

İmajların Demokratizasyonu

Ulus BAKER*



Türkiye'deki tarihçilik bambaşka bir şey. [Mesela] Osmanlı arşivlerinin nasıl işlediği [gibi] Ama [dünyada] tarihçiliğin genel problemleri, bir takım haritalandırma problemleri. Bu video ile alakalı bir şey, söyleyeğim şeylerle de alakalı. Mesela, bir arkeoloğun, bir tarihçinin, bir iklim bilimcinin, ki bunların da tarihi var, [verilerinin], bunların üst üste konulmasında bir problem var. Yani bir tarafta antropoloji, etnoloji gibi sosyal bilimlerin diğer dallarının, öte tarafta tarihin toplanabilir verilerinin haritaları farklı. Tarihçileri okurken özellikle, bunların draması ve üst üste konulması eksik bir yön gibime geldi hep. Bunu görüp, bence çok başarılı bir tarihçilik yapan, bütün ideolojik çarpıtmalarıyla birlikte, Ortaçağ Avrupası etrafında yoğunlaşan Annales Ekolü belki biraz bunu delerek, bu haritalandırmayı denedi. Özellikle Montaigne Köyü.

Şimdi oradaki kayıtlar, bir taraftan kiliseye, engizisyona aittiler. Catharlar üzerine saldırıldığında, Montaigne Köyü kitabı standart bir [örnek], biliyorsun; ama gerçekten o hayatın içine kadar erişiyor. Yani [mesela] evlerini nasıl yapıyorlardı, ki şu anda benzeri köyleri dağlarda bulabiliyorsun, Pirenne Dağları üzerinde. Yani, hâlâ işlerliği olan bir mimari ve bunu bir arkeolo-

* Ulus Baker 14 Temmuz 1960'da Leningrad'da doğdu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Bilgi Üniversitesi ve Özgür Üniversite'de, sinema tarihi, sosyoloji, görsel düşünce dersleri verdi. *Birikim*, *Toplum ve Bilim*, *Virgül* ve *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*'nde çok sayıda makale yayınladı. Geniş ilgi alanı olan bir entelektüeldi. 12 Temmuz 2007'de, İstanbul'da yaşamını yitirdi. Ulus Baker'in entelektüel birikimi ve katkıları için www.korotonomedya.net adresini ziyaret edebilirsiniz.

jik haritayla üst üste koymaktaki başarı. [Bu] Ladurie'in (Emmanuel Le Roy Ladurie) esas başarısı gibi görünüyor. Bir köyün bütün bir hayatının akışını bunun içerisinde kaydetmiş, yeniden kaydetmiş oluyorsun; yani rekonstrüksiyon biraz öyle bir şey. Yeniden kurma biraz öyle bir şey. Bu yeniden kurma ne işe yarıyor? Ayna işine yarıyor. Bizim için bir ayna.

İkinci bir şey [var], tarihçilerin edebi roman yazmaya girişmesi gibi vahim bir durum ile epeydir karşı karşıyayız. Bir semiyotikçinin roman yazmaya ya da şiir yazmaya çalışması gibi bir şey; tarihçinin işi bence o değil. [Bu] roman içinde derleyip topladıklarını, arşivlerini, kafasındaki arşivini diyeyim, bir tür oyun haline sokmak.

Şimdi videoya buradan geçeceğim. Video yeni bir aygıt, kendi tarihi de var. Yeni başlamış. Yirmi yıldır, videografi yirmi-yirmi beş yıldır, kayıt üzerine, kayıt işlemi yaparak çalışan bir [süreç] haline geldi. Esas olarak televizyona bağlı bir şey; yani bir kamera ve bir televizyon.

Şimdi yirminci yüzyılın geleceğe bırakılabilecek bir tarihini de sinema ve video yüz yıldır oluşturuyorlar. Yani şöyle bir şey diyebilirim, video, sinemaya ek olarak her şeyin kaydedilebildiği bir ortamı doğurmuş görünüyor. (...) Haber filmlerden başlayarak ya da egzotik görüntülerden başlayarak bir kayıt süreci başlatmıştı zaten; ama seçenekleri daha dar idi. Yani kişisel dünyanın içerisine öyle kolayca, "pat" diye girebilecek bir ortamı yoktu: Sinema pahalı bir endüstri; kimya ve kozmetik sanayine ait.

