

# Modern Görüntüleme Araçları ve Sanat

**Mehmet YILMAZ**

*Doç.,  
Mersin Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Öğretim Üyesi*

20. yüzyılın ilk yarısında resim ve heykel, 'soyut sanat' eğilimleri sayesinde tam da Platon'un karşı çıkmayacağı bir konuma gelmiş gibiydi ki, fotoğraf ve film kamerası yüzünden bu rüya uzun sürmedi.\* Belki de içgüdüsel olarak, insanoğlu kamerayı Platon'a inat olsun diye icat etti. Şaka bir yana, sanat sağ gösterip sol vurmuştur. 'Sanat' ve 'sürpriz' kavramlarının birbirini sevmesi boşuna değil elbette. Fotoğraf ve film kamerasının bulunuşundan sonra, figür yapmanın hâlâ mümkün olup olmadığını soran birine, "... asıl şimdi mümkün bu. Şimdi artık nelerin resim olmadığını biliyoruz" derken,<sup>1</sup> Picasso, bu yeni araçların resmin bazı yüklerini devraldığına işaret ediyordu. Oysa biliriz ki, sorunları çözmek için geliştirilen yeni araçlar, yeni sorunları da birlikte getirirler. Belli dönemlerde, sanatın 'ne'liği yeniden masaya yatırılıyorsa, bunda, yeni araçların payı hiç de az değildir kuşkusuz.

Nihayetinde, en basitinden en karmaşık olanına kadar, en ruhsal sanat yapıtı bile belli bir malzeme ve teknik sayesinde vücuda gelebilir. Bu yapıt, örneğin bir resimse, boya ve yüzeye; heykelse, bir taşa, toprağa, madene; müzik ise belli seslere; dans ise bir bedene; film ise bir sürü teknik eleman ve aygıta gereksinim vardır. Bütün bu malzemeler belli yöntemlerle, araç ve gereçlerle işlenmek zorundadır. İşleme yöntemlerinin büyük bir kısmı da o âna kadar elde edilen birikimlere çok şey borçludur. Her dönemin sanatı, içinde doğup serpiştiği teknolojik düzeyin ve görme biçimlerinin izin ver-

\* Anımsanacağı üzere, Platon, nesneleri temsil eden resim ve heykeli küçümsemişti. Çünkü ona göre, temsil (taklit) edilen nesnelerin kendileri de zaten İdealar dünyasındaki asıl varlıkların temsilileridir. Bu yüzden, gerçekdışı şeyleri gerçekmiş gibi göstererek insanların zihinlerini bulandıran ressam ve heykeltıraşa ideal Devlet'te yer yoktur.

<sup>1</sup> Dorc Ashton (der.), 'Picasso Konuşuyor', (çev. Mehmet Yılmaz - Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001:127

diği kadar varlık kazanabilir.

Görselleşme sürecinde, birbirine bağlı iki temel aşamadan söz edilebilir: Görme ve bu görmenin maddileşmesi. Birincisi yöntem, ikincisi ise tekniğe dairedir; ancak her tekniğin bir yöntem, her yöntemin de bir teknik tarafının olduğu unutulmamalıdır. Her ikisi de öğrenilebilir, öğretilir. Her öğrenilen ve öğretilen şey ise hem eksiklik hem de fazlalık taşır. Kaçılmaz olarak, öğrenme eksik kalmaya mahkumdur; çünkü hiç bir deneyim mutlak anlamda iletilmez. İşte 'fazlalık' tam da bu özellik (eksiklik) sayesinde yaratılır. Çünkü öğrenen, öğretileni kendi potansiyelinin izin verdiği kadar alır, teknesinin boyutları oranında yoğurur. Sanat yapıtının, hem ortaya çıktığı yer ve zamanın derin izlerini taşıması hem de o sınırların dışında yaşamayı sürdürmesi bu sayededir. Bu konuya kafa yoran Wölfflin "Her sanatçı kendisinin bağlı bulunduğu 'optik' imkanları hazır bulur. Her zaman için her şey mümkün değildir"<sup>2</sup> derken, malzeme ve teknolojiden ziyade, önceden oluşturulan görme biçimlerinin belirleyiciliğinden söz ediyordu kuşkusuz. Ne var ki, tam tersine, 'görme'nin tarih içinde belli bir biçimde ortaya çıkmasında teknolojik düzeyin belirleyici olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz. Kabul, bir teknik yöntem ya da araç bir sorunu çözmek için yaratılmış olabilir; ancak yaratılan bu yeni teknoloji de daha önceden tahmin bile edilemeyen görme ve hissetme biçimlerine yol açabilir. Sanat tarihine söyle bir bakmak bunu doğrulamaya yeter.

