

-Araştırma Makalesi-

**Film Eleştirisinde “Sanat Erotikası”na Doğru:
Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış**

İpek Gürkan*

Özet

Bu çalışma Susan Sontag’ın “Yorum Karşı” adlı kısa metninin son cümlesindeki “bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var” önermesini anlamaya çalışıyor. Bu cümle bir daha geri dönülmeksizin yalnızca metnin sonunda mistik bir ifade gibi yer almasına karşın, bu metin onu anlamaya çalışırken bu cümleyi çözümlenmeye, deşifre etmeye yönelmiyor veya doğrudan yalnızca yazarın kendi eserlerinde bu cümlenin izine dair ipuçlarının peşine düşmüyor. Bunun yerine Sontag’ın kendisiyle yakın eleştirel düşüncelere sahip farklı tarihsel dönemlerdeki yazarlara filmin kendisini ve biçimini koruyan bir bakışla yöneliyor. Sontag’ın “sanat erotikası” önerisini eleştirinin deneyimsel duyumsal yönünü işaret ettiği noktada Laura Marks’ın Filmin Teni kitabına başvurarak aynı önerinin dokunsal/haptik potansiyelini videografik film eleştirisi üzerinden düşünmeye çalışıyor. Videonun yüzeyinde bir yerde, temsili analizlere direnen bir film eleştirisini düşünürken, nerden bakarsak bakalım film çalışmalarının filmin kendisini anlamaya, somut düşünmeye yöneldiğini ve en önemlisi dijital film eleştirisinin artık “ağır çekim” düşünmemize olanak tanınmasıyla filmler üzerinde “düşünmeye” zaman verdiği için neredeyse zorunlu bir ihtiyaç olarak yüzünü felsefeye döndüğünü görüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Film eleştirisi, biçim ve içerik, yorum, haptik bakış, videografik eleştiri.

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: igurkan@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9436-5734

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1022827

Gürkan, İ. (2022). Film Eleştirisinde “Sanat Erotikası”na Doğru: Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 13. 61-80. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1022827>.

Geliş Tarihi: 12.11.2021

Kabul Tarihi: 01.06.2022

-Research Article-

Toward “Erotics of Art” in Film Criticism: Videographic Criticism and Haptic Visuality

İpek Gürkan*

Abstract

This study aims to understand the sentence, “In place of a hermeneutics we need an erotics of art” that Susan Sontag suggested in the last sentence of her essay named “Against Interpretation”. Although this sentence only takes place at the end of the essay like a mystical expression having no return, this text does not trace its roots to decode its hidden meanings or it does not directly seek clues about the trace of this sentence in the author’s own work. Instead, it turns to thinkers from different historical periods who hold critical thoughts close to Sontag herself, with a view that preserves the film itself and its form. From the point where Sontag’s “erotics of art” suggestion points out the experimental sensual aspect of criticism, The Skin of the Film of Laura Marks has resorted and the tactual/haptic potential of the same suggestion is attempted to be questioned over the videographic criticism. We think that the concept of film criticism resists representative analyses somewhere on the surface of videos and we implicitly see that one way or another, film studies have almost compulsorily turned to philosophy as the latter allows a certain amount of time to understand, to embody, and most importantly, to think as digital film criticism allows us to think in “slow-motion” somehow.

Keywords: *Film criticism, film form and content, hermeneutics, haptic visuality, videographic criticism.*

*Assist. Prof. Dr. Istanbul Gelisim University, Faculty of Applied Sciences, Istanbul, Turkey.

E-mail: igurkan@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9436-5734

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1022827

Gürkan, İ. (2022). Film Eleştirisinde “Sanat Erotikası”na Doğru: Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 13. 61-80. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1022827>.

Received: 12.11.2021

Accepted: 01.06.2022

Extended Abstract

The 20th century developed a series of theoretical perspectives and trends, which we now regard as traditional, with a structuralist and representative understanding aimed at perceiving the impacts of films rather than their nature. In a similar way, imagining structuralist films today appears to be a mental comfort into which we are almost dragged on purpose, as does viewing a film as a language. We sacrifice the films for psychological, sociological, social reductions with the need for explanation and sense-making. An immense literature was formed from such an inclination. However, within the same century, we met some authors and philosophers who had a tendency towards aesthetic and philosophical perspectives that sometimes did not directly pertain to the cinema. Susan Sontag was one of them. This study aims to understand the sentence, "In place of a hermeneutics we need an erotics of art" that Susan Sontag suggested in the last sentence of her essay named "Against Interpretation". Although this sentence only takes place at the end of the essay like a mystical expression having no return, this text does not trace its roots to decode its hidden meanings. Rather, it prefers to try to understand this suggestion with an understanding aimed at works of art themselves against interpretation in spite of the possibility of taking the risk of interpretation. The essay strives to distinguish the theoretical and practical connections of this short suggestion. In addition, this essay does not attempt to define what film criticism is. It tries to understand what "criticism" and "thinking about films" can be while preserving the film itself and its form. It is based on a perspective that highlights a criticism on "what is evident" and an experimental aspect of films, and suggests that the criticism of a film should be made through itself and its own concepts. We involuntarily tend to a formal perspective. The form/style of the film, in this sense, becomes inherent in the films/work of art itself. Just as the technique is inherent in the piece of art. We think from the inside.

The tactuality of the videographic criticism made with visual-auditory materials by using the facilities resulted from digital technology. From the point where Sontag's "erotics of art" suggestion points out the experimental sensual aspect of criticism, The Skin of the Film of Laura Marks has resorted and the tactual/haptic potential of the same suggestion is attempted to be questioned over the videographic criticism. We think that the concept of film criticism resists representative analyses somewhere on the surface of videos and we implicitly see that one way or another, film studies have almost compulsorily turned to philosophy as the latter allows a certain amount of time to understand, to embody, and most importantly, to think as digital film criticism allows us to think in "slow-motion" somehow.

The current picture drawn by the criticism is that; if critical thinking only acts to create opinions depending on certain formulations and applications, to approve already proposed offers, and to repeat itself, it is high time to think over what exactly authentic critical thinking be like. In this sense, the study aims to think about the authenticity of criticism, to reveal the argumentative potential of criticism, and to discover experimental and sensual aspects of thinking. This clearly seems to be a tendency that invites the audience to audible, visible, and concrete criticism and makes the point of view infantile.

Giriş

Bu çalışma, film eleştirisinin bir tanımını yapmaya onu kavramsallaştırarak soyutlamaya, sınırlandırmaya yönelmiyor ama eleştiri üzerinde düşünmeye onun yaratıcı düşünmeyi teşvik edici potansiyellerini anlamaya niyetleniyor. Bu eleştirel bakış üzerine düşünürken zaman zaman dijital film eleştirisi olan videografik eleştirel düşünme yöntemi üzerinden anlamaya çalışarak Susan Sontag'ın önermesini bu yönde ilerletiyor.

Metnin odağında yer alan 1964 tarihinde *Yorumla Karşı* kitabında yazılmış "Bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var" (2015, p. 20) cümlesini esas olarak hem görüldüğü gibi ele alıp yorumdan kaçınarak filmleri imajları eserin kendisinden başka yapılarla başvurmadan anlamaya, hem de film eleştirisini deneyimleme duyumsamayla birlikte

düşünmeye çalışıyoruz. Yaşanılan öznel deneyim nesnel bir ölçüt sunmuyor bize, nesnel ölçütümüz filmin kendi içeriği ve üslubu/biçimi¹ ve bunların sunduğu zenginlik oluyor. İmajların bakışına izin veriyoruz. Esasında Sontag'ın kendi kitabında yaptığı türden yani doğrudan o önermeyi detaylandırarak değil, bağlantıları keşfederek anlamaya çalışıyoruz. Farklı yazarların ilk bakışta birbirinden ilgisiz yerlerdeki düşünceleri dönüp dolaşır aynı bakışta buluşuyor.

Theodor Adorno'nun "Biçim Olarak Deneme" metninde yer alan denemeye ilgili görüşleri yalnızca deneme türüyle sınırlı kalmaz, müzik ve edebiyat ile ilgili sanatsal alanlara da sirayet eder. Yani düşünceleri yalnızca bir deneme formuna özgü değildir, edebi ve sanatsal eserler üzerine düşünürken, eleştirinin yönünü de otantik yönde ilerletir. Sahici bir bakış sunar, eserin kendisine yönelir. Videografik eleştiri de denemenin bu yönlerini sahiplenir ve dolayısıyla söz konusu metin aynı zamanda film eleştirisinin yeni yaklaşımlarına dair de çok şey söyler. Çalışma önce video denemelerin de "deneyimsel" doğasını anlamamız açısından Adorno'nun deneme ve eleştiri türüne dair düşüncelerine yöneliyor. Sonra bu düşünceleri Sontag'ın kendi metniyle Gilles Deleuze'ün düşünceleriyle açmaya çalışıyor. Ancak metin içinde yer verilen "deneyim" ve "dijital eleştiri" gibi kavramlar ilk aklımıza gelen anlamıyla fiziksel bir oradalık, bilişsel bir süreç -Laura Marks'ın teorisine rağmen- veya teknolojik bir araçsal olarak yer almıyor. Deneyimin duyumsallığı, eleştirinin duyumsal potansiyelleri kastediliyor. Filmin sunduğu zenginlikler üzerinde düşünme ve esere dahil olma "süreci"ni içeriyor. Deneyimden ne anlamamız gerektiğini, eleştiri ile arasındaki ilişkiyi anladıktan sonra, videografik film eleştirisinin/filmlerin dokunsallığına/haptik özelliğine değiniliyor. Buradan görece ayrı bir başlıkta ise, Laura Marks'ın *Filmin Teni* kitabında bahsettiği türden haptik erotik bakışla ne kastedildiğini ve bu türden bir bakışın Sontag'ın önermesiyle ilişkisini anlıyoruz.

Bu metnin çıkış noktasını oluşturan bir başka metin ise Catherine Grant'ın "Dissolves of Passion"² metni. Bu metinde video denemenin görsel işitsel boyutlarının anlatılması ve bu türden deneyimlere akademik bir metnin içerisinde yer verilmesi heyecan vericiydi. Grant'ın metnin sonunda (2020, p. 372) yer verdiği Sontag'ın "bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var" cümlesi, video denemelerin bir başka boyutunu öne çıkarması ve Sontag'ın önermesine dikkat çekmesi açısından bu metnin de çıkış noktasını oluşturuyor. Tüm bu girişimlerle birlikte Sontag'ın bugün bizim için önemli olan "sanat erotikası" önermesini gittikçe anlamaya başlıyoruz.

Yoruma Karşı Deneyim

Sontag *Yoruma Karşı* kitabının önsözünde kitapta yer alan metinlerin 1962-65 yılları arasında kiminin gerçek bir köşe yazısı kıvamında, kiminin de teorik düşüncelerin etkisinde yazılmış olduğunu belirtir. Sontag ayrıca yazdığı bu önsözde meta eleştiri yapma niyetini açıkça belli eder. Eleştirinin eleştirisini yaparken eskiyle hesaplaşmalarından yeni bir bakışı ortaya koymaya çalışır ama bunu doğrudan belirtmez. Önsözünde (2015, p. X) az sayıda metinlerin gerçek bir eleştiri olduğunu söyleyecek kadar dürüstlikle kendini de eleştirir. Kitaba adını veren ve bu metne de konu olan "Yoruma karşı" adlı kısa makalesi, sanat eserlerinin yorumlanmasına karşı bir tavırla, yoruma karşı eleştirinin deneyimselliğini öne çıkardığı bir bakışla yazılıyor. Metnin sonu, görünürde bütününden bağımsız "bizim bir yorumbilim yerine, bir sanat erotikasına ihtiyacımız var" (Sontag, 2015, p. 20) önermesiyle son buluyor. Sontag daha sonra bu cümleye ne bir daha dönüyor, ne de bu cümleyi doğrudan

¹ Bu metinde film üslubu kavramı ile filmin biçimi kastedilmekte ve her ikisi birbirinin yerine kullanılmaktadır.

