino, I. (2008). *Klasikleri Niçin Okumalı*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Colebrook, C. (2004). *Gilles Deleuze*. (Çev: C. Soydemir). Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press.
- Cowan, M. (2008). Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and City Film. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. No.11.
<http://id.erudit.org/iderudit/037538ar> (Erişim tarihi:26.02.2013).

- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine*. (Çev: E. Daldeniz) İstanbul: Metis Yayınları.
- Delacampagne, C. (2010). *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*. (Çev: D. Çetinkasap) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- DeLanda M. (2005). *Çizgisel olmayan Tarih: Bin Yılın Öyküsü*. (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- DeLanda, M. (2006). Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press.
- Deleuze, G. (2000). The Brain is the Screen. *Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. (Ed: G. Flaxman) Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2001a). *Cinema 1: The Movement-Image*. (Trans: H. Tomlinson; B. Habberjam Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2001b). *Cinema 2: The Time-Image*. (Trans: H. Tomlinson; R. Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. (Çev: U. Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze G.; Guattari, F. (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Trans. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze G.; Guattari, F. (2006). *Felsefe Nedir?* (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G; Foucault, M. (2007). Entelektüeller ve Güç: Michel Foucault ve Gilles Deleuze Arasında Bir Konuşma. (Çev: A. Oysal) *Kent ve Kültürü, Cogito*, Sayı:8, 1996, 4. Basım.
- Deleuze, G. (2008). *Ampirizm ve Öznellik*. (Çev: E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*. (Çev: C. Batukan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (Çev: H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Didi-Huberman, G. (2009). How to Open Your Eyes. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* (Ed: A. Ehmman; K. Eshun). Köln: Köenig Books.

- Eagleton, T. (1998a). Özgür Tikeller. (Çev: H. Hünler). *Estetiğin İdeolojisi*. (Ed: B. Gözkân). İstanbul: Özne Yayınları.
- Eagleton, T. (1998b). Polisten Postmoderne. (Çev: B. Kiroğlu). *Estetiğin İdeolojisi*. (Ed: B. Gözkân). İstanbul: Özne Yayınları.
- Ehmann, A.; Eshun, K. (2009). From A to Z of HF or: 26 Introductions to HF. *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Ed: A. Ehmann; K. Eshun). London: Raven Row / Koenig Books.
- Elsaesser, T. (2002). Introduction: Harun Farocki, *Senses of Cinema*, July (Issue: 21). http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ (Erişim tarihi: 04.03.2013).
- Elsaesser, T. (2004a). Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press,
- Elsaesser, T. (2004b). Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence. *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2004c). Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki. *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, H. (Yapımcı, Yönetmen). (1986). *As You See (Wie man siehgt)* [Motion picture]. Almanya: Harun Farocki Filmproduction. (harun.farocki@farocki-film.de).
- Farocki, H. (2004). Reality Would Have to Begin. *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*. (Ed: T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, H.; Steyerl, H. (2011). *Magical Imitation of Relity*. Cahier #2. http://monoskop.org/images/5/57/Farocki_Harun_Steyerl_Hito_A_Magical_Imitation_of_Reality.pdf (Erişim tarihi: 26.03.2013).
- Farocki, H. ile yapılan 19 Mart 2010 tarihli **söyleşi**: 21. Ankara Uluslararası Film Festivali, Goethe Institute, “*VIDEO: BELLEKMEKÂN*” sergi ve gösterimi, “*GÖZBELLEK (Eyes of Memory)* - Harun Farocki”, Küratörler: Andreas Treske, Ege Berensel, Goethe Institute, Ankara.