Örneğin, Van Eyck'in resim sanatında yağlıboya tekniğini bulmasındaki amacı, 'gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtabilme'<sup>3</sup> isteği idi. Kastedilen gerçeklik, öncelikle insan gözüyle görülebilen her şey, yani 'doğa' anlamına geliyordu. Ressam gördüğünü aslına sadık kalarak yansıttığı zaman takdir ediliyordu. Tabii, bunun için de işinin gerektirdiği tekniğe hakim olmalıydı. Gombrich 'Sanatın Öyküsü'nde o dönem sanatını anlattığı bölümlerin ilkinde 'Gerçekliğin Ele Geçirilişi' diye başlık atması boşuna değildir. Gerçekliği herkes kendi perspektifinden, kendi alanında keşfetmeye çıkmıştı. Gerçekliğin dünyevileşmeye, maddi bir şey olarak da görülmeye başladığı bir dönemdi Rönesans. Kentlerde yaşayan ve kah ticaretle uğraşan kah atölye işleten bir toplumsal kesimin o dönemin gerçekliğine döl tuttuğu zamanlardı. Kimse henüz farkında bile değildi ama ilerleyen yüzyıllarda toplumsal gerçekliği de bu sınıf ele geçirecekti. Sanatçılar hem Kilise, hem beysoylu (aristokrasi) hem de kentsoylu (burjuvazi) arasında hassas bir noktada sipariş bekliyor, işleri yetiştirmek için de işliklerinde kalfa ve çırak çalıştırıyorlardı. Tuval ve boya satan dükkanlar yoktu henüz. Biz şimdi sanatsal malzeme satan dükkanlara gittiğimizde sunulan zengin seçenekler arasında ka-

2 Heinrich Wölfflin, 'Sanat Tarihinin Temel Kavramları', (çev. Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985:22

3 E. H. Gombrich, 'Sanatın Öyküsü', (çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980:178

rar vermekte zorlanıyoruz; ancak ressamalar o çağda renklerini boya içeren ağaçlardan ve madenlerden kendileri elde ediyorlardı. Boya salgılayan maddeler iki taş arasında ezilerek toz haline getirildikten sonra, belli bir kıvama gelinceye kadar sulandırılıyordu. Kıvam vermek ve sulandırmak için genellikle yumurta akı kullanılıyordu. Bu yolla elde edilen boyaya tempera (tutkal boya) deniliyordu. Tempera çok çabuk kuruduğu için uzun ve titiz çalışmalara olanak vermiyordu. Boya tozlarını yumurta yerine yağla karıştırdığında ortaya çıkan boyanın daha geç kuruduğunu keşfeden Van Eyck, bu tekniği hassas renk geçişlerinde kullandı ve kendisinden sonra gelen sanatçılara yeni olanaklar, yeni görme biçimleri bıraktı.

Eskiden, bir resme bakan kişi o resmin boya ile yapılan bir varlık olmasını es geçerek onun neyi yansıttığına dalıp gidiyordu. Örneğin, Rafaello tarafından yapılan bir tuvaldeki Meryem ve İsa imgelerine bakan izleyici orada gördüklerinin öncelikle bir tuval ve boya olduğunu düşünmüyordu bile. Taparcasına saygı duyduğu şey tuval ya da boya değil, onlarda yansıyan imgelerdi. Dolayısıyla, o tuvale yapılan bir saldırının tuvale değil de tuvalde gösterilen imgelere yapıldığı kabul ediliyordu. Bu, hem saldırgan hem de karşı taraf için böyleydi. Tuval düz, derinliksiz bir yüzey değil, derinliği olan bir mekan olarak görülüyordu. Unutmayalım ki, birkaç sanatçı ve düşünür haricinde kimse böyle bir durumun bilincinde bile değildi (Biz bile hâlâ sevdiğimiz kişilerin fotoğraflarına zarar vermekten kaçınıyoruz). Hattâ, Vinci usta nesnelere tuvalde tıpkı aynadaki gibi yansımaları gerektiğini öğütlüyordu öğrencilerine. Boya ve renk de birer araçtı.

İleriki yüzyıllarda, resim, tuvalin dışındaki başka bir şeyin –gerçekliğin- temsili olmaktan öte, (birkaç yüzyıl sonra farkedilecek olsa da) başlıbaşına yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaya başladı. Neyi yansıttığının yanısıra, resmin aslında boyanın bir yüzey üzerindeki macerası olarak da görülmeye başlanmasında, elde edilen yeni maddenin, yani kıvamı yoğun, büyük hareketlere olanak veren boyanın katkısı asla gözardı edilmese gerek. Bunu, bizzat boyayı o yüzeye süren çok iyi hisseder. Örneğin El Greco, Hals, Rembrandt, Delacroix, hele de Van Gogh resim yaparken çok büyük keyif almış olmalılar. Boyamak oldukça keyifli bir uğraştır. Modern resmin macerası biraz da bunun farkedilmesi ve vurgulanmasıdır. Resmin kendinden başka (ki, bu da öncelikle tuval ve boyadır) bir şeyi anlatmaması, yansıtılmaması, başka bir şeye benzememesi düşüncesi bununla bağlantılı bir şeydir. Yirminci yüzyıl boyunca ısrarla vurgulanan ‘plastik değerler’den kasıt büyük ölçüde bir boya ve renk estetiğidir. Şimdilerde eski önemini yitirmiş gözükse de, sanat okullarında hep bu düşünce öğretilmiştir.

