

**VİDEO-KLİP VE ALINTILAMA:
HOLD YOUR HORSES ADLI MÜZİK GRUBUNUN 70 MILLION'U**

**VİDEO-KLİP VE ALINTILAMA:
HOLD YOUR HORSES ADLI MÜZİK GRUBUNUN 70 MILLION'U**

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı, ISPARTA
tel: 0246.211 3559
e-mail: aktulum@sdu.edu.tr

Hegel'in sanatın tinsel ve tarihsel sınırını kendi içerisinde barındırdığını, arı usun kendi bilincinin oluşmasında felsefenin sanatın yerine aldığını ilan etmesiyle filozofların ve sanatçıların sanatın öldüğünü, ya da ölmeye yakın olduğu; ya da tersi bir görüşü savunduklarına konuyla ilgili tartışmalarda sıklıkla rastlanmaktadır. Bununla birlikte sanatın gerçekten sonunun gelip gelmediği konusunda bitmek bilmeyen tartışmaların, fikirlerin ve karşı fikirlerin kesin bir sonuca vardıklarını söylemek oldukça güç görünüyor. Konuya ilişkin belirsizlikler ve kaygılar hala sürmektedir.

Hegel'in 1818 ile 1829 yılları arasında tasarladığı ve öğrettiği estetik felsefe kesin olarak estetiğin yalnızca sanat yapıtlarındaki güzelliği inceleyen ussal bir disiplin olduğu anlayışını doğanın biçimlerinde var olan her türden güzelliğin dışlanması anlayışının yerine koyar. Estetik sanatsal güzelliğin bilimi, düşüncenin doğaya üstün gelen serbest gösterimi olarak tanımlanır. Bunun sonucunda da Hegel'in düşüncesinde usa yaslanan sanatsal güzellik doğal güzelliğe üstün gelir anlayışı yerleşir (düşünür estetik derslerinin hemen başında "*tek tinsel olan gerçektir*" diye yazar). Hegel'in sözünü ettiği tinselliğin gerçekliği, bilimsel düşünce gibi tümüyle özgür ve ussal bir etkinlik olarak sanatsal etkinliğin özerkliğini tanıma düşüncesini kapsamaktadır. Platon'dan beri kabul edilen klasik kuralcı estetiğin güzelliği doğanın sunduğu bir modele göre tanımlama ve algılama anlayışı böylelikle değişir. İdealleştirilen, matematikçilerin inceledikleri alanlardan ya da geometriden alıntılanan kavramlarla gözden geçirilen yeni bir anlayış yerleşir. Sanatın sınırlarını kendi içerisinde taşıdığı anlayışı tarihçilerin ve filozofların sanat karşısında aşırı derecede analitik bir tutum benimsemeleriyle belirginlik kazanır. Sanat yapıtlarını bir ölünün bedenini parçalayıp inceler gibi incelemek, onun düzenleyim kurallarını ortaya koymak, biçimsel ve tarihsel gelişimini belirlemek, yöntemlerini tanımlamak ortak bir tutumdur. Bu nedenle günümüzde yapıttaki metafizik ya da şiirsel boyut göz ardı edilir (oysa sanatı sevmek

önce onu us ile tanımak, ardından öznel olarak duyumsal bir hazzın nesnesi olarak yakalamaktır).

Sanatın yeniden sanat üzerine felsefi bir düşünce yürütme olduğu yönünde bir estetik anlayıştan nesnesi sanat yapıtlarının somut, teknik bir yaratım (ayrıca psikolojik ve sosyolojik açıdan bir tanıma, bilme yolu) olduğu anlayışına dönülür. Modern estetik sanatın bu "sonrasını" temsil eder, Hegel'e göre bu yaklaşım sanatın düşünsel anlamda düşünce boyutunu oluşturur, sanat yapıtları insanlık tarihiyle ilişkileri arasından düşünülebilir anlayışı benimsenir. Sanatın bu biçimde kuramsal olarak estetikleştirilmesi sanatın çöküşü anlamına gelebilir mi? Oswald Spengler avangardist yeni sanatsal biçimlerin "iğrenç aldatmalar", "blöf yapmak" olduğundan söz eder, çünkü ona göre "gerçek" sanat hep egemenlik kurmuş uygarlıkların gençlik dönemlerindeki pozitif güçte temsil edilmiş sonsuz, idealist değerlere yönelir.

Sanat ve estetik kültür tarihinin kimi dönemlerinde çatışma halinde olmuşlardır. Sanattan çok estetik bilincin içerisinde bulunduğu sıkıntıya işaret eder bu çatışma (oysa estetik sanattan beslenir, onsuz yapamaz). XX. yüzyılda karşımıza çıkan farklı estetikler sanat yapıtlarının ya da sanatsal aktivitenin gözden düştüğüne tanıklık etmekten çok tersine yapıtların ve sanatsal pratiğin çeşitliliğine tanıklık ederler. Sanatçıların sanatı ve sanat dünyasına aitliklerini yadsımlarına karşın XX. yüzyılın ikinci yarısında yaratıcı projelerin yokluğundan değil de tersine oldukça çeşitli ve ayrışık sanatsal pratiklerin bolluğu nedeniyle sanatın yok olmaya gittiği düşünülür.