² Bkz. Grant, "İç İç Geçen Tutkular: Videografik Derlemede Kurgu Yoluyla Filmi Düşünmek" 2020, p. 357-374. <https://dergipark.org.tr/pub/sinecine/issue/57083/749460>

detaylandırıyor, açıklıyor. Ama Sontag bu görüşü destekleyecek anlamamıza yardımcı olacak şeylerin işaretini pek çok yerde veriyor aslında, açıkça ve vurgulu bir biçimde şöyle söylüyor: “Şimdi önemli olan, duyularımızı eski haline getirmektir. O yüzden daha fazla şey görmeyi, daha fazla şey işitmeyi, daha fazla şey hissetmeyi öğrenmeliyiz” (2015, p. 19). Sontag deneyimin artık modern zamanlarda çoğaltılmış koşullar altında çeşitli beğenilerin (klişe) yorumuna dönüştüğü için deneyimden ne anlamamız gerektiğini tarif ediyor gibi yukarıdaki cümleyle. Adorno gibi o da sanat eserinin yorumuna karşı biçimsel olanı düşünmeye yönelik, deneyimin duyumsallığına vurgu yapıyor. Yukarıdaki duyular (italik yazılı) hem imaja bakışımızın artık değişeceğini hatırlatıyor, hem de sinema eleştirisinin doğrudan alıntısını yapmamıza izin vermeyen doğasını anımsamamızı sağlıyor. *Sanat erotikasının* (veya yeni eleştirel bakışın diyelim) deneyimin duyumsallığına dönük olabileceğinizi seziyoruz. Deneyimlemenin hem imaja bakışımızda, hem imajın yaratılış biçiminde, hem de akademik yazın alanında olduğunu düşündüğümüzde heyecanlandırıcı bir çağrı gibi duruyor.

Sontag genel olarak filmleri kategorilendirmekten kaçınsa da yararlı bir ayırım da yapar. Analitik filmleri; psikolojik türde, karakterin dürtülerine ağırlık veren bir yapıda olduğunu betimleyici ve yorumlayıcı olarak adlandırdığı filmlerin ise, “hisler ile şeyler arasındaki etkileşimle” ilgili olduğunu söyler (2015, p. 325). Adorno’nun belirttiği türden psikolojik bir etki ile Sontag’ın da ifade ettiği gibi içeriğin dışsal bir kurucu ilkesi; eserin “kavramlar ve teoriler bütünlüğü” tarafından kurulmasıdır. Çünkü filmlere, filmik imajlara bakışımız, kavramların dayattığı disiplinler bilgiyi aşan bir deneyim alanı sunmalı öncelikle. Bu da deneyim yoluyla kavramsal düzeyi aşan bir epistemolojik bağ kurmaya izin verir. Böyle bir bağ ise, Sontag’ın söylediği türden eserin bir bildiriye dönüşmesi tehlikesine, tıpkı bir soruya karşılık cevabının olması gibi evrensel gerçeklik ve *ahlaki doğruluk ilkesiyle* (2015, pp. 29-30) örtüşmesine ve hatta o eserin “kanon” kabul edilmesine karşı eserin “kendisini” korur. Filmleri kategorik türlere ayırımı veya listeleyici yararcı(!) bakışı da bu tehlikelere ekleyebiliriz. İçerik ve anlama karşı aşırı ihtimam göstermek de yararcı bir bakışın yolunu açabilir. Roland Barthes’ın bir zamanlar dediği gibi yazar ortadan kalktığından anlamı deşifre etmek onu sabitlemek gereksiz hale gelir (tabii o yazarı öldüren yaklaşımdan ötürü bunu söylemişti). Mesele (sadece) anlam değil çünkü. Forma özgü anlamları ve o formların yaratıcı duyumsayıcı yeni algılanımlarını keşfetmek. İmaja temsili bakmak, vekaleten ona bakmak, onun tekilliğinin üstünü örten standartlaşmış bir pedagojiye ve yukarıda sözü edilen bir “bildiri” niteliğinde bakışa hapsolmaya neden olarak bu türden keşifleri, yeni düşünceleri engeller. Deneyimlemeyi engeller. Sanatın ilk zamanki masumiyetini kaybetmesinin habercisidir aşırı anlam yüklemeleri. Ve yine bu döngü Sontag’ın belirttiği gibi “içerik fikrine aşırı vurgu yapılması, bizi uzun süreden beri bilinen ve asla sonuna gelinmemiş bir proje olan *yorum meselesine*” bizi götürecektir (Sontag, 2015, p. 6).

Yoruma Karşı Eserin Kendisini Korumak

Bu başlıkta; filmi en nihayetinde öznelliğe varan yorum yapma yöneliminden, göstergelerin temsili çözümlemelerinden farklı bir bakışla deneyimlemeyi öne sürerken, biçim ve deneyim arasındaki ilişkiyi nasıl kurabiliriz?” sorusuna da eğiliyoruz.

Hakan Yücefer’in “Gilles Deleuze’ün Anti-Hermeneutiği” metni, yorum ve deneyim arasındaki ilişkiyi anlamak için Deleuze’ün “Yaratma eylemi nedir?” başlıklı bir başka metnine yöneliyor. Fikirlerin alana özgü koşulları ona özgü tekillikleri taşıdığı belirtiliyor bu metinde. Yani aslında yukarıda yer alan düşüncelerle olan tutarlılığını açıkça şu cümleyle görüyoruz: “Fikirde fikrin ifade edilmiş biçimi zaten zorunlu olarak içeriliyor. Fikir ifade edilen şeyle onun ifade edilme biçiminin birbirinden ayrılmaz olduğu bir potansiyel” (Yücefer, 2017, p. 198). Filmde filmdeki imajların tekilliğine sahip çıkarak anlamak istiyorsak onu önceleyen bir biçimin/formun ve bu kendine özgü forma ait bir içeriğin zaten formun kendisinde bir

potansiyel olarak var olduğunu kabul ediyoruz. Her form kendine özgü anlatıya kaynaklık ediyor. Esas olarak içeriği farklı (filmin tümüyle dışında) yerlerde aramaya filmin doğasını yansıtmayan filme özgü koşulları es geçen olur olmaz yerlerde dolanıp tam önümüzdekini görmemeye karşı bir tür bakış stratejisi geliştirmemizi sağlıyor. Filmden bağımsız bazen keyfiyete kaçan her yorumun sözde “nesnel ölçütü” olarak gördüğü şey yalnızca genel geçer klişeler. Ama daha önce de belirtildiği gibi bu bir tür zihinsel konfor da sağlıyor. Aslında yapısalcı düşünme, filmin doğasına ait olmayan bir parçanın doğallaştırılarak inceleme nesnesi haline gelmesi, ilk bakışta (modernist bakışta) alışkın olduğumuz gündelik/yüzeysel düşünme yönelimine yakınlığı nedeniyle de bir konfor sağlıyor. Temellendirme konforu. Düşüncenin kanılaşmasını sağlıyor. Bir film izlemeden önce ilk olarak konusuna özetine bakma eğilimimiz³ filmi önceleyen form hakkındaki bilgisizliği ya da ilgisizliği yansıtıyor. Anlatıya olaya verilen zihinsel öncelik, filmi dilsel temsiline teslim etme ihtiyacını gösteriyor. Oysa Ulus Baker ne söylemişti? “Ne zaman ki bir film anlatılır olmaktan çıkar, asla aktarılamaz hale gelir o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur” (2012, p. 25). Ve film Baker’in dediği gibi aktarılamaz olana yaklaştığı ölçüde dilsel temsil sistemlerinden kurutularak gerçekliğe yaklaşır, kendi gerçekliğini yaratır.

Deleuze deneyimlemenin de yorumlamak değil, düşünmek olduğuna ve edimselliğine vurgu yapar, “doğmakta olan”dır der (akt. Yücefer, 2017, p. 193). Yorumlamadan deneyimleyin, düşünün. Düşünmek, onu engelleyen sınırlayan yapılardan sıyrılarak bakmak. Adorno’da ise düşüncenin derinliği “konusuna ne kadar nüfus edebileceğine bağlıdır, onu ne ölçüde başka bir şeye indirgeyebileceğine” değil (2002, p. 79). Kavramsallaştırmadan deneyimleyelim, düşünelim. Deneyimlemek, zaten imaja hem olduğu gibi bakmak, çağrışımsız temsili olmayan bir şekilde görmek, hem de onu algılayan zihinden apayrı bir gerçeklik olduğunu kabul etmek demektir. Sadece değil ama öncelikle saf kendisine içkin bir düzlemde görmeye çalışalım imajları. Çünkü düşünme, yaratıma bağlı kendine yönelik olduğunda derinleşiyor. Tam da bu düşünme ve yeni düşünceler üretme yoluyla eleştirdiğimiz şeyle aramızdaki ilişki, sahiplik seviyesinden kurtuluyor karşılıklı ilişkisine dönüşüyor. Tüm bunlarla birlikte deneyimlemenin ve deneyimin nesnel ölçütünün sanat eserinin kendisi olması gerektiğini ya da kendisinde aramak gerektiğini anlıyoruz. Dışarıdan dayatılan kavram ve yapıların şiddetiyle ortaya çıkan “anlamı” bilimsellik kisvesine bürünmüş aşırı-öznel yoruma dönüşme tehlikesini taşır. “Bir kuralın serinleticiliği” (akt. Gürkan, 2021, p. 170) yani bir dizi teorik bakış ya da eleştirinin nesnel ölçütü, filmin kendisine özgü olan formlar ve bu formların kendi özgün yapısı yoluyla ortaya konan içeriğinde zaten görülecektir.

Sontag’a göre yorumdan kaçış sanat eserinde dört şekilde kendini gösterir: parodiye dönüşebilir, soyutlaşabilir, sadece dekoratif olabilir ya da “sanat olmayan bir noktaya düşebilir (2015, p. 14). Bu kaçış stratejilerinin yanı sıra filmin yorumsal eleştirisi, anlamın yapısal düzeyde gizlendiği ön kabulüyle gizi çözmeye çalışarak, analizci/çözümlemeci bir hamleyle ilerler. Eleştirinin bu düzeyde kurumsallaşmasıyla birlikte, metne alınmış film parçası; doğrudan filme ait olmayan yapı ve kavramlarla, olgularla anlamaya çalışılır. Filmin kendisine, imajlara doğrudan ait olmayan bir dışsal bakışla örgütlenir. Oysa biçim ve içerik ayrımını gereksiz kılan onları bir araya getiren sonsuz varyasyonlarla imajın ve filmin kendisine yönelerek, eserin kendisini yoruma karşı koruyabiliriz. Sontag, deneyimle olan ilişkiyi, benzer şekilde ama bu sefer ilginç bir kelimeyle, eserin büyüklüğü karşısında yalnızca görüntüyle ve onun parıltısıyla yaşanan deneyimi olumlu anlamda “aşkınlık” kavramıyla açıklıyor (2015, p. 18). Tabii aşkınlık ifadesiyle, olup bitenin alımlayandan önce görüntünün kendisinde olduğu biraz dikkat çekici bir biçimde anlatılmak isteniyor, özgürleştirici olarak değerlendiriliyor. Eserin beni/izleyiciyi aşan büyüklüğü, haşmeti. Deneyim Adorno’daki gibi sanat eserinin kendisinde,

³ “Bu video ne anlatıyor?” sorusu “video denemeler” üzerine derslerde öğrencilerden aldığım ilk soru oluyor. Genellikle deneysel çalışmaların özellikle başına gelen bir şey olarak bu soruyla birlikte; anlamı kurma, yaratma ve onun ilişkiselliği ve bir hikâyeyi anlatma ihtiyacıyla karşılaşılıyor.

biçimsel-görünür olanın karşısındakini aşan şeyin büyüünde büyüklüğünde ortaya çıkıyor. Sontag bilinçli bir tercihle simgesel bir içeriği ve anlatımı olan göstergesel ve psikanalitik bir analizle “kolayca” yorumlanan Ingmar Bergman’ın filmlerinden (sembolik bir temelde ilerleyen anlatımı nedeniyle) örnekler veriyor. Burada “kolay” olan Bergman’ın filmlerinin içeriği değil, kolayca ve biraz “güvenli bir biçimde” bu yönde yorumlamama girişiminin kendisidir. Ona göre Bergman’ın görüntülerinin büyüü yorum dürtüsünü yıkmakta ve zaten iyi filmlerde de bu dürtüyü ortadan kaldıracak bir tür “doğrudanlık” da bulunmaktadır (2015, p. 15).