Tabii, o noktaya sadece boyanın peşine takılıp gelmiş değildi. Dünyanın akılla ve onun ürünü olan teknolojiyle ele geçirilebileceğinin düşünülmesi; bu düşüncede olan sanatçı, teknisyen, mühendis, doktor vb. meslek erbap-

larının burjuvazi (kentsoylu) tarafından desteklenmesi ve bunların beysoylulardan koparılarak kendi yandaşları haline getirilmesi modern toplumun yaratılma aşamalarıdır. Bütün bunlar, genel olarak politik ve ekonomik anlamda teknik bir süreç olarak da algılanabilir. Bu genel değişimin sanata da yansması, onu değiştirmesi son derece doğal bir olgudur.

Hadi, modern sanatın, modern teknolojinin yarattığı aygıtlarla vücut bulduğunu ileri sürdük diyelim; ama aynı anda şunu da düşünmemek elde değil: modern teknolojiyi aslında modernlik içgüdü (ki, sanatsal içgüdü de burada gizlidir) yaratmış olamaz mı? Ne olursa olsun, araçlar gereksinimler, hattâ zorunluluklar yüzünden yaratılır; ama yine, aynı araçlar yeni gereksinimleri ve zorunlulukları doğurur. Bu karşılıklı bağıllık böyle sürer gider.

Bu noktada, dikkatimizi Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısındaki saptamalara yöneltmekte yarar var. Benjamin bu önemli metninde, modern görüntü üretme araçlarının -fotoğraf ve film kamerasının- ortaya çıkışıyla birlikte sanatın köklü bir değişim içine girdiğini ve (özellikle resmin) geleneksel tılsımının bozulduğunu belirtir. Yazısının başlarında, sanat yapıtlarının eski tarihlerden beri şu ya da bu teknikle yeniden üretildiğine değindikten sonra, 'fotoğrafla birlikte insan elinin, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulduğu ve bu yükümlerin artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiği'<sup>4</sup> saptamasını yapar. Eskiden beri, resim ve heykel yapma eyleminin pek az insana nasip bir el becerisi olarak görülebildiği dikkate alınır, ayrıcalık ve hayranlık uyandıran bu yeteneğin birdenbire değerden düşmesinin yarattığı şaşkınlık günümüzde bile devam ediyor. Yaratılan yeni teknolojinin böyle (istenmeyen) sürprizlere yol açabileceğini kim tahmin edebilirdi ki? Başkalarını geçtik, fotoğraf teknolojisinin yaratılmasında büyük emeği geçenler bile olacakları önceden görememişlerdi.

Örneğin, karikatürist Gaspar Félix Tournachon (1820-1910), yani bildiğimiz adıyla fotoğrafçı Nadar'ın bir aygıt yardımıyla, kimyasal yollarla görüntü elde etmekteki asıl amacı, çizmek istediği konular için elinin altında hazır görüntü bulundurmaktı. Ne var ki, çizimleriyle değil, fotoğraflarıyla ün kazandı. Fotoğraf, görüntü elde etmeyi kısa bir âna sığdırıyordu. İzlenimciler bu yeni teknikten etkilenmişler, onlar da ânın resmini yapmaya girişmişler, bunun için hızlı çalışmak zorunda kalmışlardır. Resimlerinin geleneksel özen ve beceriden yoksun olması yüzünden de 'dâhi sanatçı' imgesi izlenimcilerle birlikte önemli bir sarsıntı geçirmiştir. Ama asıl darbe o güne kadar önemli sayılan konuların yerine sıradan konuların geçmesi olmuştur ki, bu

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, Pasajlar, (çev. Ahmet Cemalet), YKY, İstanbul, 2002:53

noktada fotoğraf ve resim birbirlerine hayli katkıda bulunmuştur. Fotoğrafın sanat olup olmadığı gibi tartışmalar da o tarihlerde çıkmıştır ortaya. Bu tartışmalar kabaca iki noktada düğümleniyordu: Öncelikle, görüntü bir makine yardımıyla elde ediliyordu. Diğer tartışma konusu da, teknik özelliği gereği, bir negatiften çok sayıda baskı yapılabilmesiydi ki, bu da, bir sanat yapısından beklenen 'biricik'liğin olmaması demektir. Bunlar, fotoğrafı resmin yanında her zaman ikinci plana atmaya yetmiştir. Ancak, resim geleneksel otoritesini korurken fotoğraf da kendi varolma hakkını şu ya da bu şekilde elde etmeye başlamıştır. Bir kere, çok daha ucuz olması yayılmasını kolaylaştırmıştır. Fotoğrafçılık, portre konusunda resim sanatına ciddi bir tehdit haline gelmiştir. Ayrıca, ancak müze ve özel mekanlarda görülebilen tabloların fotoğrafik kopyaları gittikçe artan sayıda kitaplara, gazetelere, evlere ve bürolara girmeye başlamıştır ki, bu, Benjamin'in düşündürülen konulardan biridir.