Gerçekten de ikinci dünya savaşından sonra bilimin ve teknolojinin sanatsal pratiklerle sıkı ilişkiler kurmasına, aynı zamanda sanatsal nesnelere kuramsal incelemelerine bağlı olarak, sanat ve estetik arasında yeni ilişkiler ortaya çıkar. Sanatsal nesne kavramı artık klasik sanat yapıtı kavramından daha geniş bir anlam taşımaya başlar. Özellikle bilgi ve bilgisayar teknolojisi sanat ve estetik arasındaki ilişkileri yeni bir düzleme

taşır. Sanatsal düşünce, sanat nesnelere olarak algılanan somut ürünleri teknobilimi/bilgiyi (technoscience), yani nümerik enformasyon bilimine dayalı yeni teknolojiler alanını tanımlayan ve dönüştüren, Hegel'in beklentisine uygun olarak ussallaştırma ve matematikleştirmenin sonsuz sürecine kapılır. Çağdaş sanat dosdoğru teknolojik buluşların, görüntüleri, metinleri, sesleri evrensel bir düzgülü işlevi gören 0/1 arası birimlerin düzenli kesitlerine dönüştürür. Sanatsal, sessel, görsel biçimler konusunda algoritmik bir anlayışın gelişmesiyle modellere bütünüyle matematik ve bilgisayarın aracılık ettiği yeni bir estetik kültür oluşur. Elektro-akustik sentezlemeyle müziksel bir ses ya da bilgisayar ekranlarında durağan ya da devingen görsel uzamlar yaratmak işlemi biçimin soyut bir modellemesi anlayışını öne çıkarır. Matematiksel denklemler biçimleri modellerler, geometrik modellerin bilgisayara aktarımı ikinci aşamada yeni bir modellemenin önünü aralar, bilgisayar programları aracılığıyla ikili bir modellemeyi zorunlu kılar. Kısacası, çağdaş sanat anlayışı içerisine bir hesaplama estetiği yerleşir. Bu hesap estetiği dijital estetik olarak da adlandırılır. Karşı çıkanlar klasik nedenleri öne sürerler: duyarlık ölçülemez ve hesaplanamaz. Savunucuları ise dijital sanatın olanaksız imgelerin sonsuz bir alanı olduklarını savunurlar. Yeni teknolojiler tasarlanması olanaksız figürler tasarlanmasının, her türden keşfin, denemenin, yaratıcı deneyimlerin önünü aralar. Enformasyon bilimi sanata yaklaşımı, onu ele alış biçimlerini ve yöntemlerini tümüyle değiştirir. Hegel'in sanata ve estetiğe ilişkin ussal bakışı teknolojik buluşların bu alanlara aktarılmasıyla en ileri biçimini almış olur. XX. yüzyılda Hegel'in beklentisinin daha da ötesine geçilerek, teknolojik olanakların sanatın her alanında kullanıma sokulmasıyla alabildiğine çeşitli yapıtlar üretilir, bu girişimin doğal bir sonucu olarak da sanatsal olanla estetik olan durmadan sorgulamaya alınır, dahası sanatsal ya da estetik tanımına uyan ürünler pazar ekonomisi içinde satışa çıkarılan ürünler durumuna gelir. Günümüz koşullarında kaçınılmaz olarak sanat yapıtları da artık alınıp satılan

ürünlerdir. Her türden teknik olanağın kullanımıyla sanatçılar ürünlerini olabildiğince çok satmak arayışı içerisine girmişlerdir.