Filmi öğretiler topluluğu gibi görüp imajları göstergeye indirgeyerek bir bir çözümlemek filmin kendisini de -ama özü kastedilmiyor- anlamı da biraz daha biraz daha aşındırır. Filmin ardından kalan, geriye kalan ile elde olan arasındaki mesafede ya da farkta tekrar tekrar anlamlar üretilmeye, o aşırı yorumlardan genel geçer bakışlar üretilmeye devam eder. Sanki estetik ve görsel olanla bilimsel olan apayrı şeylermiş gibi. Teorik ve pratik olanı, biçimi ve içeriği birbirinden apayrı düşünmek gibi. Oysa yapmamız gereken; görüneye dair bilimsel bakışı film/sanat eserinin kendisinde aramak, dışarıda değil. Filmin kendisine ilişkin nesnel ölçütlerin belirlenerek eserin aşırı yorumdan korunmasını sağlarken, özneliliğin de sınırları belirlenmiş olur. Deneyimlemenin nesnel ölçütleri özneliliğin de sınırlarını belirlemiş olur.

Filme bakışımız tıpkı Deleuze’ün savaş sonrası yeni gerçekçi sinemayı anlattığı gibi, eylemle tetiklenmiyor görsel ve işitsel imajlara odaklanıyoruz yalnızca. Ama artık onları toplumsal, kültürel, psikolojik birer gösterge olarak değil, salt optik ve ses göstergeleri olarak düşünüyoruz. Böylelikle filmleri dışarıdan bir yapıya⁴ indirgeyerek düşünmüyor, bizzat kendine özgü form ve kavramların kendisiyle filmleri görüyor ve eleştirimizi bu yöne çeviriyoruz. Yani Deleuze’ün savaş sonrası sinemada gördüğü yeni bir görme biçimine yönelen bakışı, esasında bizlere film eleştirisinin nasıl olması, filmlere nasıl bakmak gerektiği hakkında açıkça bir şeyler söylüyor.

İmajlara bakışımızı yöneltirken bir yerde imajların da bize bakmasına izin veriyoruz. Bir röportajda Deleuze’ün sinema kitaplarında “bakış” kavramından hiç söz etmemesini soran Paul Narboni ve Pascal Bonitzer’e Deleuze’ün nükteli cevabı “gözün zaten şeylerin içinde olduğu” yönündedir (2013, p. 62). Bu düşünceler; kimi metinlerinde Ulus Baker’in de dile getirdiği “göz kamera değil ekrandır” ya da “beyin ekran”dır.; “kamera zihnin gözüdür, üçüncü bir gözdür” ifadeleri de doğrudan dışarıdan bir müdahale olmadan “görmeye” dairdir ve sezgisel bir bakışın da önünü açıyor gibi.

Yoruma Karşı Biçim, İçeriğe Karşı Biçim

Sontag (2015, p. 15) avangardizmin “çoğunlukla içeriğin uğruna formla deney yapmak” olduğunu, sanatı yoruma karşı korumanın tek yolunun da bu olmadığını söyleyecektir.

⁴ Bu metinde dilbilimci ve eleştirel teori bağlamında “yapı” dan bahsediliyor. Giorgio Agamben “Sanat Yapıtının Özgün Yapısı” adlı metninde yapı kavramındaki iki şekilde belirsizliğe dikkat çeker; kendisinden başka indirgenemez ögesini ve ikinci olarak bütünü oluşturduğu parçaların toplamından daha büyük, bütünü kendine özgü niteliği (ritim barındıran -burada Agamben Aristoteles’in örtük bir biçimde bu kavramı kullandığı söyleyecektir). Aristotelesçi anlamda burada ortaya çıkan şey -bütünü ilişkili olarak- parçaların toplamında farklı yeni bir şey ortaya koyması; yani bir başlangıç ilkesi noktasında eleştiri getiriliyor (Agamben, 2019, pp. 122-123). Buna göre ikinci anlamını yapısal film analizinin dışarıdan bakışı ile filme tümünden uzak anlamın ortaya çıkması tehlikesi ve üstelik bütünden bağımsız filmin kendisine doğasından apayrı bir (aşırı)yorumun ortaya konmasıyla sonuçlanır. Agamben’den insan bilimlerinde “yapı” kavramına daha genel ve haklı bir eleştirel alıntı yaparsak: “[...] insan bilimlerinde öğelerinden daha fazlasını içeren bir bütün olarak yapı fikrinden yola çıkılıyor, ama sonra -tam da insan bilimleri, felsefi araştırma zeminini terk ederek, kendini “bilim” olarak inşa etmeyi istediği ölçüde- bu “bir şey” bu kez öğe, birincil öğe nihai nicelik (ötesine geçildiğinde nesnenin gerçekliğini yitirdiği öğe) olarak anlaşılıyor” (2019, p. 123). Sonuçta yapısal analiz ritme, sayısal ve temel olana indirgeniyordu. Ritim ve niceliksel yapı birbiriyle çelişirken Agamben şöyle der: “[...] sanat eseri irdelenirken, formla ilgili estetik fikir, yapısal eleştirinin kaçabileceği, ama aşamayacağı nihai engeldir, çünkü yapısal eleştiri madde ve biçim olarak sanat eserinin estetik-metafiziksel belirlenimine bağlı olup bu nedenle sanat eserini aynı anda bir *aisthesis* nesnesi ve bir başlangıç ilkesi olarak temsil eder (2019, p. 124).

Peki ama avangardizmi (en azından burada söylenen anlamıyla) biçim uğruna içeriği feda etme olarak kabul edersek, bu fedakârlık ardından açıkça biçimi de içeriğin dışsal bir unsuru, pekiştirici bir aksesuarı konumuna getirme tehlikesi taşımaz mı?

Sontag'ın yorumbilimi yerine "sanat erotikası" önermesi, görünen ile görünmeyen arasında kurulan ilişki; görünenin salt biçimsel özelliklerini düşünmek değil; sanat eserinin kendisini bize gösterdiği, Sontag'ın ifadesiyle (2015, p. 30) "dünya üstüne değil, dünya içinde bir şey" olduğunu düşünmektir. Bu cümle yeterince açık bir biçimde hem Sontag'ın hem de bu metnin yönelimini ifade ediyor. Sanat eserinin içinden bir bakışın yolunu açan Sontag (2015, p. 3) kitabının başlangıcına Willem de Kooning'den bu düşüncesini destekleyen içerik ile ilgili bir epigrafa yer veriyor: "İçerik, ânlık görünen bir şeydir, ani parlamaya benzer bir karşılaşma. Ufacıktır -içerik, ufacık bir şey". Kitapta ilerleyen sayfalar da bu düşünce etrafında farklı görünen konularda dönüp dolaşiyor ama aynı düşüncede kendini gösteriyor tekrar. Sontag sanat eserlerinin ayırt edici özelliğine değinerek (2015, p. 30) onun kavramsal bilgiye dayanmadığını, daha ziyade "uyarılma gibi bir şeye, bağlanmaya, esaret ya da meftun olma hallerinde yargıda bulunmaya zemin hazırlıyor olmalarıdır" diyecektir. Ve tabii ki bu zemin kaygan (bir zamanlar P. Bonitzer'in videonun yüzeyini Alice'in zemini gibi kaygan olarak nitelemesi)⁵ ve baştan çıkarıcı. Duygulanımsal, duyumsal bir deneyimin zemini. Ama bu deneyim biçimi salt bir epistemolojik veri sunmasından öte epistemolojik bir deneyim biçiminin kendisidir ya da Sontag'ın dediği gibi (2015, p. 31) "bir şeyi bilmenin biçimi ya da üslubunun deneyimlenmesidir". Böylelikle Sontag'ın eserinde içerik karşısında, biçimciliğin üsluplaştırılması öne çıkar. Kapsayıcıdır. Duyumcu bir epistemolojik anlayışın önünü açar.

Adorno'nun biçime, üsluba bakışına tekrar yönelecek olursak, bu metinde kendisine yer verilmesinin iki nedeni var. Birincisi, videografik bakışın/video denemelerin⁶ akademik bir film eleştirisi olması ve doğrudan deneme biçimi ile bağlantılı olması, ikincisi de biçim üzerine düşünceleriyle burada önerilen eleştirel bakışı, bu düşünceler yoluyla daha iyi anlayabiliyor olmamız. Adorno'nun "Biçim olarak Deneme", "Beethoven'ın Geç Dönem Üslubu" ve "Bir Thomas Mann Portresine Doğru" metinlerinde biçim ve içerik arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini açıkça anlarız. Adorno, Beethoven'ın geç dönem eserlerine ya da edebi eserlere eğilse de; onun bu görüşü bir sanat yapıtının nasıl eleştirilmesine, ona nasıl bakılmasına dair bize bir dizi düşünce sunar. Bu düşünceler yoğun ve kimi zaman dolaylı anlatımıyla satır arasına saklanıyor, farklı metinlerde karşımıza yeniden çıkıyor.

Öznelci ve nesnelci yaklaşım Adorno'ya göre -açıkça söylemekten imtina etse de- birbirine tezat değil birbirinin koşulu ve birbirlerinin beraberliğinde var oluyor geç dönem eserlerinde. Geç dönem üslubu bu bağlamda yalnızca müzikal bir eserin form ve içerik kurgusuna seslenmiyor, edebi metin ve diğer sanatsal alanlar için de biçimsel bakışı düşünebilmemize olanak tanıyor. Yönetmenlerin geç eserlerini, üslup değişimlerini anlayabiliyoruz. Adorno'ya göre (2019, p. 139) bu türden bir anlama çabası, eseri öznellikten arındırma çabası değil, klişeleri öznelikten arındırma çabasına karşılık gelir, "dinamikten koparılmış klişeler". Eser artık yalnızca kendisi için konuşmaya başlar ve bu bakış da sıklıkla geç dönem eserin üslubunun öznel görünmesiyle sığ bir yoruma hapsolmesinin önüne geçer. Sontag (2015, p. 19) ise, benzer şekilde sanat eserinin duyumsal deneyimiyle yorumun özneliğinden kurtulunabileceğini belirtir. Ama devamında bunun da artık kabul gören bir şey olmadığını, duyuların modern çağın etkisiyle tahribe uğradığını ve artık eleştirmenin de duyumsal deneyimimizdeki bu yok oluşun ışığında eleştiri görevini yapması gerektiğini belirtir (2015, p. 19). Yani deneyimleyin ama tüm gündelik hayatın hızında unutulmuş izleri de bu deneyimin

⁵ "Videoda hiçbir şey geri döndürülemez değildir, çünkü her şey dairevi, her şey geçicidir [...] Video, Alice'tir; durduğu yerde koşan, açılan, uzanan, büyüyen ve küçülen Alice" Bkz. Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, 2011, p. 35.

⁶ Video denemeler videografik çalışmalar içerisinde bitmiş tamamlanmış bir işidir. Metin içerisinde birbirilerinin yerine kullanılacaktır.

parçası yapın, yorumlamadan eleştirin, gerekirse eleştirinin kendisini metalaştırarak. Adorno da benzer şeyi söyleyecek; nesnelliğin ölçütü; “umut ve hayal kırıklığıyla ayakta duran bilimsel insan deneyimi” diyecekti (2002, p. 76). Geçmiş ve hüsranın, unutulmanın da yer aldığı bir deneyim. Adorno öznel yoruma ve hatta örtük bir biçimde göstergesel psikolojik yorumlara, öznelliğe indigenemeyecek bir “biçim yasasının” olduğunu söyleyerek, bu durumu yasal ve formel biçimlerle nesnelleştirir ve ancak yine de Adorno geç üslup üzerine düşünürken biçimi ön plana çıkaran bakışı duyusal bir bakıştan ziyade, zihinsel sürecin de etkin olduğu bir bakış olarak belirtir (akt. Gürkan, 2021, p. 170). Az önce belirtilen duyumsal deneyimin karamsar bir biçimde Sontag tarafından dile getirilmesi, Adorno’nun geç üslup düşüncesinde eserin biçimine yansıyor, zihinsel süreçler teorik düşüncelere karşılık geliyor ve bir yetkinliğe varıyordu.