Geleneksel inanışa göre, üstün yetenekli bir sanatçı tarafından yaratılan hakiki sanat yapıtı tektir. Ne kadar başarılı olursa olsun hiç bir (yağlıboya ya da fotoğraf) kopyası onun yerine geçemez. Hakiki yapıt, yeniden-üretilmiş kopyası karşısında otoritesini her zaman korur. Örneğin, gerçek Monna Lisa'yı görmek için kalkıp o yapıtın sergilendiği müzeye gitmek zorundasınız. Ancak, Benjamin'e göre, hakiki yapıtın geleneksel varlığı, kopyaları yüzünden kaçınılmaz bir şekilde sarsıntıya uğrar –büyüsü bozulur: "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır.(...) Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. (...) Bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir."<sup>5</sup>

Benjamin bu düşüncelerini 1920'lerin sonlarında marksizmle tanıştıktan yaklaşık on yıl sonra yazmıştır. Burjuvaziye duyduğu küçümseme, başta kültürü olmak üzere, bir bütün olarak bu sınıfı tanımaya itmiştir Benjamin'i. 'Kapital' dahil, Marx'ın önemli eserlerini incelemeye başlaması da 1933'ten sonradır; ancak, şu tümceleri çok daha önce okumuş olmalıdır: "Bugüne dek, üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa burjuvazi bunların hepsinin üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir."<sup>6</sup> Evet, marksizmin, üretim araçlarının gelişmişlik düzeyi ve bunlarla ilgili mülkiyet ilişkilerinin, üretilen şeylerin niteliğini de belirlediği savıyla, Benjamin'in modern görüntü üretme araçları ola-

<sup>5</sup> Walter Benjamin, a.g.e. s:55

<sup>6</sup> Karl Marx – Friedrich Engels, 'Komünist Parti Manifestosu' (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999 : 49

rak fotoğraf ve film kamerasının sanatta yeni bir dönem başlattığı savı örtüşmektedir. Daha doğrusu, Benjamin'in bu düşüncelerini marksizme dayandırdığı aşikar. Marx ve Engels Manifesto'da modern üretim araçlarının sahibi olan burjuvazinin devrimci ve ilerici rolüne parmak basmışlardı; Benjamin de sanat bağlamında yeni ortaya çıkan durumu 'insanlığın yenilenişi' olarak yorumluyor.

Ona göre, "sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez bir yapıtı ilk kez kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır"<sup>7</sup> Evet doğru, mekanik görüntü üretme aygıtlarının devreye girmesiyle birlikte, hem el becerisinin belirleyici rolü sarsılmış hem de kutsallık örtüsü tamamen çekilip alınmıştır. Ancak, sanattaki büyüsellğin ya da dinselliğin yok olmasını sadece fotoğrafa bağlamak olanaksızdır. Çünkü, sanatın dünyevileşmeye başlaması burjuvazinin tarih sahnesine çıkışıyla eşzamanlı sayılabilir. Fotoğraf bulunmasaydı da büyük olasılıkla sanatın dinden kopması gerçekleşecekti.

Burjuvazinin iktidara gelmesi, simgesel olarak 'Fransız Burjuva Devrimi' ve 'İngiliz Sanayi Devrimi'yledir; ancak bu sınıfın oluşma süreci Rönesans'a kadar gider. O tarihlerde insanoğlu gözlerini öte dünyadan bu dünyaya çoktan çevirmişti bile. Kentlerde yaşayan ve ticaretle uğraşan bir sınıf, Kilise ve soyluların yanısıra, kendisi bile farketmeden yavaş yavaş şekilleniyordu. Bunlar, daha haçlı seferleri sırasında devlete borç para bile veriyordu. Din dışı resimleri sipariş etmeye başlayan, genellikle işte bu sınıfın üyelerinden çıkıyordu. Daha o zamandan itibaren dini sorgulamaya başlayan, birkaç yüzyıl sonra da iktidarı zorla devralarak bütün değer yargılarını altüst eden, sanat dahil her şeyin üstündeki kutsallık örtüsünü çekip alan bu sınıftı işte: Burjuvazi. Eskiden soyluluk doğuştan getirilirdi; ama burjuvazi ile birlikte satın alınan bir şey haline gelmiş oldu.