Videonun bu serbestliği şunu getiriyor; kendisinden önceki bütün imaj biçimlerini, üstelik text biçimlerini de, metin biçimlerini de yeniden kaydedebilir; yani içine alabilir, yeniden düzenleyebilir, yeniden montajlayabilir, koyabilir ve bunların videografik bir arşivi her an oluşturulabilir. Bunun örneğini, ondokuzuncu yüzyılda fotoğrafla doğan sanat tarihi veriyor. Sanat eserlerinin fotoğrafını çekebiliyorsun, ondan sonra da yazınsal bir ortama döküp, üzerlerinde tartışabiliyorsun. İşte bir tarafa Rönesans'ı koyuyorsun, [Rönesans'ın] perspektife dayalı resmini; ondan sonra renge dayalı emprestyonist resmi ve aradaki farkı tartışabiliyorsun.

Video bunu her şey üzerinde yapabilecek bir cihaz; çünkü bir sürü multi medyayı çağırıyor; yani textin, sözün, sesin, görüntünün istediğin anda katman katman örülerek girebileceği ve salt akademik de olması gerekmeyen bir tartışmayı içinde yürütebileceğin bir ortam sanki. Bu ortamın yeterince fethe edilmiş olduğunu bence söyleyemeyiz. Sanki videonun yeni doğmuş muamelesi görmesi de daha doğru olur, henüz [bir yönü yok, buna] videocular bir yön verecekler veya kazandıracaklar. Henüz şimdiden bazı üsluplar ve bazı yeni imaj tipleri üzerine araştırmalar yapılıyor.

Salt teknik olarak değil, estetik, yani genel olarak videografik demek istiyorum, video üzerine düşünmek. İstersen bakabiliriz videoda bazı şeylere, daha sonra. Mesela bizim Angela'nın (Angela Melitopoulos) bazı çalışmaları bana yeni bir imaj tipi, videografik bir imaj tipi çağırıyor; ya da 1970'li yıllardan itibaren Godard'ın, salt ucuzluğu babında ya da Fransa'da film yapamadığı için değil, televizyon ve video üzerinde çok fazla durmaya başlaması; kendisi klasik bir sinemacı olmasına rağmen. Bu konuda çok fazla elitist olmak istemiyorum; yani videonun bütün özelliği, son derece kişisel bir kullanıma sahip olabilmesi, günlük hayatın her an kaydedilebilir olmasıdır.



Ben videoyu bir belge cihaz diye düşündüm; yani bizzat kendisi, doğal olarak belgeleyen. Bu şöyle bir şey: Sinema üzerine fotoğraf üzerine tartışan çoğu kişi (...), André Bazin gibi teorisyenler hep vurgulamışlardı. Fotoğraf ile resim arasındaki radikal ayrım nedir? Birincisi bunların, fotoğrafla başlayarak, kamerayla başlayarak, psikolojik olarak hissedebileceğiniz teknik imajlar [olması]. Bir fotoğrafa bakan 1830'lu yıllarda, ne düşünmüştür gibi biraz ilkel bir psikoloji ile deşebilirsiniz meseleyi. Herhalde bir şaşkınlıktı; çünkü gerçekliğin bir temsili değildi artık bakılan şey. Bir ressam araya girmiş değildi, bir fırça, bir düşünce araya girmemişti; gerçekliğin iziydi. [Gerçekliğin] sıfatlarından birisiydi. Bu bambaşka bir duygu verecektir insana, keza sinema da öyle; yani fotoğrafın yetkinleştirilmiş ve hareketlenmiş olan, hareket kazanmış olan hali [sinema]. Video bunların hepsini de üst üste kaydedebildiği için, alıntılatabildiği için, bir alıntı cihazı olarak en gelişmiş gibi görünüyor. Digital imajlar ise videografik imajlar bence, çünkü henüz interface ile, bu ara yüzle [aracılığıyla] videografik bir ekrana bağlıyız.

Şimdi bu teknik dediğimiz imajların psikolojisinden daha ötede bir şey de var. Herhalde o da bizzat kendilerinin belge oluşturmaları. (...) Teknik imaj-

lar, fotoğraf, yaklaşık iki yüz yıldır; yani sinema yüz yıldan fazla ve video elli yıldır diyelim (televizyonu da birlikte sayarsak), bunlar imajlarla, textlerle, yani neyi çekiyorlarsa onun dolaysız bir belgesini oluşturuyorlar; ama belgesel demek bu değil. Çünkü doğalarında var; bu aygıtların doğalarında, kayda bağlı olarak belge olma niteliği var. Belgesel bunun ötesine geçmek demek. Bir belgesel yapmak belgeleri dizmek ya da arşivlemeden ibaret değil; bunların ötesine geçerek onlara bir şey söyletmek. Bir tür rekonstrüksiyon yine; bir tür yeniden kurma.