Adorno’nun başka bir yerde “Bir Thomas Mann Portresine Doğru” metninde ironik bir biçimde söylediği “simgesel olana tekrar tekrar bakmak yerine yazılmış olana üç kez bakmak yeğdir” (2018, p. 71) cümlesi bu metin için özet gibi duruyor. Devamında Adorno Thomas Mann’ı anlamak için şunu önerecektir: “Ancak insanlar kılavuz kitaplarında olmayan şeylere dikkat etmeye başladığında gerçekten açılmaya başlayacaktır onun yapıtıda” (2018, p. 71). Şüphesiz Mann’ın yapıtı bu bakışa uygun bir şekilde yapılanmış ve üsluplaşmış olmakla birlikte, Adorno’nun bir anlamda yapıtı deneyimlemeye çağıran bu bakış açısı, ya da simgeleştirilmiş, temsili ve psikolojik bakışa karşı olan bu düşüncesi, açıkça bize referans oluyor. Mann’ın yapıtlarına yazarın otobiyografik unsurlara indirgenemeyen bir bakışla doğrudan yazılı olana bakmakla; nesnel olanı *biçimsel zarafette* ve tam da bu öznel ve(ya) otobiyografik unsurların nesneleşmesi yoluyla gerçekleştiğini görüyoruz. Adorno’nun yalnızca geç üslup üzerine olan yazılarında değil, yukarıdaki adı geçen metinlerde de görüldüğü gibi edebi bir metnin eleştirisi de bu metin için güçlü bir referans sunuyor.

Biçimsel Bakışın İçeriği Koruması: Videografik Eleştiri

Sontag (2015, p. 240) filmlerdeki duygusal mesafenin aynı zamanda duygusal bir güç kaynağı işlevi gördüğünü ve bunun da biçim bilinciyle olduğunu söyleyecektir. Yani duygusal etki esas olarak biçimle ilgilidir. Duyguların geciktirilmesi veya özdeşleşmeyi mümkün kılmayan bir türden mesafe yaratmanın, sonunda duyguları daha yoğun ve güçlü kılacağını ifade eder. Videografik film çalışmaları içerisinde ise, materyal olarak filme alınan mesafe ile bu mesafenin gerektirdiği koşulda filme içeriden bakıyor, hem malzemeyle yakın ilişkinin hem de biçimci akımın kastettiği türden bir yabancılaşmanın etkisini görüyoruz. Ancak bu mesafe yalnızca öznel değil malzemeye özgü nesnel bir bakışın da önünü açıyor.

Film malzemesiyle düşünme yöntemi olarak videografik eleştiri konusunda biçimi öne çıkarmak ya da onun Rus biçimcileri ile olan bağlantısı yolunda büyük değerler atfetmek bugünkü kritik konumunu hafife alarak onu yalnızca “yeni ve dijital biçimci” bir eleştiri olmasıyla niteleyerek film çalışmaları alanındaki yerini belirleyecektir.⁷ Videografik çalışmalar ve Rus biçimcilerinin yapısal biçimci analizlerinden kastedilen ile –örneğin Kuleşov’un bugünkü klasik anlatıda illüzyonik etkinin yaratıcı güç olarak kullanılması gibi- aynı şey olmadığını kabul etmek ve bu tür yeni bir bakıştan ortaya çıkan biçimci düşüncenin sinemadaki klasik temsil teorilerini/temsili bakışı reddettiğini bilmek gerekiyor. Zaten sıradan bir biçim

⁷ Video denemeler hakkında ilk bakışta hızlı bir klişe yargılamada bulunabilir, bu yargılar üç noktada geliştirilebilir: ilki hız ve tüketim ile ilgili olarak internet ortamında yayımlanması ve bazen sanatçı ya da film övgü videolarıyla karışması. Kısa ve görünürde kolay olması nedeniyle çabuk tüketilmesi. İkinci ve buna bağlı olarak teorik bir fikre indirgemeci yaklaşım. Son olarak da hepsine bağlı olarak yorumsamacılık tehlikesini ekleyebiliriz. Fazla öznel yaklaşımları olduğunu düşündüğümüzde onun film çalışmalarına dolaylı katkısını görmezden gelmiş oluruz. Tüm bunları zaman zaman kabul etsek ya da karşı argüman geliştiresek bile, video denemelerin film çalışmalarına getirdiği düşünme biçimi ve buna bağlı bir metod olarak tüm bu eleştirilerden hatta video denemelerin kendisinden bile çok daha önemlidir. Daha bütüncül baktığımızda ise, film çalışmaları ve film teorii tarihinde bir kırılma noktasına denk düşmekte olduğunu söyleyebiliriz.

içerik ayrımı yapmak Adorno'nun (2002, p. 73) ifade ettiği gibi özne ve araştırma nesnesi gibi bir ayrım kadar pozitivist geleneği yansıtır.

Deleuze'ün yukarıda yer verilen düşünceleriyle paralel bir şekilde Adorno da "[...] biçimin kendi normu da konuyu katışıksız olarak vermektedir"(2002, p. 73) der. Ancak burada Adorno "norm" gibi bir kelime kullanır. Yani sanat eseri içerisinde değişmeyen nesnel bir biçimin olduğunu öne sürer. Şöyle ilginç bir yaklaşımla devam eder; biçime yapılan bu haksızlığın bilimsel bakışı da dogmatizme yaklaştırdığını belirtir (2002, p. 73). Tıpkı dile indirgenmiş imajın analizle anlamının içinin boşaltılması veya aşırı anlam yüklenmesi ile bunun genel geçer bir temsili (hatta bilimsel) anlayış olduğuna dair kuvvetli inanca karşı çıkılması gibi. Genel geçer olduğu ölçüde de hakikat arayışı ya da o hakikati yaratması sözde bir mefhumla dönüşür. Oysa video denemeler formun Kuleşov etkisinde olduğu gibi öznenin zihni ve bilinci yoluyla yaratılan bir biçim yerine, (bunu kısmen yaptığı zamanlar olsa da) bilinçten bağımsız kendinde şey olarak malzemenin/maddenin üzerine düşünür. Malzeme, anlamı yaratmanın formuna bürünür. Videografik eleştiri çalışmaları için de erken tarihli bir metin olan Alexandre Astruc'un "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem" (1948) metninde sessiz sinema ve sonrası için "anlam" hakkında ne düşündüğünü hatırlatalım. Astruc "[...] anlamın sembolik bağlarla kurulmaya çalışılmasına karşılık, artık görüntünün kendisinde karakterin jestinde kamera hareketlerinde" (2016, p. 32) yani sinemaya özgü formda o formu oluşturan unsurlarda gören eğilimini ifade ederek anlamı burada arama yönelimini göstermişti.

Adorno açıkça deneme türünün radikal olduğunu söyler. Özdeş olmayı düşünmeye -örtük de olsa- dürten bir bilinçle, parçalı niteliği ve şeyleri indirgenmeye karşı duruşuyla radikaldir (2002, p. 77). Videografik eleştiri bu radikalliği eleştirel olma ve teorik gücünü gösterebilmek adına benimsiyor. Diğer yandan biçime yönelmiş bir radikal bakış sanat eserinin kendisini ve eserin anlamını ve içeriğini koruma jestidir ve Adorno'nun da dolaylı olarak söylemek istediği bu türden bir eseri koruma jesti eleştirmene ya da yazara değil, sanat eserinin kendisine yöneliktir (2002, p. 74). Video denemeler de nihai bir iş olarak ortaya çıktıktan sonra, yazarın onu açıklama metinsel destekleme ihtiyacı da, film çalışmalarındaki eleştirel dönüşüme yönelik potansiyelleri ile muhtemel ve dolaylı katkılarını görmemizi engeller. Metinsel destek sadece geleneksel bir metot gibi görünse de, yukarıda sözü edilen deneyimin sözlü aktarımına dönüşür ve yapılan işi kendi doğasında başka türde anlatır. Yazıyla. Oysa akademik yazı biçimden bağımsız ya da farklı olarak filmin biçimini deneyimlediğimiz görüntünün kendisi içeriği/anlatsal olanı verme gücüne zaten sahip. Yani görülen şey şu: içerik sadece biçimin bir illüstrasyonu değil, imajların içerisinde görebildiğimizdir. İçerik, konu imajdadır. Videografik eleştirel formun aradığı da budur, form üzerinden -ama tek başına değil- formun içerikte yaratabileceklerinin potansiyelini hayal etmek. Çünkü video deneme zaten potansiyelleri, farkları, çeşitlemeleri ile tek başına güçlü bir eleştirel düşünsel yöntem.

Filmik imajlara özgü niteliklerin varlığını ortaya sermediğimiz sürece eleştiri soyut ve kavramsal düzeyde kalıyor. Film eleştirisinin bu türden bir sentetik yapıyla örülmesi imajlara filmlere dair düşüncelerin öznel yorum çerçevesinde serbestliğine, keyfi bir şekilde oluşmasına izin veriyor. Böylece her eleştiri hamlesi eseri zayıflatıyor. Yönetmeni/yazarı kısmen öldüren görüşler etrafında eserin niteliğini nasıl ki yazarın öznelliğine indirgeyemezsek ve yine bir nesnellik ölçütü olarak yazarı da göz ardı edemezsek, videografik film eleştirisi de, dijital bir eleştirel form olarak nesnellığe karşı öznelliği, içeriğe karşı biçimi korumaya çalışırken, birini diğerinden ayırarak veya reddederek yapmıyor bunu.

Sontag görüntülerden imajlardan oluşan bir form olarak sinemanın "biçim dağarcığı" olduğundan bahsediyor (2015, p. 16). Bu dağarcığın sinemanın kendine özgü kavramlarından

oluşturduğunu düşünürsek, bu yorumlayıcı bakış film çalışmalarının kendisine, film dağarcığımızda da sirayet etmiştir. “Film analizi”, “film çözümlemesi” gibi bir kavramlaştırmalar, en küçük noktasına kadar açıkça deşifre edilmiş bir film hakkında yeniden üretilen anlam ve yorumlar, kümülatif bir biçimde kendi döngüsünde bir klişeler yığına dönüşüyor kolayca. Oysa biçimi düşünme refleksi ya da biçim dağarcığı yaratma, filmik araçlarla film dağarcığımızla filmin kendisini düşünmenin yanı sıra, söylenebilir ve görünür olan arasında belirli bir ortaklık kurmak ve görünür olanın kendine has formunu sahiplenmeyi de mümkün kılar.⁸ Tüm bunlar yeni kanaatler üretmek değil, kavramların somutlaştırmak, pratik deneyimleri düşünmek. İmajların semptomları her zaman göndergesine ait olamayabilir ya da tersi imajların hem okunabilir hem görünür olması da yine klişeleri doğuracaktır. İmajların göndergesel sefaleti fark edildiğinde, formdaki yaratıcılık tetiklenecek ve belki de bu biçimsel olanı da korumanın bir yolu olacak ve *biçimsel dağarcık* genişleyecek.