Sanatın dinselliğinin giderek yok olmasının, başka bir deyimle, sanatın yakasını dinden kurtarmasının diğeri bir önemli nedeni de kendi iç dinamiği ile bağlantılıdır. Örneğin, Hegel, bütün dış koşullara karşın, sanatın özerk bir yanının olduğunu görmüştü. Üstelik sanatın bu özelliği, ona göre, 'din açısından rahatsız ediciydi'<sup>8</sup> Dinî çevreler, okuma yazma bilmeyenlere kolaylık olsun diye, resim ve heykel imgelerinden yararlanıyordu ama aslında resmin ille de güzel olması gerekmiyordu. Çünkü güzel bir resmin dikkatleri bir süre sonra dinden uzaklaştırıp kendi üzerine çekebileceğini farketmişti Hegel. Sanatçılar, diyelim ki 16. yüzyılda en dinsel konular üzerinde çalışırken bile, gerçekliğin güzel ve ikna edici bir biçimde görselleştirilmesine ilişkin sorunlarla da uğraşıyorlardı. Leonardo da Vinci'nin bulunduğu

<sup>7</sup> Walter Benjamin, a.g.e. s:58

<sup>8</sup> Hegel, Tarih Felsefesi Üzerine Dersler (aktaran Benjamin, a.g.e. s: 81)

sfumato (giderek erime) tekniğinin dinsel değil sanatsal ve estetik (hattâ bilimsel) bir önemi vardı. O, sadece figürleri güya daha inandırıcı (gerçekçi) nasıl resmedebileceğini araştırıyordu. Ama kompozisyondaki bir elemandan diğer bir elemana, bir bölgeden başka bir bölgeye geçerken, aradaki sınırı eritmekten ötürü (ki, bu büyük bir buluştur) ortaya çıkan sonuçtan büyük keyif almış olabileceğini tahmin edebiliriz. Bazı bölgelerde sınırlar eridikçe gerçeklik ortaya çıkıyordu. Nesneyi daha inandırıcı resmetmek için, onu bir bütün olarak göstermekten kaçınmak gerektiğini keşfetmek müthiş olsa gerek. Bu süreç ileriki yıllarda, 'boyanın tuval üzerindeki macerası'na dönüştü ki, bu da, dinsel değil, tamamen resmin kendi özel alanına ait bir şeydir.

Benjamin'e göre, resmin büyüünün bozulmasının bir diğer nedeni de bağlam değişikliğidir. Bilindiği gibi, bir dinsel yapının iç mekanı için yapılan resim, müze fikri oluşmadan önce (bugünkü anlamda) henüz sanat yapıtı değildi. İnsanlar kiliseye girdiklerinde, orada bir Rafaello'dan ziyade bir İsa/Meryem (imgesi) görüyorlardı. Bu resmin bir sanat yapıtı haline gelmesi müzeye girmesiyle gerçekleşmiştir. İşte bağlam değişikliği budur. Tıpkı bir hayvanın doğal ortamından alınıp, hayvanat bahçesine kapatılması gibi, o nesne (resim) asıl mekanından koparılarak, kendine yabancı yeni bir mekana taşınmıştır. Bu yeni mekan bir tapınç merkezi değil, artık seyirlik bir yerdir. İnsanlar burayı İsa/Meryem'i değil, bir Rafaello görmek için ziyaret ederler. Rafaello, İsa/Meryem'in yerine geçmiştir artık. Benjamin'in deyimiyile geleneksel 'kült değeri' yok edilmiş, onun yerine bir 'sergileme değeri'<sup>9</sup> yaratılmıştır.

Bizler son yıllarda Duchamp'ı herhangi bir nesneyi kendi bağlamından kopararak, sanat bağlamında yeniden anlamlandırmasını önemsiyoruz ama, bunu da sanki ilk defa o yapmış gibi davranıyoruz. Oysa, bir nesne asıl yapıtış mantığından ve mekanından uzaklaştırıldığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına zaten uğrar. Bu, Duchamp'ın yarattığı değil, keşfettiği bir durumdur: Dinsel bir nesne sanat yapıtı olabiliyorsa, bir seri üretim nesnesi de pekala böyle bir bağlama girebilirdi. Filozofların yüzyıllardır üzerinde kafa yorduğu konulardan birine, bir sanatçı olarak bu kez Duchamp eğilmiştir. Evet, bir zamanlar bir resmin değeri onun dinsel içeriğinden geliyordu; sonra bu değer, onun yüce ve benzersiz bir insan tarafından yaratılmasına kaydı; dolayısıyla eser de benzersiz -biricik- bir varlık olup çıktı. Deha sahibi insan –sanatçı- imgeleri hem düşünüyor hem de mükemmel tekniği sayesinde nesnelleştiriyordu. Özetle, sanatçı, bir görüntü (imaj) uzmanıydı. Oysa şimdi, ne çeşit olursa olsun görüntü elde etmek çok daha kolaylaşmış halde. Üstelik aynı görüntüden milyonlarca üretilebiliyor. Benjamin'in vur-