- Flaxman, G. (2006). Transcendental Aesthetics: Deleuze's Philosophy of Space. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Flusser, V. (1999). *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. Suffolk: Reaktion Books.
- Flusser, V. (2011). *Into the Universe of the Technical Images*. (Trans: N. A. Roth) Electronic Mediations Vol.32, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (2001). *Yapısalcılık ve Postyapısalcılık*. (Çev: Ü. Umacı; A. Utku). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Galt, R. (2006). *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.
- Haug, K. (1998). Time Frame. *Afterimage*. Nov/Dec, Vol.26, No.3.
- Horne, J.; Kahana J. (1998). A Perfect Replica: An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow. *Afterimage*. Nov/Dec, Vol.26, No.3.
- Huber, J. (2003). Video-Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich.
- Kafka, F. (2003). *Aforizmalar*. (Çev: O. Çakmakçı). İstanbul: Bordo Siyah Yayınlar.
- Kara, S. (2011). *Reassembling Documentary: From Actuality to Virtuality*. Ph.D. Thesis. Detroit: Wayne State University.
- Karolyi, O. (1996). *Müziğe Giriş*. (Çev: M. Nemutlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Lamasanu, S. (2010). *Capturing the Romanian Revolution: Violent Imagery, Affect and Televisual Event*. Ph.D. Thesis. Montreal: McGill University.
- Lazzarato, M.; Melitopoulos, A. (2003). Digital Montage and Weaving: An Ecology of the Brain for Machine Subjectivities. *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. (Ed: U. Biemann). Zürich: Institute for Theory of Art Design Zürich.
- Lenoir, B. (2005a). Benjamin: Sanat Yapıtının Çoğaltılabilirliği. *Sanat Yapıtı*. (Ed: B. Lenoir, Çev: A. Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lenoir, B. (2005b). Bergson: Sanat Bizi "Gerçekliğin Ta Kendisiyle Karşı Karşıya" Bırakır. *Sanat Yapıtı*. (Ed: B. Lenoir, Çev: A. Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Lockhart, T. (2008). *Revising the Essay: Intellectual Arenas and Hybrid Forms*. PhD Thesis, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Lorraine, T. (2006). Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space. *Deleuze and Space*. (Ed: I. Buchanan; G. Lambert). Edinbrough: Edinbrough University Press.
- Making Meaning: Holbeins Ambassadors: Holbein's skull - Part two, Paintings, The National Gallery, London, [Motion picture].
İngiltere: <http://www.youtube.com/watch?v=Mczs4muSUHc>
(Erişim tarihi: 15.04.2013).
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Marks, L. U. (2000). Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merrell, F. (2000). *Change through Signs of Body, Mind and Language*. Illinois: Waveland Press.
- Möller, O. (2009). Business as Usual. *Film Comment*, May/June, Vol.45, No.3.
- Mulvey, L. (2007). *Death X a 24 Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Nietzsche, F. (2004). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev: K. Ata). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. (Trans: M. Wynne-Ellis) Helsinki: Building Information Ltd.
- Papi, M. (2014). Müzik-Oluş (I). *Şerhh*, Sayı:1.
- Pascher, S. (2005). Images of the World: a Brief Introduction. *Merge*. No.16, Stockholm: Merge Magazine. <http://mergemag.se/blog/wp-content/uploads/merge-nr16.pdf> (Erişim tarihi: 22.03.2013).
- Pearson, K. A. (2007). Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze. (Çev: Ş. Öztürk; N. Polat). *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, Sayı:50.
- Platon (2002). *Devlet*. (Çev: H. Demirhan). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Pisters, P. (1998). *From Eye to Brain, Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*, Amsterdam: Academisch Proefschrift, University of Amsterdam.