Şimdi bütün bu cihazlar hep reproduksiyon olmakla eleştirildiler. Fotoğraf mesela hep bununla eleştirilmiş bir şey. Kamerayı doğrulttuğunda, hangi kamera olursa olsun, videografik, fotoğrafik ya da sinematografik kamera, bunlar önlerine geleni kaydediyormuş gibi görünüyorlar; ama [bu] hiçbir zaman, mucitleri tarafından dahi ta baştan düşünülmüş olmuyor. Bir sanat ya da bir düşünme biçiminin bunlardan doğabileceği [baştan düşünülmüş olmuyor].

Video için de keza öyleydi; çok kişisel olması çok yüzeysel olması manasına gelecekti ilk başlangıçta. Sinemanın doğuşunda, bir merak konusuydu, bir eğlence; ama sinemaya başlangıçta hiçbir bilimsel ya da estetik değer yakıştırılmış değildi. Ne Lumière kardeşler tarafından [ne, Edison tarafından]. Edison yapımını bile, ki mucitlerinden birisidir, sürdürmek istememişti. (Lumièrelerle birlikte, kineteskop diye bir alet yapmıştı) Bundan ne sanat çıkar[dı] ne de başka bir şey; çünkü hareketin rekonstrüksiyonuydu. Fotoğraf keza ta başta, bir anın ya da bir sürecin anlarının diyelim, tespiti idi, fixe edilmesi idi; yani bir tür reproduksiyonuydu. Ama bir süre sonra büyük fotoğrafçılarla karşılaşmaya başladık; yani [fotoğrafi] teknisitesinden bağımsızlaştıran, buna estetik değerler, moral değerler de dahil olmak üzere, aşılabilen [fotoğrafçılarla]. Sinema bir süre sonra, 1910'lardaki montaj sayesinde, yani düşüncenin devreye girişi sayesinde, endüstriyel diyebileceğimiz bir sanat haline dönüştü. Video ise, belki, bir tür post-endüstriyel diyelim, bir yapı ya da bir aygıt kuruyor.

Bunu biraz açmak gerekirse, bu post-endüstriyel niteliğini, birincisi sinema kadar... Şöyle bir şey diyeyim: Her aygıt, yeni doğduğunda, kendisini bağımsızlaştırmak istiyor ötekinden. Yani ilk sinemacıların bütün derdi "fotoğraftan farklı olarak ya da tiyatrodan farklı olarak, temsilden farklı olarak ya da resimden farklı olarak ne yaparız?" idi. Videocuların ise sinema ve televizyonla bağlantıları biraz öyle bir şey; ama video esasında asla kişisel bir şey değil duruş itibarıyla. Teknolojik şeceresini çıkarırsan, televizyondan doğmuş; yani sinemayı mahvetmiş olan aygıttan doğmuş, onun bir parçası, onun kadrajına mahkûm; ama televizyonu da çok küçümsemek gerekiyor. Birincisi

şöyle bir şeydir ki, sinemadan çok farklı olarak, çoğuldur televizyonculuk. Kurgucusunun, kontrolörünün, kameramanının her zaman görelî bir bağımsızlığı olur bir televizyon taytında; yani sinemada yönetmen üzerinden dayatılmış olan hiyerarşik yapı televizyonda o kadar güçlü değildir, olamaz zaten. Dolayısıyla kamerayı bağımsızlaştırmak için, televizyon kamerasını bağımsızlaştırmak için bu cihazın arkasına bir şey yerleştirmek; bir bant, manyetik bir bant yerleştirmek videoyu doğurdu, yetmişli yılların başlarında. Daha önce yoktu böyle bir şey; naklen yayındı sonuçta; ya da filmler gösterilirdi, daha önce çekilmiş olan filmler, sinema filmleri aktarılırdı televizyon yayınında. Sonuçta kamera böyle bir şey haline geldi; yani elinde taşıyabileceğin.