güladığı şey işte budur: Biriciklik yok olmuştur. Elde edilen görüntü ne kadar dahiyane ve çarpıcı olursa olsun, görüntüyü taşıyan nesne artık tek değildir. Peki, birbirinin aynı olan görüntüden bir sürü üretilebiliyorsa, hakikilik ölçütü ne olacak? Örneğin, fotoğraf negatifinden çoğaltılan görüntülerden ya da dünya sinemalarında aynı anda gösterime giren filmlerden hangisi hakiki? Benjamin'e göre böyle bir soru anlamsızdır; çünkü hakikilik ölçütü iflas etmiştir. Eski ölçüt iflas etmişse, yenisi ne olabilir? Bu konuda, sanat dünyası Duchamp'tan beri aşağı yukarı şunu diyor: Hakiki olan şey, görüntüyü taşıyan nesne (fotoğraf, film) değil, o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden düşüncedir. Hakikilik, düşüncenin ne kadar özgün olup olmadığıyla bağlantılıdır.

Ortaya çıkan bir diğer yenilik de gerçekliğin yansıtılmasında göstermiştir kendini. 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar, fotoğrafın 'resimselci fotoğraf'<sup>10</sup> denilen ilk evresinde, gerçeklik tablolarındaki gibi yansıtılıyordu. Dolayısıyla kompozisyon, ışık, gölge, hareket gibi değerlendirme ölçütleri de tablolardan ödünç alınıyordu. Fotoğrafın bu ölçütlerden kendini kurtarması ve gerçekliğe kendi penceresinden bakması gerektiğinin farkına varması bundan sonradır. Mesele yansıtıma, bu artık fotoğrafın işidir. Bu yüzden, ressamın kendilerine yeni alanlar aramalarında fotoğrafın etkisi yadsınamaz. Gerçi, 1960'larda ortaya çıkan fotogerçekçi resmin bazı örnekleri sanki fotoğrafı bile aşır, fotoğraftan daha fotoğraf olarak karşımıza dikilse bile, temelde, insan gözü objektifle yarışamaz. Gelişmiş mercek düzeneği (objektif), gözün algılayamayacağı kadar derinlere ya da uzaklara erişebilir. Fotoğrafının zihni ve gözü ressamınkinden bu yüzden farklı çalır; gerçeklik fotoğrafta bu yüzden farklı yansır.

Peki, tuvaldeki gerçeklik ile filmdeki gerçeklik arasında nasıl bir fark vardır? Öncelikle, resme kıyasla filmdeki gerçekliğin fotoğraftaki gerçekliğe yakın olduğu söylenebilir. Sonuçta bir film, hızlı bir şekilde ardarda gelen fotoğraf karelerinden oluşur. Göz bunu sanki tek bir görüntüymüş gibi algılar. Filmciler gözün bu zaafını bilerek iş yaparlar. Bu noktada, Benjamin birer görüntü üreticisi olarak ressam ve kameramanı ilginç bir şekilde karşılaştırır. Bunu yaparken de ressamı büyücüye, kameramanı da cerraha benzetir. Ona göre, büyücü ile hasta arasında her zaman doğal bir uzaklık kalır. Büyücünün hasta ile olan uzaklığı, büyücünün otoritesi kadardır. Cerrah ise, büyücünün tersine, hastanın gövdesini keserek içine girer. Büyücünün önündeki varlık (hasta) bütünlüğünü korurken, ameliyat yapan operatörün masasındaki varlık (gövde) parçalanmıştır:

"Büyücü ile operatör arasındaki ilişki, ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal

<sup>10</sup> bkz. Jeff Wall, "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları", (çev.Tuncay Birkan), Sanat Dünyamız 84, YKY, 2002:166



bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. (...) Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelir." <sup>11</sup>

Dolayısıyla, ortaya çıkan ürünler kendi doğalarından ötürü insanı farklı şekilde etkiler. Bir resim karşısında, insan derin düşüncelere dalabilir; çünkü o an gördüğü sahne ile kendisi arasındaki ilişkide bir süreklilik vardır. Oysa, ayrı ayrı çekilen ve bir film oluşturacak şekilde birbirlerine montajlanan sahneler 'darbeler halinde izleyiciye çarpar'<sup>12</sup> Görüntüler dikkat dağıtıcıdır. Sinema salonunda izleyici bir sahne üzerinde yoğunlaşamaz; tam yakalayacakken görüntü akar gider; değişim esastır çünkü.