Söz konusu biçim ve içerik birbirine yakın ve bazen birbirlerinin koşuluysa öznel ve nesnel yaklaşım da Deleuze’de benzer şekildedir. Deleuze’ün Jean-Luc Godard ve Jacques Rivette’in filmleri hakkında “nesnel ve öznel bakışın birlikte yer alması” ve bunun her yönetimde farklı bakış açılarıyla geliştirilebileceği yönündeki yorumu bu algıyı pekiştiriyor: “Rivette’in en öznel, işbirlikçi özneliği, görsel tasvirin gücüyle gerçeği yarattığı için bütünüyle nesnelidir. Buna karşın Godard’ın en nesnel, eleştirel nesnelciliği ise gerçek nesnenin yerine görsel tasviri koyduğu ve onu kişinin veya nesnenin ‘içerisine’ soktuğu için zaten bütünüyle öznelidir” (2021, p. 22). Bu nesnel ve öznel yönelimlerin tıpkı birazdan değineceğimiz haptik ve optik bakış gibi birlikte var olabildiğini ve bu yönde bir bakışı geliştirmenin mümkün olduğunu gösteren güzel bir göstergedir.

Yapısalıcı Eğilimlerin Sarsılması: “Yeni Görme Biçimleri” Olarak Videografik Film Eleştirisi

Video denemenin görme biçimlerindeki değişim ile birlikte ortaya çıkan bir form olduğunu biliyoruz. Bu görme biçimindeki değişim ise esasında felsefe ve sinema ilişkisinin gelişmeye başlamasıyla temsili bakışın sorgulanmasıyla birlikte gelmişti. Yani 80’li yıllarda felsefenin sinemaya ilgisi, sinemanın felsefe yapmanın düşünmenin bir yöntemi olarak ele alınması filmlere bakışımızı büyük ölçüde değiştirmişti. Bu türden bir bakış benzer şekilde dijitalin yarattığı bir görme biçimiyle gerçekleşti. Videografik düşünme, yeni kavramları ve epistemeleri yaratan bir alan. Deleuze’ün işaret ettiği savaş sonrası dönemi bir kırılma noktası olarak kabul edersek, dijitalize olmuş imajlara bakışımızı değiştiren bugünkü dijital film eleştirisini de bir o kadar önemli bir kırılma noktası olarak görebiliriz. İmajlara bu türden bir bakış yeni bir metodolojik bağı da zorunlu olarak kuruyor. Ve tuhaf bir biçimde dijitalin yarattığı bu değişim -tabii bu tartışmayı olanaklı kılan aynı zamanda video ve videonun yüzeyi- felsefe ile zorunlu yakın ilişki kurma yönünde evriliyor. Dijitalin yarattığı hareket kontrolü (bir tür Raymond Bellour ve Laura Mulvey’in *pensive spectator/düşünceli izleyici* kavramı gibi) filmler üzerinde felsefenin düşünme ağırlığına benzer şekilde düşünebilme imkânını bize tanıyor.

Ama bu türden bir felsefe sinema ilişkisi ise kimi zaman yanlış anlaşılıyor. Bu yanlış anlama bir tür kolaya kaçma gibi değil de, bütün film tarihi geleneksel film anlayışı yaklaşımı içine sirayet etmiş zihinsel bir yönelimin kendisini yansıtıyor. Zihinsel yönelim istemsiz bir şekilde merkezi olana, eleştirdiğin şeyin kurucu öznesi konumuna yönlendiren bir bakış açısıyla

⁸ G. Deleuze’ün *Foucault Üzerine Derslerin altıncı derslerinde* “dil”in görünür olanın formunu anlamaya elverişli olmadığını belirterek görünür olanın kendine özgü bir formu olduğunu söyler (Deleuze, 2019, p. 185). O halde ihtiyacımız olan görünürün kendine özgü formu.

kuruluyor⁹. Film teorisini, filmleri düşünmenin bir yolu olacak biçimde karşılıklı ilişkilere açık hale getirmek, filmin kendisine içkin teorik bakışın yolunu açmak, teorinin de yaşamsal bağlar kurmasına izin verir. Belki de felsefenin film çalışmaları ile ortak olarak oluşturduğu alanlara baktığımızda problem şu: felsefenin kavramlarını filmlere bakışın bir aracı olarak bağlamsız ve bazen de keyfi olarak, olduğu gibi kullanmak. Eleştiride de bu keyfiyet bazen eleştiri “yapıyormuş” ve yeni bir şey “sunuyormuş” gibi olmaktan ileri gitmiyor. Halihazırda olanları onaylıyor, yeni bir fikir sunmuyor. Videografik film eleştirisi bu türden görme biçimleriyle deneyimi, filme ait fikirleri, kavramları çalışmalarına dahil ediyor, o kavramların tarihlerini değişen anlamlarını araştırıyor, onlara pratik nitelik katıyor, somutlaştırıyor. Bu anlamda film çalışmalarının videografik düşünme yönelimine tanık oluyoruz ve o zaman video denemeler filmler üzerine düşünmenin ve sahici bir eleştirinin yolu gibi görünüyor.

Deleuze’ün de film eleştirisine dair belirttiği iki tehlike; yalnızca betimleme ve dışarıdan gelen kavramları felsefeye uygulama şiddeti (2013, p. 65). Peki Deleuze bu başka alanlardan gelmiş kavramlar hakkında ne söylüyor? “Felsefenin sinema için önerdiği kavramlar özgül olmalıdır, yani yalnızca sinemaya uygun olmalıdır” der ve dilbilimin “sinemaya dışarıdan uygulanan kavramlar ürettiğini” söylerken (2013, p. 67) Deleuze’ün kullandığı kelime “uygulama” oluyor. Sinemaya ve kendine özgü form ve kavramların yaratımıyla değil, diğer disiplinlerden gelen kavramların ve fikirlerin doğrudan kullanılmasıyla bu “uygulama” bir şiddete dönüşüyor.” Benzer şekilde yukarıda da belirtildiği gibi sinemaya ait olmayan fikirlerin problemlerin ifade ediliş tarzı da ona ait olmuyor. Deleuze’ün (2017, p. 294) demek istediği farklı koşul ve ortamlarda farklı alanlarda ortaya çıkan benzer problemlere o alana özgü çözüm yollarının üretilmesi. Her alanın kendi düşünsel araçlarını kullanarak ya da onları yaratarak ortak problemlere çözüm bulması. Sinemanın farklı alanlardaki ortak problemleri kendi araçlarıyla düşünmesi onları çözmesi. Deleuze, bu eleştiriye “karşılaştırmalı eleştiri” diyor. Farklı alanlarda farklı adlandırmalarla temelde ortak bir tepkiyle ortaya çıkıyor. Öyle ki bu problemler bir süre sonra genel olmaktan çıkarak yalnızca o alana özgü bir sorun olarak görülmeye başlanıyor, disipliner sınırları belirleniyor. Deleuze zaten özünde sinemayı göstergeler doğuran bir sanat olarak görmekle birlikte esas olarak göstergebilimin¹⁰ dilbilime indirgenmesine karşıdır. Yani sinema kendi imajlarını üretiyor ve imajlar zaten bir gösterge. Bizim bakışımızdaki değiştirmemiz gereken nokta, o imajın temsili bir bakışla dile indirgenmiş bir gösterge olarak görmek.

Video deneme sonsuzca varsayımları ve potansiyelleriyle elindeki film parçaları ile görmek, düşünmek ve denemek edimleriyle işe başlar. Video denemelerin/yazarların merak ettiği üzerinde oynadığı şey, filmin analizi veya çözümlemesi değildir. Video denemeler yaratıcı yeni birlikteliklerle (filmlerarasılık), unutulmuşun anımsanmasıyla, filmin kendi araçlarıyla olan somut bir düşünme örneğidir. Filmleri; analiz eder ya da çok derinlerdeki anlamı deşifre eder gibi yorumlayıp nihai bir “amaç” doğrultusunda ele almıyor, filmin biçimindeki potansiyelleri, biçimdeki içeriği, varyasyonları, farkları doğuran bir bakışla düşünüyor. Videografik eleştiri, hep söylendiği gibi bir düşünme yöntemi; ama amacı kendisine içkin, kendisini aşan, aştığı oranda nesnel ölçüte dönüştüren bir bakışla yapılan eleştiri aynı zamanda. Eleştiri bu oranda sahici bir düşünme refleksine dönüşüyor. Potansiyelle, hali hazırda olmuş olanın bir aradalığıyla. Kavramları, görüntüleri, imajları ele alırken onları tarihinden geçmişinden söküp atmak yerine, bu geçmişi sahiplenerek yeni bağlamların peşine düşmez yalnızca, zamansal olan geçici olanla ilişkisini maddi bir biçimde

⁹ Sontag ise (2015, p. 50) Alain Robbe-Grillet’in üslubuyla ilgili olarak; insanlara davranışçı bakışının aynı zamanda insanların birer “şey” olduğunu ama her “şey”in birer “insan” olmadığını söyler. Onun bakış ve şey(ler) arasındaki ilişkiyi insansılaştırmayı reddetmesinin en nihayetinde “üslupla” ilgili bir karar olduğunu söyleyecektir. Bugün yeni materyalist bakış açısında gördüğümüz rasyonel hümanist bakış açısını yıkan nesneyi fail kılan bir bakışa yönelim de, söz konusu eğilimi eleştiriyor. Bu bakış da yine üslupla ilgili bir noktaya bağlanabilir.

¹⁰ Buraya göstergebilimin yanlış veya doğru yargıda bulunmasından dolayı değil ama düşünceyi problematize etmeyi ve geliştirmeyi engelleyen, seyreltici bir düşünme sınırlılığı yaratmasından kaynaklı olduğu eklenebilir.

kurar. Bu maddilik malzemeyle düşünme biçiminin kendisini de sorgular, yani düşünme ve bilinç arasındaki ilişkiyi. O zaman Deleuze'ün dediği gibi düşünmenin deneyim olduğunu bir kez daha görüyoruz. Bu deneyim de Deleuze'ün bir zamanlar sinemada hareketin sezgiselliğine vurgu yaparak; (2017, p. 294) "Sinema hareketi sadece imaja yerleştirmiyor aynı zamanda ruha da yerleştiriyor" olarak ifade ettiği gibi; açıkça sinemanın kendisinde, imajların deneyimlenmesinde, hissedilmesinde. Filme duygusal ve sezgisel bir dahil olmada. Ve bu eleştirel yöntem Sontag'ın da Deleuze'ün de söz ettiği türden bir eleştiriye kaynaklık ediyor.

Viktor Shklovsky *Art as Technique* (1917/2002) metninde de benzer şekilde sanatın amacının "nesnelere bilindikleri gibi değil de, algılandıkları gibi duyulamamızı sağlamak" olduğunu söylerken duyuma Sontag'ın Deleuze'ün ve Adorno'nun söyledikleriyle benzer yerden bakıyor. Sanatın "bir nesnedeki sanat ustalığını yaşama" biçimi olduğunu söyleyerek tekniğin kendinde bir amaç olduğunu ve bu tekniğin "alışkanlıkları kıran, algıyı güçleştiren" estetik bir süreç olduğunu da söyleyecektir (2019, p. 182). Buna göre teknik de yine biçimle ilgilidir. Bugün dijital eleştiri olarak videografik eleştirinin de görünürde yaptığı yapıları bozmak değil, yeni bir gerçekliği bir nevi yapının -film yapı kabul edersek eğer- kendisinde (bazen teknikte) aramaya yönelmek. Dijitalin sunduğu bu olanak geçmişteki tarihsel eğilimleri anlayabilmenin bir yolu, alışkanlıkları gelenekleri kıran arkeolojik bir tekniği haline de geliyor. Ya da Shklovsky'nin yukarıda belirttiği gibi sanatın amacı zaten bu.

Yorumcu anlayışı; filme dışarıdan bakan sınırı belirlenmemiş bir öznel alanı olarak kabul edersek, o anlayışın metaforlara başvuran, filmin gizli anlamları olduğunu varsayan ve bu anlamı açığa çıkarma görevini üstlenen öznel alanın sonsuzca bir döngünün içerisine düşeceği ezoterik bir bakışa tabii olduğunu söyleyebiliriz. Videografik eleştiri, Paul Ricoeur'ün *kuşku hermenötüğüne*¹¹ hapsolmeden esere yönelir (akt. Elsaesser & Hagener, 2014, p. 96). Eserin/filmin kendisini düşünür. Düşünmek ve Adorno'da özellikle biçimi düşünmek, bu anlamda sanat eserinin kendisini ve içeriğini koruma jestine dönüşür. Bu jest sinemanın aşırı yüklenen anlama karşı biçimini koruma kalkanı gibi kendini korumaya dönük görünüyor. Sonuçta filmi göstergesel bir anlamlar bütünü olarak gören, dil tarafından önceden belirlenmiş yapı(lar)ın dışından başka yerde anlamı aramamaya karşı, imajların aşırı anlamlandırılmalar yükü altında ezilmesine karşı, hem eleştiriye hem filmin kendisini korumak filmlerle ilgilenen herkesin etik sorumluluğu gibi duruyor aynı zamanda.