Sinemanın başlangıçta bir mahkumiyeti olan bir özellikti, kameranın hem kaydetmesi hem de aynı aygıtın göstermesi, gösteriyor olması. Sinema daha sonra bundan koptu, kopmak da istedi. Kamerayı bağımsızlaştırmak, projeksiyondan bağımsızlaştırmak [istedi]. Videonun projeksiyonu televizyon olduğu için projeksiyon her yerde var, her zaman mümkün. [Videoda] kamera neyi çekiyorsa onun projeksiyonunu yapabiliyorsun ve her an her yerde yapabiliyorsun. Sinemanın başlangıçta kendisi için handicap gibi görüp aşmış olduğu şeyi video bizzat kendi tanımı gibi edinmeye başlamış görünüyor.

Videonun geliştiricileri, kompozatları diyelim, neler? Birincisi, diyeceğim ki, çok özel olması, private anlamında söylüyorum; yani kişisel, kişiye ait, özel görüntüleri saklaması gibi bir şey. Bu tabii hemen videonun gelişimindeki ilk dönem feminist sanatçıların rolünü [akla getiriyor], 1970'li yıllardaki işlerini hatırlatıyor: "Televizyonun ve sinemanın dünyasındaki kadın imajı değil bizim private imajımız, kendi imajımız. Video ile kendi vücudumu bir tür etkilere sokuyorum. Hem elimde taşıyabiliyorum hem sırtımı çekebiliyorum." O sırt, entertainment endüstrisi tarafından sunulmakta olan sırt değil asla; yani videonun çağırıldığı şey [sırt]. Dolayısıyla videonun biçimlenmesinde video-art, video-sanat denilen şeyin biçimlenmesinde bu ilk feminist öncülerin büyük bir rolü olmuş. Bir kadın meselesi haline gelmiş başlarda. Tabii bu face kuşaklar boyunca dönüşüme de uğradı.

Birinci kompozatta "bunu görüyorum" [var]; videonun içinde her zaman varolan bir dürtü bu. İkincisi, böyle bir şey aynı zamanda teknik araştırmaları da dürtüyor. Teknik derken, teknisiteyi hiçbir zaman estetik bir prosessin uzağında görmüyorum tabii. Mesela burada şey var: Sinemanın içerisinde son zamanlarda, yani video öncesi son zamanlarda sanki bir beklenti doğmaya başlamış. Bu, bir zamanı ortadan kaldırma beklentisi.

Sinema başlangıçta Deleuze'ün dediği gibi, bir filmin başından sonuna kadar, hareket aracılığıyla zamanı dolaylı olarak yaşıyor ya da kuruyor. İşte



anlatılan bir zaman, anlatan bir süre (?), işleri, montajla sıçramaları; zaman içerisindeki sıçramalar ya da mekan içerisindeki yer değiştirmelerle zaman fonksiyonunu yaratıyordu. Böyle kurulmuş bir şeydi; dolayısıyla eylemlere dayalı, aksiyonlara ve reaksiyonlara, durumlara ve durumlar karşısında bireylerin ya da toplulukların verdikleri tepkilere dayalı bir sinema vardı. Bu sinemanın altın çağıydı; yedinci sanat olduğu, Lenin'in davet ettiği sinema, bütün iyi filmleri ve kötü filmleriy-

le birlikte Hollywood, büyük Hollywood rüyaları filan.

Ondan sonra bu kırıldı deniyor; en basit nedeniyle, yıkım içerisindeki bir Avrupa ya da Amerikan rüyasının sonu diyelim. Bütün bunların aksiyona dayalı filmi krize sokan ve krizde tuttuğu bir durumda [artık] insanlar eylemleriyle dünyayı kolay kolay dönüştüreceklerini düşünmüyorlardı. Dolayısıyla eyleme dayalı, eylemsel dönüşümlere dayalı bir sinema çöktü. Bu çöküş halini halen yaşıyoruz.

Dolayısıyla sinema bu aksiyonu çözmeye girişti. Başka bir zaman anlayışı peşine düştü diyebiliriz; zamanı farklı algılamak, kendi içerisinde zamana bir değer atfetmek ve günlük zamanın, gezintisini diyelim, haritasını, başka bir mantıkla kurmaya başlamak; hatta mantıksızca kurmak: Tarkovski'nin filmlerini seyredebilirsin.