- Pisters, P. (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press.
- Raunig, G. (2012). *Bin Makine: Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi*. (Çev: M. Çelik). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Richardson, J. (2013). Making Films Politically. *Idea of Radical Media*. (Ed: T. Medak; P. Milat). Zagreb: Multimedijalni Intitute.
- Rodowick, D. N. (2003). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rosenberg, K. (1989). In the Eye of the Beholder: Politic Documentaries About Technology. *Tecnology Review*, Feb/Mar, Vol.92, No.2.
- Sarub, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev: A. Güçlü). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Say, A. vd. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. (Ed: A. Say). Cilt 3, Ankara: Başkent Yayınevi.
- Schwab, M. (2000). Escape from the Image. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. (Ed: G. Flaxman). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Simonyi, S.; Van Tomme N. (2009). Real-Time Spectacles: Two Artworks and the Representation of a Soccer. *Afterimage*. May/Jun, Vol.36, No.6.
- Sobchack, V. (2003). Fantastik Film. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith, Çev: A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sofuoğlu, H. (2004a). Arındırma ve Yeniden Yapılandırma Yöntemi ve Gerekçesi Olarak Temel Sanat. *Anadolu Sanat*, Sayı: 15.
- Sofuoğlu, H. (2004b). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Dergisi*, 03.03.2004.
- Sofuoğlu, H. (2004c). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı: Hareket-Zaman ve Görüntü*. Eskişehir: Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayın No:152.
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev: R. Akçakaya) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Sukla, A. C. (2000). Introduction. *Art and Representation: Contributions to Contemporary Aesthetics*, (Ed: A. C. Sukla). Westport: Greenwood Press.

- Tanyeli, U. (2011). Mimarlık Düşünmek İçin İki Yol: Tolstoy'un Yolu, Dostoyevski'nin Yolu. *Arredamento Mimarlık*. Haziran, Sayı:247.
- Totaro, D. (2007). Deleuzecü Film Analizi: The Skin of the Film (Filmin Teni). (Ed: E. Koyuncu, Çev: U. Şah). *Tesmeralsekdiz*, Sayı:1.
- Treske, A. (2013). The Inner Life of Video Spheres. *Network Notebooks*, No.6. Institute of Network Cultures.
<http://networkcultures.org/wpmu/portal/publication/no-06-the-inner-life-of-video-spheres-andreas-treske/> (Erişim tarihi: 03.04.2013).
- Tzu, L. (1997) *Tao Te Ching*. (Çev: A. Walley). Hertforshire: Wordsworth Edditions Ltd.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Warner, C. R. (2011). *Research in the Form of a Spectacle: Godard and the Cinematic Essay*. PhD Thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- West-Pavlov, R. (2009). *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam: Rodopi.
- Wölfflin H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev: H. Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2.Basım.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). Y. Kovalyova, D. Lesnevsky (Yapımcı). (2003). *Vozvreshcheniye (The Return)* [Motion Picture]. Rusya: Kino International.
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=2806224>
(Erişim tarihi: 12.01.2011).
<http://www.der.org/> (Erişim tarihi: 18.03.2013).
http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/image_1?q=image
(Erişim tarihi: 05.04.2013).
http://www.etymonline.com/index.php?term=camera&allowed_in_frame=0
(Erişim tarihi: 15.04.2013).
<http://www.farocki-film.de> (Erişim tarihi: 27.03.2013).
<http://www.googleartproject.com/tr/collection/the-national-gallery-london/artwork/the-ambassadors-hans-holbein-the-younger/328434/> (Erişim tarihi: 15.04.2013).

<http://www.googleartproject.com/collection/the-national-gallery-london/museumview/>

(Erişim tarihi: 15.04.2013).

<https://www.khanacademy.org/>, (Erişim tarihi: 18.03.2013).

http://www.nationalgallery.org.uk/cid-classification/classification/picture/hans-holbein-the-younger,-the-ambassadors/271993/*/moduleId/ZoomTool/x/50/y/-92/z/2 (Erişim tarihi: 10.04.2013).

<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/12/20121229-19.htm>

(Erişim tarihi: 23.04.2013).

<http://turkiyehabermerkezi.net/haber/bu-fotografa-rekor-tazminat#.UXW3HrWePD4>

(Erişim tarihi: 23.04.2013).

<http://www.turkis.org.tr/source.cms.docs/turkis.org.tr.ce/docs/file/aclikmart13.pdf>

(Erişim tarihi: 23.04.2013).

<http://www.thesociologicalcinema.com/about-us.html> (Erişim tarihi: 15.01.2013).

http://www.visualthesaurus.com/landing/?ad=cdo&utm_medium=default&utm_campaign=VT&utm_source=cdo&word=image (Erişim tarihi: 05.04.2013).