Videonun Yüzeyi ve Dokunsallık

Video yukarıda söz edilen bakışın olanaklı hale gelmesini sağlayan bir ortam. Duyumsal bir eleştirinin önünü açabilen bir medyum olarak "video"ya onun dokunsal niteliğine değinerek, Sontag'ın yorumbilimin karşısına yerleştirdiği "sanat erotikası" düşüncesi ile ne kastettiğini daha iyi anlamaya başlıyoruz.

Videonun bir medyum olarak uzlaşımçı bir niyetle ortaya çıkmadığını bir "karşı hareket" olarak belirlediğini hatırlayalım. Videonun yüzeyi, çoklu zamansallığı ve deneyselliği ile, anlamı derinde arayan yapıları bozarak yeniden kuran bir yüzey değil. Olup biten her şey kaygan yüzeyde ve sahici, taklit ettiği tek şey zaman. Ortadan sonundan girilebilir bir hat. Video, izlenimcilik rolünü imajlara iade eder. İade eder, çünkü zaten sinemanın ilk yılları izlenimci yıllara ve sonra imajlarla, ışıkla deneylerin yapıldığı birçok filme adanmıştı.

Varlığın mantıksal özü yani onu şey ve temsili gibi varlık ve yokluk üzerinden belirlenen özü esasında zamanın süre olarak anlaşılmasını engelleyen şeyin ta kendisidir (Lazzarato, 2017, p. 11). Zaman temsil edilmeye çalışılır yani. Video ise, ne zamanı ne gerçeği temsil eder, veya

¹¹ Bu ayrımı yapısalılık sonrası çalışmalarını da ekleyebiliriz. Post-yapısalcılık çalışmaları filmleri anlama yolunda, işsacı yaklaşımların, toplumsal ve kültürel kurumların "işleyişi hakkındaki kavrayışın semptomları" olarak görüyor. Yani yapıları bozduktan sonra yeniden o yapılara ait belirli uzlaşmaları sağlıyor ve bu yapılar da araçsallık görevi görüyor. Elsaesser ve Hagener'de (2014, p. 96) hermeneutik kuşku bu yönde işliyor.

bir şeyi temsil etmez. Işığın titreşimini kaydeder. İmajı hafızasına kaydeder. Dolayısıyla video bir bellektir de, tıpkı her imajın özünde temsil ettiği esas şeyin anısını/yansımasını taşıması gibi, zorunlu olarak yalnızca şimdiye ait olmaması gibi¹². İmaj her zaman geçmişle yüklüdür. Videoya ait bu düşünceler bizim için neden önemli? Çünkü video yüzeyinde maddi ya da malzemeyle düşünme yöntemi olarak filmlerin üzerine film yoluyla düşünürken, imajlarla bu türden olumlu bir ontolojik bağlantı kuruyoruz. Böylelikle artık “ımaj gerçeği temsil etmek üzere ona eklemelenmeyi bırakır, aksine varlığın dokusunun ta kendisi haline gelmeye yönelir” (Lazzarato, 2017, p. 11). Sinemaya ait temsil kuramları sinemadaki imajları şey ve kendisine benzerliği üzerinden (yani esas/hakiki olanın yokluğunda) gerçeklik incelemeleri, videografik eleştiri içerisinde zorunlu olarak, videonun doğası gereği terk ediliyor. İmajlar maddileşiyor, fanileşiyor. Video bu anlamda imajı üreten oluyor, temsil eden değil. İmajı muhafaza eden, onun maddi varlığını sorgulayan, maddi düşünmeye yönelten bir medyum video. Bir araya getirdiğimiz filmleri dijital video kurgu (non-linear) yazılımında ele aldığımız andan itibaren birer videodur (hatta film izleme sitelerinde izlediğimiz filmler).

Sinemada imajlara kavramsal bakışın ya da kavramsal soyutlamanın -ki genellikle bunlar sentetik bir biçimde oluşturulmuş cansız, filme ait olmayan kavramlar- kökenselliğinde “anlam” bir çırpıda genelleştirilir yerli yurtlulaştırılır. İmgenin özgüllüğünü özerkliğini ve özne zihninden bağımsız var olma ihtimalleri bir anda yok sayılır. Merkezini insan zihninde algısında oluşturur. Videonun yüzeyinde ise (ya da videografik eleştirel bakışta) gördüklerimize doğası gereği bu yönde bir karşılık alamayız. Peki böyle bir ortam olarak video dokunsallığa ne kadar izin veriyor?

Haptik Bakış ve Videografik Eleştiri

Bu bölümde ve bundan sonraki alt başlıklarda yani “sanat erotikası” önerisinin haptik ve erotik nitelendirmelerini öne çıkaran başlıklarda haptik bakış/optik bakış arasındaki ilişkiye ve bunun erotik bir çağrı olabileceği yönündeki düşüncelere değinilecek. Böylece Sontag’ın önerisinin eleştirel nitelendirmelerini ve buna uygun nitelendirmeleri taşıyan videografik eleştirinin özelliklerini birlikte düşünüp daha iyi anlayacağız. Haptik ve erotik bakış için de Laura Marks’ın *Filmin Teni* kitabına başvurulacak.

Walter Benjamin (1935) “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” metninde *haptic* kelimesi yerine “tactile” kelimesini kullanıyor. “Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, Dadacılar da bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır. Böylece Dadacı sanat yapıtı, filme duyulan istemi desteklemiştir; filmin dikkat dağıtıcı öğesi de birincil olarak dokunsal bir öğedir” (2013, p. 74). Bu alıntıya burada yer verilmesinin sebebi filmin dokunsallığının dikkat dağıtıcı bir durum olarak nitelenmesi. Yani içerikten bağımsız forma eklemeleniyor ama bir yandan da deneysel bir sanatın izleyicideki bedensel vurucu etkisini imâ ediyor. Dikkatle izleyiciyi çağıran bir sanatın karşısında ona çarpan bir nitelik kazanıyor. Ama bu vurucu etki anlatıdan ziyade -tıpkı bu metinde öne çıkarıldığı gibi- anlatının formlar gücünü de öne çıkarıyor gibi. Diğer yandan sinemanın ilk yıllarında daha alışkın olduğumuz bedensel özdeşleşme yavaşça ve kısa zaman sonra, yani sinema dilinin standartlaşmasıyla yerini anlatsal özdeşleşmeye bırakıyor. Hatırlarsak sinemanın ilk yıllarındaki illüzyonik yanılsama da bedensel bir refleksle karşılanmış, psikolojik bir tepkiye neden olmuştu (Marks, 2020, p.

¹² İmajın kendisi bir çağrışım olduğu için doğrudan doğruya zamanla ve geçmişin anısıyla yüklüdür. Sevdiğini kaybetmek uğruna bir kısa bakışa feda edilen Eurydike’nin imgesi gibi. Şair imgelemeyi seçer, imgeyi sahiplenme talihsizliğine düşer. Şair, eşinin imgesini “tercih” ederek, imajı geçmişin birer anısı gibi görerek, onun çağrışımsal anımsatıcı cazibesine yenik düşer. Sabırsız davranır, (sonsuz bir) potansiyel halini kendi rızasıyla geri çevirir, bir bakışla sevdiğini öldürür. Orfe, “eşinin anısını seçiyor, aşışın seçimini değil, şairin seçimini yapıyor” (*Portrait de La Jeune Fille en Feu / Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, Céline Sciamma, 2019). Arkasını dönmeyi tercih etmiyor. İmajı geçmişin birer anısı gibi görerek temsili olarak sahiplenmek ve daimi bir imgeleme yerine, aşışın aşkını sahiplenip (şu ân ki bakışımız gibi, film nesnelere, filmik imajları aynı düzlemde çağrışımsal anlamını kurmadan bakmak) imaja doğrudan bakmayı deniyoruz.

233).

Bu başlıkta haptik eleştiri ile kastedilen haptik bir bakışın videografik eleştiri formuyla öne çıkabileceği imkanları görebilmektir. Sontag'ın önerdiği türden eleştirinin duyumsal deneyimsel yönünü ortaya çıkarabildiğini göstermek. Haptik kavramı, bize hem eleştirinin sözü edilen deneyim boyutunu ona katıyor, hem de film malzemesiyle yakın ilişkiyi içeriyor. Film malzemesine dokunma, malzemeyle düşünme başka türden bir görme biçimi, eleştiriye deneyime dönüştüren bir nokta. Bu başlık içeriğe odaklanmış izleyicinin dikkatini forma yöneltiyordu. Bu türden bir bakış malzemenin görünürlüğünü yapaylığını mitik bir halden çıkarıp onunla farklı türden bir yakınlık kurarak, ona dokunarak onu dünyevileştiriyor ve bu dünyevileştirme görme biçimlerimizi de dönüştürüyordu. Bu görme biçimlerimizdeki değişimin itici bir unsuru olarak videografik film eleştirisinin nihai çalışması olan video denemeler "kameranın kalem gibi" (La Caméra-stylo) kullanılmasına yazı dilinin esnekliğinin hem görüntüler üzerine, hem de akademik/geleneksel metin tabanlı film eleştirisine yansımaya yardımcı olarak, denemenin yazınsal gücüyle imajların gücünü birleştiriyor. Böylece film eleştirisi eleştirdiği şeyin kendisine yaklaşıyor, ona dokunuyor. Bakışın bu yönde evrilmesiyle, haptik bakışı optik bakıştan ayıran şeyler üzerine düşünürken önerilen eleştirinin deneyim yaratma gücünü de daha iyi anlıyoruz. İmajlara kavramsal, anlamsal ve temsilci bakışı sorunsallaştıran filmi somut düşünmeye yönelten bir bakışla ilerliyoruz.

*Haptik/Optik*¹³

Marks için "Optik algı, imgenin temsil edici gücüne ayrıcalık tanırken; haptik algı, imgenin maddi mevcudiyetine ayrıcalık tanır" (2020, p. 223). Marks'ın genel görüşü sinemanın ikisine de, haptik ve optik imajlara başvurmak zorunda olduğudur. Marks'ın bu yorumu bu metinde dokunsal bakışın öne çıktığı video denemelerin malzemeyle çalışma vurgusunda, malzemenin kendisine yönelimi konusunda tamamlar niteliktedir.