Bunun videoyu da beklediğini düşünüyorum; çünkü video sinemadan farklı olarak başlangıcı ve sonu olması gereken bir yapı sunmak zorunda değil. Yani video gezmeye bırakılabilir, çekmeye bırakılabilir olan bir aygıt, bir cihaz ve başında bir kameramanın da durmasına ihtiyaç yok; yani sürekli olarak takip edilmesine ihtiyaç yok. Kendi başına işlemeye bırakılabilir, kendi güzergahından seyretmeye bırakılabilir bir cihaz. Bu ise zamanın farklı bir fonksiyonuna, yeniden üretilmesi diyelim, [karşılık geliyor].

İlk video eserleri, feministlerin yanında, Zen üzerine takmış olan, Zen'e

takmış olan [Bill Viola]dır. Bunlar çok uzun videolar, video bantlar ve seyredilmek için değil illa ki; arada bir bakmak ya da orada durması için [kaydedilmiş] video bantlar. Videonun kuruluşunda en baştan itibaren, nüve halindeki videonun beklentilerine ve sinemanın beklentilerine verebileceği bazı cevaplar var.

Üçüncü nokta, sanki kolaylığı videonun; video bantla üretilebilir olan işlerin. Birincisi çekimdeki kolaylığı. Bunu bir tarafa bırakırsak, yani bunu zaten biliyoruz; ikincisi editingdeki kolaylık; şimdi zaten sinemanın editingiyle, montajıyla neredeyse birleşmiş durumda. 35 mm çekiyorsun ya da digital kamerayla çekiyorsun videoda kurgunu yapıyorsun, 35 mm'ye yeniden basıyorsun. Ama burada bir handikap, belki videoda aşılması elzem olmayan; yani kişisel dediğim, öyle tanımladığım videoda aşılması çok elzem olmayan bir sorun var. Özellikle bu editing konusunda video ile sinema arasındaki yaklaşma bir tür kolaycılığa yol açıyor. Sinemacılar için tabii bu. Sinemayı çok kolaylaştırıyor, efektler filanlarla, videoda çok doğal olan [şeylerle]. Ama belki daha fazla insanın yer almasını açan, oralara girmesinin [yolunu] açan. Coppola'nın dediği şey doğru: "Her şişman genç kız eline kamera alıp sinemanın Mozart'ı haline geldiğinde bu iş bitecek; sinema dediğimiz şey bitecek ve video çağına geçmiş olacağız." Bunu Coppola söylüyor.

- Şimdi burada aklıma ilk söylediklerin geldi: Video her şeyi belgeleme yeteneğine sahip, her şeyi kaydetme yeteneğine sahip. Sinema çok daha zor başarıyor bunu. Peki bu her şey, her şeyin de pazar ürünü olmasını kolaylaştırıyor mu?

Hayır. Şimdi, mübadele ile şeyi ayırıyoruz tabii, piyasadaki mübadele ile imajlar mübadelesini ayırdetmek gerekiyor. Pazardaki mübadele bir eşdeğerler sistemi ya da varsayılmış bir eşdeğerler sistemi üzerindedir. Niteliksel olarak birbirinden çok farklı şeylerdir: imajları takas edebilirsin ya da olsa olsa yayabilirsin; ama mübadele edemezsin. Bir manası yoktur bunun. Bir video eserin satılması ne demek? Televizyonda gösterilmesi demek. Biraz bu tür piyasa meselelerine girersek, bir sinema eseri önceden satılmak zorundadır, nereye satılacaksa, önceden satılmak zorundadır. O yüzden işte [gösterim] salonuna kadar varan tröstler, zincirler var. Tröstlerle başladı bu iş; sonra anti-tröst yasalarıyla salonlarla [prodüksiyon] ayrıldı. Prodüksiyon şirketleri ayrılmamışlardı 1920'lerde; krizden sonra Roosevelt ayırdı, tabii ABD'de, anti-tröst yasalarını devreye soktu.

Sinema gibi örgütlenmediği açık videonun ve kapitalizmin içerisinde videografik imajlar nasıl dönüp duracak? Televizyon aracılığıyla, başka bir yolu yok. Yaygınlaşması da bence televisual ortamda gerçekleşecek. Her evde tele-

vizyon var, birincisi bunu düşünmek gerekiyor, dolayısıyla yayılımı çok daha rahat. A priori varsayıyorsun. İkincisi, yapıldıktan sonra, yani ürün ortaya çıktıktan sonra yayılabilir video; bu şansı var. Salt yayılım üzerine temellenen bir dolaşım tasarlayabiliyorsun. Bu onu tam bir entelektüel üretim haline getiriyor, sinemadan farklı olarak.