Evet, bir tablodaki görüntü çok güçlü bir hareket yanılması içerse bile, aslında sabit olduğu için, insan düşünmek ve yorum yapmak için yeterli zamana sahiptir; bakarken düşünebilir, düşünürken bakabilir. Resimde, bakmak ve düşünmek eylemi eşzamanlıdır. Oysa insan bir film izlerken kendisine bir sürü açıdan durmaksızın sunulan görüntüler bolluğunda, aynı anda yeteri kadar düşünmeye fırsatı olmaz. Bu konuyla bağlantılı olarak, çerçevelenmiş resim ile sinema perdesini sinema yazarı ve 'Yeni Dalga' akımının yaratıcısı André Bazin de karşılaştırır: Ona göre, "Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezci (centripetal), ekran ise merkezkaçtır (centrifugal)."<sup>13</sup> Buna göre, resmin dikkat toplayıcılığı mekanın merkezci, filmin dikkat dağıtııcılığı ise mekanın merkezkaç olması yündendir.

Bir resmin defalarca görülüp incelendikten sonra algılanabildiği dikkate alınırsa, bir filmin de yeteri kadar algılanabilmesi için çok daha fazla, defalarca izlenmesi gerektiği kendiliğinden ortaya çıkıyor. Her seferinde, bir önceki oturumda kaçırılan bir sahne keşfedilecek, yeniden anımsanacaktır. Ancak unutmayalım ki, kitle dediğimiz aylak ve eğlenceye yönlendirilmiş insan kalabalığının buna ne zamanı vardır ne de ihtiyacı.

Tekrar edersek, resim sanatında düşünce ve seyir eyleminin eşzamanlı olarak gerçekleştiğini, buna karşın sinema sanatında asıl düşüncenin film bittikten sonra oluştuğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyimle, filmin başlangıcından itibaren, her sahnesinde, farkına varsak da varmasak da o ana ilişkin bir düşünce kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak, o an değişir değişmez düşünce de değişir. Bu böyle filmin sonuna kadar sürer gider. Bir sürü an-

---

<sup>11</sup> Benjamin, a.g.e., s:69

<sup>12</sup> Benjamin, a.g.e., s:74

<sup>13</sup> André Bazin, a.g.e., s:157 (Çeviride 'ekran' denmiş ama, Bazin'in kastettiği şey, sinema perdesidir. Ayrıca, bu çok önemli sinema yazarı kitabında sinemanın roman, tiyatro ve müzikle olan ilişkisine de değinmekte; sinemanın özellikle roman ve tiyatronun mirasçısı olduğunu vurgulamaktadır)

lık düşüncenin toplamı olarak, o sinema yapıtı hakkındaki asıl düşünce sonradan oluşur. Genellikle bu, resim sanatındaki kolaja benzer bir düşüncedir. Nihayetinde, bir film farklı zamanlarda çekilen yüzlerce sahneden meydana getirilir. Öyle ki, en son sahne çok daha önce, önceki bir sahne de en son çekilmiş bile olsa, montaj işlemi sonunda (tıpkı kolaj tekniğiyle yapılmış resim gibi) sanki bir bütünmüş gibi algılanır. Doğal olarak, düşüncenin sınırları, filmin (parçalardan oluşmasına karşın) bir bütün olarak yarattığı sanatsal etkiyle doğru orantılıdır.

Sergilendiği salonda, özgün bir resmi aynı anda izleyenlerin sayısı çok sınırlıdır. Oysa bir film, aslıyla aynı kalitede olan kopyaları sayesinde aynı anda dünyanın birçok yerinde milyonlarca insan tarafından izlenebilir. Bir sanat yapıtı, Benjamin'e göre, izleyiciden yoğun bir dikkat bekler. İyi bir resim insanı içine çeker; insan o yapıtın bir parçası olur. Oysa, kalabalık insan topluluğu yoğunlaşmak değil, eğlenmek, oyalanmak ister. Dolayısıyla 'oyalanan kitle sanat yapıtını kendi içine indirir'<sup>14</sup>; ne de olsa kapitalizmin yarattığı kültür endüstrisi 'tüket ve mutlu ol' sloganını üflemişti kitlenin ruhuna.

Benjamin haklı olarak, resimle kıyaslandığında filmin kitlesel bir sanat olduğunu belirtir. Bu, André Bazin için de böyledir. Örneğin, gerçeküstücü şair Lautréamont ve dışavurumcuların atası Van Gogh, çağdaşlarının yanlış anladığı veya önemsemediği bir ortamda, yalnız kalma pahasına yapıtlarını yaratırlarken, "... sinema, seyirciye göbek bağı ile bağlıdır. Film yapımcısı seyircinin kendisini yanlış anlama olasılığı olan filmlere yatırım yapmak istemez. 'Onlar bir gün nasıl olsa benim değerimi anlayacaklardır' şeklindeki bir yaklaşım sinema için neredeyse olanaksızdır.'<sup>15</sup> Gerçekten de, sadece kendi içindeki sese kulak veren, kendi dört duvarı arasında şiir ya da roman yazan yalnız bireylerin tersine, film senaryosu yazmaya soyunan birisi, konunun izleyiciler tarafından beğenilip beğenilmeyeceğini; dolayısıyla, filme para harcayan şirketin buna istekli olup olmayacağını, hangi yönetmenin uygun olacağını, yarattığı karakterlerin hangi oyuncular tarafından oynanması gerektiğini,... ve daha bir sürü olasılığı ve koşulu hesaplamak zorundadır. Daha doğrusu, senaristinden yönetmenine, kameramanından oyuncu ve dublörüne, montajcısından nakliyecisine, vb., bir film için çalışan herkes tam bir imece usulü, hem birbirlerini hem de muhtemel seyirci kitesini düşünmek zorundadır. 'Sanat bireyseldir' yargısı en çok da burada yaya kalır. Hiçbir film yapım şirketi, bizim aklımızın almayacağı kadar büyük bir parayı sokağa atmayı göze almaz; en idealisti, en azından filmin kendini amorti etmesini bekler. Bu da ancak belli bir müşteri kit-