Ulus Baker (2011, pp. 371-375) "Seyredilecek Manzara Değil, Seyreden Bir Manzara" başlıklı metninde sözü edilen bakış ayırımında bu metin için anlamlı unsurlara değiniyor. Baker, haptik ve optik kavramlarını bir bakış stratejisi olarak ele alıyor. Optik bakışın modern dünyanın bir manzara gibi olduğunu ve bu manzaranın betimlenmesinde gözün iktidarını kuran ve bu iktidarı çerçeveye yerleştiren "bilimsel" bir bakış olduğunu söylüyor. Bilimsellikten kastı; bu metin boyunca bahsedilen gerçeği ya da imajın imleyenini ifşa etmedeki bakışın şiddetini içermesi ve bu bakışın doğa bilimleri yöntemlerinde olduğu gibi bir formulasyona dayandırılması. Baker özne olarak bu pozisyonun, yani optik bakışın "manzaranın" (veya filmin) kendisini nesneleştirdiği iktidarcı bir konuma sahip olduğunu söylüyor. Baker (2011, p. 375) "seyreden bir manzarayı" görmek konusunda ısrar ediyor ve haptik gözü/bakışı bir tür

¹³ Burada Deleuze ve Marks'ın haptik kavramına yaklaşımlarında bir ayırım yapmak gerekiyor. Marks'ın düşüncesinde bir imajla özdeşleşme bedensel bir ilişkiyi teşvik etse de duyu-motor tepkisiyle olmaz bu. Marks (2020, pp. 224-225) bu ilişkinin algılayan ile duyumsal bir nesne arasında temsili bir aracılığı gerektirmeyen mimetik bir ilişki olduğunu söyleyecektir. Marks'ın fenomenolojik haptik bakışı ise, özneler arasındaki ilişkinin sınırlarını bulanıklaştıran bir ilişki olarak görülüyor. Marks bu bakışı (2020, p. 254) psikolojik bir benzetmeyle anne lehine işleyen anne ve çocuk, çocuk ve öteki karşılaşmasındaki bütünlük ve farklılık bilincinde bulunduğu dinamik bir oyun ilişkisine benzetir. Buna karşılık Deleuze ile ayrıldıkları noktaları Marks kitabında zaman zaman belirtir ve zaten Deleuze sinemayı fenomenolojik bir yönde ele almaz. Diğer yandan Elsaesser ve Hagener'in *Film Kuramı* kitabında (2020, p. 231) Vivian Sobchack Laura Marks gibi yazarların Deleuze'den yararlınsa da bakış açıları "algılayan özne"ye dayandığı belirtilmektedir. Bu yazarlar filmin fenomenolojisini yaparken, Deleuze bakışı şeylerin içine yerleştirir. Ama daha açıkça Elsaesser ve Hagener'e (2014, p. 231) göre bu farklılık Deleuze'ün "imgeleri algılayan bir özne olmadan için bir düzlemin üzerinde görmesine" dayanmaktadır, bu bakış fenomenolojiden elbette uzaktır. Temelde bu farklılığın çok detaylı ve net bir şekilde anlatıldığı ve Clarie Perkins'in *Sense of Cinema*'da yazılmış "This Time Its Personal" metninden doğrudan referans verilerek adı geçen kitapta şöyle aktarılır: "Deleuze [...] gerçekten de sinemasal eseri herhangi bir özne veya nesne anlayışının önüne koyar. [...] imge kendi içinde konuyu barındırır, [...] bilinç dışarıda bir yerde ya da şeylerin yüzeyindedir ve imge ile 'şeyi' birbirinden ayırt edilemez biçimde betimlemektedir [...]" (bkz. Elsaesser & Hagener, *Film Kuramı-Duyular Yoluyla Bir Giriş*, 2014, pp. 231-232). Bu çalışmanın da temelinde bu ayırımı kabullenerek Marks'ın görüşlerinden spesifik bir noktada yararlanılmıştır ve bu ilgi fenomenolojik bir yönde değildir. Zaten yukarıda yazılan Deleuze'ün yorum karşıtı alıntılarında imajı deneyimleyici bakışı, zorunu olarak onu algılayan öznenin bilinçten ayrı bir yerde konumlandırır.

kaçış stratejisi olarak değerlendiriyor. Optik gözün haptiğin karşısında panoptik olduğunu, bakmak ve görmenin dışındaki esas işlevinin teleskoplamak gözetlemek olduğunu söylüyor. Optik bakış algılamasının sınırını hiyerarşisini belirliyor. Buna dikizleme edimini de ekleyerek klasik anlatı sinemasının temsili bakışın sunduğu deneyimi görmüş oluruz ancak ince bir ayırım yaparak; optik olan bir bakış yöntemi, stratejisi buna göre örgütlenmiş bir mizansenin yanı sıra sinemanın dayandığı temel bir yönelimi de gösteriyor, geçmişini akla getiriyor. Çünkü bu gördüğümüz aynı zamanda optik ışıkla görüntüyle deneme yapan sinemanın ilk yıllarını da hatırlatıyor. Ancak bu türden bir form yani formun optikliği, izleyicinin bakışını her zaman panoptik dikizlemeci konuma yerleştirmiyor. Ancak optik formun manipulatif belirlenimci bir kullanımı bakışı yönlendirebilir. Zaten optik görsellik/bakış da Marks'ın belirttiği gibi, "izleyen özne ile nesne arasındaki ayırma" dayanıyor (2020, p. 222).

Marks da haptik gözü kapma aygıtı olarak ele alıyor. Bizim ele aldığımız nokta burada başlıyor. Hatırlarsak Marks İran halılarında bahsediyordu. Halıların desenlerinden gözlerimizi alamadığımız (capture), bakışımızın dokunsallaştığı, dokuyu deneyimlediğimiz bir bakış. Bu türden bir bakış Baker'in metninde hiyerarşileri görmeyi değil, önemsiz olanı, yansımaları ve "seyreden bir manzarayı" görmeye duyarlıdır. İmajların kendine özgü yapısını tekilliğini görmeye duyarlıdır. Marguerite Duras'ın *India Song*'unu (*Hindistan Şarkısı*, 1975) hatırlayalım. İhtişamlı imajların ardında, kısıtlı mekânda aynayla uzamın yaratıldığı optik algının yardımıyla, sembolik bir bakışa ve anlatıya izin vermiyordu. Plan sekanslar (long shot) optik yardımıyla imajları ve mekânı betimlerken, izleyiciye optik ve haptik bakış bir arada sunar. Ama oradaki aynanın işlevi optik bir illüzyon yaratmak, izleyiciyi optik bir imajın kendisi ile doğrudan denetim altına almak değil. Aksine, ayna bir nesne değil açıkça teknik haline geliyor, mekânı genişletiyor ona boyut katarak göze katılımcı izlenimci rolü veriyor. Deleuze'ün Robert Bresson için söylediği (2021, p. 23) "elleri" ve dokunmayı¹⁴ -motor işlevinden bağımsız- görmenin nesnesi yapması ve uzam yaratması gibi burada da ayna uzamı yaratıyor. Delphine Seyrig'in oynadığı bir başka film *Les Lèvres Rouges*'da (*Kırmızı Dudaklar*, Harry Kümel, 1971) ise D. Seyrig'in (Elizabeth Báthory) kıyafetindeki ışıltının kamaştırıcılığı ile kıvrımlarını belirginleştiren ışığın dokusu gözümüzü kaparken ağır kamera hareketiyle ışıltıyı deneyimleriz. Her türlü detayı gözümüzle tararız. Filmin formu optik bir etki aracılığıyla onu haptik bir gözün görebileceği bir deneyime dönüştürür. Haptik gözün bakışı bir deneyime dönüştürme potansiyeli Baker'in (2011, p. 375) izleyeni "müdahale isteğine" sürükleyeceği ifadesiyle kanıtlaşır. Gözlerimizle dokunuruz.

Haptik bakış, illüzyonistik bir boyut yaratmak yerine nesneyi yüzeyi, dokusu üzerinden algılar. Bu algılama ya da haptik olan nesnenin maddi anlamıyken, optik bakış imajın temselsel gücü olarak düşünebiliriz. Bu ikisi arasında bir gerilim var, tıpkı form, içerik, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki gibi. Yani bu ayırım tıpkı form/biçim, teorik/pratik, özne/nesne gibi bir ayırımına benzer bir ayırım.

Marks, görsel işitsel malzemeye bir tür dokunma refleksi içinde çalışan video deneme yazarlarını çağrıştıran bir bakışla şöyle ifade eder haptik imajı: "izleyiciyi anlatının içine dalmaktansa imgenin kendisini dikkatle seyretmeye zorlar" (2020, p. 224). Optik imajlar ise, seyretmeye değil tamamlamaya, anlatının peşinde sürüklenip gitmeye neden olurken, hareket etmektense "bakıp geçmeye" daha eğilimlidir. Grant'ın video deneme ve haptik bakış manifestosu olarak görülebilecek çalışması "*Touching the Film Object*"¹⁵ Bergman'ın *Persona* filmindeki açılış sahnesine odaklanarak Marks'ın teorik düşüncelerini yansıtıyor. Filmde fiziki olarak bir dokunma deneyimini görüyoruz. Ancak tıpkı videografik deneme yazarı gibi bu deneyim bulanık ve yapay bir deneyim; gerçek olan optik bir bakıştan ziyade izleyene bakış önceliği tanımayan bakışları katmansız kılan bir konumda duruyoruz. Bu yapay metaforik

¹⁴ Ayrıca Deleuze ilk olarak Francis Bacon: *Duyumsamanın Mantiği* (1981/2009) kitabında haptikten bahseder.

¹⁵ Bkz. (<https://vimeo.com/28201216>)

dokunma, film malzemesinin ayrı ayrı ses ve görüntü katmanlarıyla oynayan filme dokunan video deneme yazarının dokunması. Böylece videografik film eleştirisinin yapım pratiğini yakından anlıyoruz. Böyle teorik temelleri olan bir uygulama yapma/pratik düşünme girişimi hem eseri koruyan ve soru soran, hem de malzemenin dokusunu öne çıkaran medyuma ve imajlara yönelen bir girişim oluyor.

Haptik ve Erotik

Sontag'ın "sanat erotikası" açısından Marks'ın haptik erotik görüşlerine kısaca bakalım. Bu bölüm Marks'ın özneye bakışına dair daha çok şey söylüyor. Marks'ın zaman zaman Deleuze'den farklı olarak seyirciyi temel alışı -Deleuze seyirci kavramından neredeyse hiç bahsetmez- bu iki farklı yönelim birbirine zıt olduğu kadar birbirini de tamamlar nitelikte

Marks her şeyden önce seyirci ile sinema eseri arasındaki karşılaşma anını ve öznelarası ortak bir bilme ilişkisini anlamaya çalışır. Marks imaj ile seyirci arasındaki ilişkiyi "öznelarası" olarak tanımlarken zaten açıkça imaja bakışını da belli ediyordu. Ve bu karşılaşmada haptik imajlara bakışın, özne ve imaj arasındaki ilişki biçiminin erotik olabileceğini de söylüyor: "Seyirci, imgenin bıraktığı izlerle ilişkilenecek için imgedeki boşlukları doldurmaya çağırılır. Bir imgeyle uzlaşarak etkileşime girerek-figür ve zemin birbirine karışacak kadar yakın-seyirci, kendi imgeden ayrılma hissinden el çeker-onu bilmek değil, ona olan isteğine yenilmek" (2020, p. 249). Açıkça bu görüşler merakına yenilen bir dikizci (ki bu ayırım aynı zamanda Brechtien anlamda film ile araya konan mesafeyi hatırlatır) görüşten ziyade uzlaşım bir teslimiyete işaret eder. Erotizm bu dahil olma biçimini içerir. Yani burada dikizci bakışla erotik haptik olanı ayırıyoruz. Erotik olan sahiplik ilişkisini içermez. Marks bunun ardından haptik görselliğin optiğe karşı bir üstünlük eleştirisi olduğunu ancak bunun da hoş giden bir ilişki türü olabileceğini söyler. Çünkü haptik seyirci illüzyonistik bir imajı aynı zamanda maddi bir nesne olarak görür ve bundan dolayı illüzyonistik bir yanılmayı reddeder (Marks, 2020, p. 250). Bir nesneyle haptik bir ilişki kurmanın kendi ve öteki arasında yoğun özgür ilişkiler ağında kendini kaybederek yüzeye çıktığını belirtiyor. "[...] haptikler erotizmi imgenin yüzeyinde temsil edilen şeyin alanından taşıyarak" seyirci ile imajın yüzeyi ve derinliği arasındaki gerilimli bir hareket ile ortaya çıkar. Bu türen bir bakış erotikdir. Ancak her dokunsal imaj erotik bir bakışa izin ermeyeceği gibi bu ikisini birlikte görmeye izin veren imajlar vardır. *Comfort of Stranger*'ın (*Yabancı Kucak*, Paul Schrader, 1990) tekil imajları bu dokunsallığı şiddetli bir biçimde düşünmeye izin vermeyebilir. Ama filmin rengi imajların durağan hareketleri ve egzotik ambiyansı ile filmin haptik/erotik bir ilgiyi uyandırdığını kesinlikle söyleyebiliriz. Renklerin, sesin betimsel gücü bu ilgiyi destekler.