Entelektüel üretimin özelliği bir beyinden çıkanın yayılabilir olması; tek bir beyinden. Bireysel olanda belirip, kişisel olanda belirip yayılabilmesi; işte sinema ta baştan beri kişisel olamıyor. En büyük yönetmenin bile dev bir ekibinin olması gerekiyor. Hep autheurlerin damgalarından filan bahsedilir, ama ben başarılı bir autheur kuramı bilmiyorum. Şimdiye kadar, autheurler üzerine dayalı bir sinema, autheurografi tartışması asla (...) En kötü kuramcılık tarzıdır autheurler üzerinden, yaratıcılar üzerinden; bir kişisel eser, bir yaratıcı üzerinden temellenmiş sinema kuramları.

Videoda bunu yapabilirsin artık. Başından sonuna kadar ürün tek bir kişiye ait olabiliyor, tek bir kafadan çıkararak yayılabilir. Bu şu demek; birincisi, yayılmasıyla ilham verebilir, başka eserlerin üretimini dürtebilir. Yeniden üretim ve orada çıkan, orada çıkabilecek yenilikler çerçevesinde ve o temel üzerinde yaygınlaşabilir. Üçüncüsü, unutmayalım ki entelektüel tüketim... tüketim kötü bir laf, çünkü tükenmiyor. Tarde'nin dediği gibi, bir kitapla bir iğne aynı biçimde üretilmez ya da aynı biçimde yayılmaz. Aynı biçimde tüketilmez. İğneyi kullandığında tüketmişsindir, elmayı yediğinde elma gider, yani destrüktiftir; yıkıcı bir tüketime sahiptir. Oysa ki, ekonomi-politikçiler hep şeyi model olarak alırlar: İğne fabrikasını. Ama "bir kitap nasıl üretiliyor" dediğinde başka bir ekonomi-politik model kurmak zorundaydı. Bu entelektüel üretim dediğimiz ya da günümüzde önerilen gayr-i maddi emek problematiğinin ta kendisi sanki.

- Şöyle bir şey demek mümkün mü? Video hareketli görüntüyü entelektüel üretime konu/malzeme yapabildi ya da bu potansiyele sahiptir.

Tabii. Doğrudan doğruya [içinde] taşıyor. Bir de "hareketli görüntünün ötesinde ne var" sorusunu sorduracak: Sinema videoyu beklediye gizil olarak, yani video ile üretilebilecek sinema, sinemanın o kriz döneminde hep beklediye video da bir şeyler bekleyecektir kendi hesabına. Nedir beklediği? Bence kolektif imajlar, yani imajlarla gerçekleştirilebilecek, paylaşımsal olan, sürekli yeni katkılara olanak sağlayıcı bir genişleme, yaygınlaşma tarzı. Kötü bir laf belki ama, ben buna imajların demokratizasyonu diyorum. Bu çok güçlü bir biçimde, sinemanın başlangıçlarında, Dziga Vertovlar tarafından ortaya atılmış bir şeydi. Aynı zamanda televizyonu da, üstelik enteraktif bir televizyonu da beklentileri arasına almış olan, 1920'li yıllardaki o akım diyordu ki: Sinema