<sup>14</sup> Benjamin, a.g.e., s:76

<sup>15</sup> André Bazin, Sinema Nedir?, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000:79

lesinin sinema salonlarına giderek o filme para yatırmasıyla mümkündür. Para vererek iki üç saat boyunca kim sıkıntı çekmek ister ki!<sup>16</sup> Buna razı olanlar olsa olsa eleştirilenler ve sanat için sinemaya gidenlerdir ki, bunların da ödediği bilet parasının sözü bile olmaz. Evet; 'ilginç', 'çarpıcı', 'hareketli' ve elbette 'eğlenceli' filmler yapılmalı ki salonlar müşteri toplayabilsin ve yapımcıların da bir sonraki film için iştahları kabarsın.

Bir şey daha: İster eğlenmeye ister sanat yapıtı izlemeye gidelim, bugün en sıradan ya da en gerçekdışı sahnelerde bile her birimizin şu ya da bu derecede, film boyunca kendini kaybetmediği söylenebilir mi? Kaldı ki, bir filmin izlenebilmesi böylesi bir kendinden geçmeyle olasıdır ancak. İzlenirken, film kendinin bir film olduğunu saklar. Adorno, "'Auratik' karakterde bir şey varsa o da sinemadır"<sup>17</sup> derken biraz da bunu kasteder kuşkusuz.

Sinemaya eğlenmek (Benjamin'in deyiimiyle, yapıtı tüketmek, kendi içimize atmak) için gitsek bile, tam tersine, bizler aslında film (yapımcıları) tarafından tüketilmiyor muyuz? Adorno'nun gözünde, modern kültür tüketicileri, kendilerine sunulanları çaresizce alan ve bunu da kendi seçimi sananlardır: "Bilincinde hiçbir şey kalmayan, ancak reklamı yapılan maddenin üstün gücüne teslim olan izleyici, dayatılan malları tam olarak kendine ait kılarak ruhsal huzur satın almaya' çalışır."<sup>18</sup>

Benjamin'in oyalanma ya da eğlenme dediği şeye Adorno ruhsal huzur satın alma diyor. Oradaki sahnelerin hiç birinin gerçek olmadığını bilmemize karşın, örneğin, dehşete kapılmamızın ya da mutlu olmamızın, yani oynayan filmin içine girmemizin nedeni de şu olsa gerek: İngelerin geleneksel aldaticılığı ve bizlerin de bunlara inanmaya dünden razı olmamız. Yönetmen, oyuncu, ressam, heykeltıraş –ne dersek diyelim- "bizler onun kurbanları ve suç ortaklarıyız"<sup>19</sup> Öyle görünüyor ki, bilgi ve teknolojik düzeyimiz ne olursa olsun, gerek yanıl(sa)maya olan düşkünlüğümüz gerekse ingelerin aurası daha sürüp gidecek gibi.

---

16 Bir özel gösterimde Pasolini'nin 'Salo ya da Sodom'un 120 Günü' adlı bir filmi izlemişim. Filmde, Mussolini'nin Salo Cumhuriyeti'nde geçen olaylar, cinsel şiddet ve faşizm arasında yakın bir bağlantı kurularak anlatılmıştı. İnsanın insana ettiği, bütün iğrençliğiyle gözler önüne serilmiş, tahammül sınırları sonuna kadar zorlanmıştı. O güne kadar, bu kadar rahatsız olduğum, her an çıkmak isteyip ama bir türlü çıkamadığım bir film anımsamıyorum. Film kendini zorla izletmişti bütün salona. Bu tip filmlere insan ömründe kaç kez dayanabilir ki?!

17 Adorno'dan alıntılan Eugane Lunn: Marksizm ve Modernizm, çev. Yavuz Alogan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995:196

18 Adorno; bkz. Eugane Lunn, a.g.e. s:199

19 J. P. Sartre, Estetik Üstüne Denemeler (çev. M. Yılmaz), Doruk Yayınevi, Ankara, 1998:80 (Sartre bunu Giacometti'nin sanatını anlatırken söylüyor; ama asıl işaret ettiği konu genel olarak inge, insan ve yanılma sorunudur).