Videografik eleştiri duyumsal deneyimsel yönüyle dokunsal olanı tetiklerken, eleştirel düşünme biçimini de dönüştürüyor. Ama yine de Marks'ın sözünü ettiği deneyim açıkça seyirci film arasındaki eşitlikçi bir deneyim olmakla birlikte videografik eleştiriye hem biçimsel yönüyle hem de metaforik olarak etkilediğini ve bakışın yönelimini işaret ettiğini söyleyebiliriz. Sontag'ın sözünü ettiği yorumun sınırını nesnellik ölçütünü eserin kendisinde arıyoruz, esere dahil oluyoruz. Deleuze gibi esere yöneliyoruz. Ama Marks'ın algılayan bir öznenin varlığına bilinci yerleştirdiği ayrıma yer vererek. Bu bakışla, ne yalnızca form ve içeriği, nesnellik ile özneliği, teori ile pratiği, haptik ile optiği birbirinden ayrı düşünüyoruz ne de bunların bir aradığını reddediyoruz. "Sanat erotikası" nitelemesi eleştirinin düşünme biçimine, deneyimine, duyumsallığına ikili ayrımların ayırt edilemezliğinde bir bakış stratejisine dönüşüyor. O zaman duyumsal olanın potansiyelliğini daha iyi anlıyoruz. Marks'ın erotik haptik bakışı imajların yüzeyinde deneyimsel, eşitlikçi bir bakış sunuyor. Sezgisel bir yönelimi işaret ediyor. Sonuçta imajlara yalnızca zahmetsiz bakmak yerine bakışı deneyim haline getiren videografik denemelerle, hissederek dokunarak görmeye başlıyoruz, filme dahil oluyoruz, hissediyoruz.

Sonuç Yerine: Sahici Bir Film Eleştirisine Sahip Çıkmak

Bu metinde Sontag'ın "Yoruma Karşı" makalesinin son cümlesi iki yönden düşünölmeye çalışıldı. Birincisi "sanat erotikası" nitelemesi, bir bakıma sanatın eleştirisini "yordsamacılığa karşı" korumanın bir alternatifi olarak imajı temsile indirgeyen bakışın önünü tıkayan bir öneri olarak filmi düşünmeye yöneltti. İkinci olarak da, önermenin imajlara haptik bir bakışın yolunu açması sebebiyle, videografik eleştirinin bu yönünü öne çıkaran teorik düşüncelere başvuruldu. Marks'ın haptik erotik ile ilgili görüşlerine kısaca değinildi. Film çalışmalarına bütöncöl bir biçimde bakılmaya çalışıldı. Böylece Sontag'ın o cümlesini yavaş yavaş daha iyi anlamaya başladık.

Belki ilk bakışta kafa karışıklığına yol açacak olan; zaman zaman videografik düşünme/eleştiri başlıkları altında filmlerden örneklere başvurulmasıydı. Ancak bu örneklere videografik eleştirel düşünmeye yakın bir bakışla yer verildi ve bu film örnekleri zihnen deneysel çalışmalara yakın olduğu ve aynı zamanda önerilen eleştirel bakışa uygunluğu nedeniyle amaca yönelik olarak yer aldı.

Film çalışmalarını düşündüğümüzde terminolojik çeşitliliği yaratmak bir amaç değil, zorunlu bir ihtiyaç olduğunda gerçek bir fayda sağlayacaktır. Böylece, sinematografik düşüncenin ihtiyacı olan kavramların kullanım gereği somutlaştığını göreceğiz. Bu yüzden bazen kavramların tarihinin izini sürme ihtiyacını hissediyoruz ama onları yeniden tanımlamak, tanımın özcülüğüne hapsolmek için değil, değıştiğı koşulları anlamak geçmiş yönelimleri eğilimleri keşfederek günceli anlamak için. Videografik eleştiri bu türden arkeolojik bakışın önünü açıyor. Bu metinde videografik eleştiriye; Sontag'ın önerdiği türden eleştirinin dokunsallığına, duyumsallığına ve deneyime izin vermesi nedeniyle yer verildi. Marks'ın *Filmin Teni* kitabına ise, haptik eleştiri ve film üzerine düşünmenin, ona dokunmanın anlatsal yönelimindenise bakış ve formu ilgilendiren görüşlerine başvuruldu. Bu bakışın, videonun ortamı gereği temsili bir bakışı aştığı ise sıklıkla vurgulandı ve aynı bakışın sahici bir eleştiri yapma yönünde imajın kendisine yönelmesine, onu deneyimlemesine değinildi. Deneyim böylelikle hep dönüp dolaşıp durduğumuz filmi düşünme biçimimiz oldu.

Adorno, Sontag, Deleuze sinemanın bugün geleceğı noktayı bilmeden esas olarak sanat eserini ele alarak sanat eleştirisinin ve sanat eserinin kendisine bakmanın felsefi temellerini ortaya koyarken dolaylı olarak da sinemanın eleştirisinin nasıl olması gerektiğı ile ilgili de düşünebilmemize olanak veriyordu. Dijital film eleştirisi hem ilk bakışta bir saptama yapacak kadar belirgin ve yüzeyde, hem de bu saptamayı detaylandırılması gerektiğı ölçüde derinlerde filmlere bakışı felsefeyle bir araya getiriyor. Dijital film eleştirisi; imajlarla düşünmeye hem metaforik hem de gerçek anlamıyla filmik imajlara değerek dokunarak o imajın tekilliğini ortaya çıkarmayı sağlayacak bir bakışa izin veriyor. Geri sarıyoruz baştan bakıyoruz, aynı anda oynatıyoruz. Temsili bakışla imajı göndergesel gerçekliğine kavuşturmanın takıntılı arzusuna, yorumun keyfiyetine hapsolmadan etik bir tartışmayı olanaklı kılan yeni bir bakışa doğru yöneliyoruz. Belki bu bakış cinsiyet farkını aşan, imajların nesnelliğini ve filmin malzemesini öne çıkaran yeni materyalist bir bakışın da önünü açacaktır.

Filmin yarattığı imajlara, apaçık ortada olana bakmamak -özmeden önce- *Citizen Kane*'deki gibi detaylar arasında boğulup fark edilmesi epey zaman bulan *rosebud* görememek gibi. Aradığımız şey ya da bakmamız gereken en yakınımızda kimsenin fark edemediğı kadar önemsiz ama bütün içindeki en önemli detay belki. Bu anlamda videografik eleştiri akademik faaliyetlerin zaman zaman içine düştüğü bugün geçersiz detaylar arasında boğulurken, yeni epsitemolojik sorgulamalarla canlı, dinamik bir düşünme alanı sunuyor ve bunu kendi çalışma nesnesine ve kavramlarına yönelerek yapıyor. Bu bakışla sinema her zamankinden daha fazla sanat ve teknik alanın ortasında yer alıyor. Videografik eleştiri filmdeki imajlara/filmin kendisine dair belirli bir deneyimi sunarken söz konusu deneyimi

yorumdan ayıran fark “düşünmenin biçimi” oluyor, imajların kendisiyle düşünüyoruz. Otantik bir eleştiri yapmanın olanağını buluyoruz. Eleştirinin deneyimsel boyutu yalnızca filme bakış stratejisi değil, aynı zamanda eleştirinin itici unsuru oluyor. Tam da bu nedenle bugün film çalışmalarının hangi alanına dokunursak bu düşüncelere bir cevap arama yolunu zorunlu olarak seçemiyoruz, problematik olan bir başka düşüncede beliriveriyor. Yeni soru ve sorgulamalarla düşünüyoruz zorunlu olarak. Filmi kendisi aracılığıyla eleştirirken yorumun genel geçer kanaatler üretmesini engelleyen, temsili bir dile indirgenmiş anlamlandırmanın despotik tutumunun önüne geçen, dokunsallığın deneyimin duyumsanabilir olduğu bir “sanat erotikası”na doğru yöneliyoruz. Biçimi görmeye çalışıyoruz ve bu türden bir biçimle karşılaşma dışsallığın aldaticılığına düşmeden samimi ve etik bir bakışın da önünü açacaktır. Esas olarak eleştiriye ve eserin kendisini koruyan bir bakışa yöneliyoruz. Bu eleştirel yönelim akademik yazındaki üslup ve içeriği de etkileyecek ama en çok da sinefilin filmlere yoğun sevgisini coşkusunu yazınsal bakışına yansıtacaktır.

Yorumlamadan, dışarıdan değil eserin tam içinden görmeyi öğreniyoruz. “Bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var”. Aşırı yoruma düşmeden, sahici bir eleştiri yapmaya onun argümantatif potansiyelini ve kendine dönük (refleksif) düşünme gücünü açığa çıkarmaya, düşünmenin deneyimsel duyumsal boyutunu keşfetmeye, bakışımızın çocuklaşmasına ihtiyacımız var. Dokunarak görmeye ihtiyacımız var. İmajların olası tiranlığına karşı bir başkaldırı olabilir mi bu eleştiri?

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2002). Biçim Olarak Deneme (Çev. S. Yücesoy). *Defter*, 45, 71-92.
- Adorno, T. W. (2018). Bir Thomas Mann Portresine Doğru (5. Baskı). (Çev. S. Yücesoy & O. Koçak). *Edebiyat Yazıları* (s. 70-79). İstanbul: Metis
- Adorno, T. W. (2019). Beethoven’ın Geç Dönem Üslubu (2. Baskı). (Haz. ve Çev. Ş. Öztürk). *Müzik Yazıları* (s. 136-140). İstanbul: YKY.
- Agamben, G. (2019). *İçeriksiz Adam* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Monokl.
- Astruc, A. (1948). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (La Camera-stylo) (Çev. N. Özer). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 29-34). Ankara: DeKi.
- Baker, U. (2012). *Beyin Ekran* (2. Baskı). İstanbul: Birikim.
- Baker, U. (2011). *Yüzeybilim Fragmanlar* (2. Baskı). İstanbul: Brikim.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis.
- Collet, P. (Yapımcı) & Kümel, H. (Yönetmen). (1971). *Les Lèvres Rouges’u* [Kırmızı Dudaklar] [Sinema Filmi]. Fransa, vd.: Ciné Vog Films, vd.
- Cotone, M. & Rizolli, A. (Yapımcı), & Schrader, P. (Yönetmen). (1981). *The Comfort of Strangers* [Sinema Filmi]. ABD: Skouras Pictures.
- Couvreur, B. (Yapımcı) & Sciamma, C. (Yönetmen). (2019). *Portrait de La Jeune Fille en Feu* [Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi] [Sinema Filmi]. Fransa: Pyramide Films.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler* (2. Baskı). (Çev. İ. Uysal). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.

- Deleuze, G. (2017). *İki Delilik Rejimi* (2. Baskı). (Çev. M. E. Keskin). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. (2019). *Bilgi: Foucault Üzerine Dersler* (22 Ekim-17 Aralık 1985) (Çev. A. Baran). İstanbul: Otonom.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı – Duyular Yoluyla Bir Giriş* (Çev. B. Soner ve B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.
- Grant, C. (2020). İç İç Geçen Tutkular: Videografik Derlemede Kurgu Yoluyla Filmi Düşünmek (Çev. İ. Gürkan). *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 357-374. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/57083/749460>
- Grant, C. (2011). *Touching the film Object* [Video deneme]. <https://vimeo.com/28201216>
- Gürkan, İ. (2021). Afterimages On Cinema, Women and Changing Times. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 12(1), 165-175. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/61246/883538>
- Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe* (Çev. Ş. Ç. Solmaz). İstanbul: Otonom.
- Marks, L. (2020). *Filmin Teni* (Çev. S. Yılmaz). İstanbul: Doruk.
- Shklovsky, V. (2002). Bir Teknik Olarak Sanat (Çev. N. Aksoy & B. Aksoy). *Defter*, 5, 177-194.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora.
- Yücefer, H. (2017). Yorumlamadan Okumak: Gilles Deleuze'ün Anti-Hermeneutiği. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito-Hermeneutik*, 89, 192-215.