bir kameradan ibaret gibi gösteriyor bize kendini; ama kamera çok karmaşık bir şeydir, bir kolektiftir diyordu. Bütün derdi şuydu: Sovyetlerin konstrüksiyonu döneminde, kuruluşu döneminde imajlar üretimini bir haberleşme, bir tür iletişim, ama kolektif bir iletişim nesnesi ya da aracı haline getirmek. Bunun için programlar filan düşünüyordu; okullarda sinema eğitimi gibi. O sırada sinemadan başka bir aygıt yok, cihaz yok; ama bu tam anlamıyla videonun beklentilendiği bir şey. Vertov'un önemi, çok gizil [olarak], sinemanın bazı dönemlerinde ortaya çıkan etkilerinden geliyor. Kendi filmlerinin başarısını bir tarafa bırakalım; çünkü başlangıçtaki idealler çok büyüktü sinema için. Eisenstein, "beyne vurduğu darbeye insanları düşünmeye zorlayacak, kitleleri düşünmeye zorlayacak, kitlelerin hayatını doğrudan konu edinebilecek, kitleleri varoluşun ajanları haline getirebilecek, dönüştürecek bir sanat" [diye düşünüyordu]; bu, Hollywood'da başka bir versiyon tabii. Fransa'da başka bir [versiyon]; yani çok büyük bir güven vardı. Hem özgüven hem de sinemaya güven. Bu güven, dediğim gibi İkinci Dünya Savaşı ile birlikte kayboluyor, ortadan kalkıyor. Vertov da bu güvene sahipti. Tabii Stalin ile çok iyi uzlaşmadı bu bakış tarzı. Formalizmle suçlandı, bilmem nelerle suçlandı; ama çok ciddi etkileri oldu [sinemaya.] Birincisi belgesel sinemanın bulunuşuyla alakalı; ama bundan çok daha önemlisi "sinema verite", politik sinema diyelim, üzerinde çok büyük etkileri oldu. Esas büyük etkisinin, ta baştan beri sanki Vertov'un beklentilerinden birisi olan video ve video teorisi üzerindeki etkileri büyük oldu. Eğer varsa böyle bir şey, olduğu ölçüde, teorisi yapılmış olduğu ölçüde ki pek az yapılmış olduğuna inanıyorum, [videonun] üzerindeki etkileri büyük oldu ve Vertov'dan videocuların öğreneceği çok şey var. Hatta, sinema aracılığıyla elde etmeye çalıştığı imajların günümüzün videografik imajlar [olduğu söylenebilir]. Buna karşın örneğin Eisenstein'ın, o dönemde Vertov'a karşı zafer kazandığı söylenecek olan Eisenstein'ın o büyük kurgu ilkeleri günümüzde daha çok reklamcılarının kullandığı montaj anlayışları, ilkeleri. Vertov sinemayı bir arşiv olarak düşündü gerçekten; ama salt kayıt üzerinde değil, montaj üzerinde de duran bir arşiv. Vertov'a yönelik ilk eleştiriler çok karakteristikti. Birincisi, diyorlardı ki, "bir taraftan kurgu yapıyorsun, yani imajları kurguluyorsun ve poetik dizgeler, sistemler haline getiriyorsun, mısralar kuruyorsun; ama bu realiteden uzaklaşmak değil mi? Seninki bir Kino-Pravda, Sine-Pravda, Sine-Hakikat yaratmaya çalışıyorsun." *Pravda* gazete, biliyorsun; "bu da görsel gazete, görsel dille oluşacak bir gazete ve kolektif katılımı olacak bir gazete. İşte bu Sine-Gazete, Sine-Pravda bununla bir çelişki oluşturmuyor mu, sen bir taraftan da montaj yapıyorsun?". "Ama bir gazetenin mizanpajı" diye cevap veriyor, "bir kurgu gerektirmez mi? Bir kadrajlama



gerektirmez mi? Bir seçim gerektirmez mi ve bir mantık ve bir poetik, estetik bir kaygı gerektirmez mi?" Politikası biraz buydu Vertov'un; videocuların gerçekten bu konuda çok öğrenecekleri var; yani montaj ile gerçek arasında bir ilişki görmüyordu; ya da gerçekliğin yansıtılması arasında diyelim. Derdi realizm filan da değildi, çünkü biliyordu ki sinema realizmden en uzak olan şeydir.

Bu [kadar] kaba demeyim, sosyalist gerçekçiliği bir tarafa bırak, ondan önceki klasik realizm. Klasik realizm şöyle bir şeye dayanır bir taraftan, düşünürsen, gerçekte olmuş olanları anlatmak demek değil realizm, gerçekçilik yani; naturalizm doğayı anlatmak demek değil ya da. Ondokuzuncu yüzyıl romanının nasıl işlediğine bakarsan, şeyi görürsün, [yapılan] bir öyküye, öykü tümüyle fiktif de olabilir, bir zaman ve coğrafya vermek. Keza naturalist edebiyat da böyle bir şey tabii. Sinemada bunu aşan bir realizm kaygısı ortaya çıkıyordu; çünkü sinema daha poetik; daha çok imajlarla, ritmlerle işlediği için, ölçülerle ya da ölçüsüzlüklerle diyelim, tercihe bağlı. İşleyebildiği için şiire daha yakın romana olduğuna göre. Kısıtları olmayan bir şey, o yüzden ilk sinemacılar zaten evrensel görsel bir hiyeroglif kurmaya çalıştı; görüntülerin dili. Daha sonra devam ederiz...