1960'lı yıllardan başlayarak postmodern adı verilen dönem içerisinde teknolojinin verileri kullanılarak üretilen sanatsal ürünlerde klasik yapıtların özelliklerini büyük ölçüde bir kenara bırakarak olabildiğince yeni, yenilikçi ürünler ortaya koymak adına her yol denenir, her alanda teknolojinin tüm olanaklarından yararlanmaktan geri durulmaz. Aynı düzlemde yeni teknolojik buluşların verileri yanında farklı disiplinlerin verilerini de kullanmak bir alışkanlık durumuna gelmiştir. Bu eğilime bağlı olarak ayrışık, kopuk, bütünlük arayışının göz ardı edildiği, anlık etkilerin peşinde koşulduğu, çoksesli yapıda, farklı türleri ve disiplinlerin verilerini buluşturan, eski dönem yapıtlarından parçaları yeni bir bağlamda değişik amaç ve işlevlerle kullanıma sokmaktan geri durmayan, ötekilere yaslanarak türe(til)miş yapıtlar üretilmeye başlandı. Sanatın, hatta sanatçının öldüğü, özel bir düzenleyim ya da dizge olarak yapıtın kendisinin öne alındığı sorunsalı sıklıkla gündeme gelir oldu. Hegel'den esinlenen ussal bakışı benimseyen yapısalcılarca sanat yapıtı kendi içinde işleyen kapalı bir *aygıt* olarak görüldü,¹ bir makine gibi işleyen sanat yapıtının her birimi diğeriyle bağıntılı kapalı bir göstergeler dizgesi olarak tanımlandı. Postyapısalcılar ise böyle bir anlayışın karşısına çıkarak onu açık bir dizge (U. Eco açık yapıttan söz eder) olarak tanımladı, alıcıyı/izleyiciyi başköşeye oturttu. Böylelikle yeni bir estetik anlayış doğdu. Sanat yapıtı açık bir yapıda olduğuna göre, malzemesini diğer sanatsal biçimlerden, disiplinlerden, türlerden tüketerek, kendi içerisinde ötekilere sürekli olarak göndermeler yaparak ya da onları alıntılıyarak bu açıklığı yaratabilecektir. Teknolojik gelişmeler kimi alanlarda açıklık etkisi yaratmayı alabildiğine kolaylaştırmıştır. Metinsel alanda yapıtlar yazınsal olandan alabildiğine yararlanarak bir metinlerarasılık estetiğinin doğmasının önünü araladı; bununla da yetinmeyip sanatın diğer

¹ J. Kristeva, *Séméiotikè, Recherches Pour Une Sémanalyse*, Paris, Ed. Du Seuil, 1978, s. 113

biçimlerinden malzemesini tüketme yoluna girdi ya da onların yapılarını kendisine istediği gibi uyarladı. Böylelikle metinlerarasılık yanında bir de göstergelerarasılık kavramı farklı sanatsal biçimlerin ya da disiplinlerin iç içe geçmesine bağlı olarak önerildi ve kullanılmaya başlandı. Sanatın alanında farklı sanatsal biçimlerin aralarındaki alışverişler postmodern adı verilen süreçte temel bir estetik özellik durumuna geldi. Tüm yazınsal ve sanatsal türler ile farklı disiplinler arasındaki alışverişlerin sayısı alabildiğine çoğalarak bir çoksesselilik alanı yaratıldı. Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı yapıtındaki saptamasına bağlı kalarak, teknolojinin oldukça hızlı geliştiği, bilgi akışının alabildiğine yoğun olduğu, bilgisayar ve internet kullanımının yaşamımızın vazgeçilmezleri durumuna geldiği yeni koşullarda çoksesseliliğin yaratılmaması olasılığı ortadan kalmış oldu.

Yazınsal metinler dışında resim, sinema, dans ve müzik başta olmak üzere postmodern süreçten etkilenen, teknolojik gelişmeleri benzer amaçlarla dönüştürerek kullanan yapısıyla karma, dolayısıyla açık, farklı türlerin ve tekniklerin verilerinden yola çıkan sanatsal biçimlerden birisi de video-kliptir. Gerçekten de televizyon görüntülerinin kaydedilmesi için kullanılan bir araç olarak video ile görüntü, elektronik ve videonun kavşağında yeni bir estetik biçim olarak müziksel klip, teknolojik gelişmelere bağlı olarak özellikle sinemanın ve televizyonun "yongasından" doğan, andığımız postmodern yapıtın özelliklerinden kimilerini içinde barındıran önemli uygulama alanlarından birisi olmuştur. Görüntü ve sesin ilginç bir ilişkisine tanıklık etmesi bakımından önemli bir buluş olan, sinemayla yakın alışverişleri bulunan video-klibin reklâmla da yakın ilişkileri bulunmaktadır. Özünde karma bir türdür, farklı biçimleri buluşturur: hem görsel, hem işitsel hem de sözselsel bir sanatsal biçimdir; bir reklâm olamayacak kadar uzun, bir film olamayacak kadar kısadır, pek çok alandan alıntı yapan bir uğraştır. Alıntılama onun doğasında vardır. *70 Million* örneğinde olduğu gibi, ilk anda bir ana-yapıtın olduğu gibi

alıntılandığı izlenimi verilir, bununla birlikte alıntılanan unsurlar üzerinde kimi dönüşümler gerçekleştirilmektedir.



Munch, *The Scream* (Çiğlık), 1893

Klibin bizi ilgilendiren kimi yapısal özelliklerine kısaca değineceğiz ve farklı sanatsal biçimlerin verilerinden oluşan karma bir sanatsal tür olduğuna göre onu bir göstergelerarasılık bağlamında değerlendireceğiz.

Göstergelerarasılık başlığı altında ele alınabilecek ilişki türlerine örnek olması bakımından Amerikalı ve Fransız sanatçılardan oluşan *Hold*

Your Horses adlı müzik topluluğunun *70 Million* başlıklı videosunda resim sanat tarihinin önemli sanatçılarının yapıtlarına yapılan göndermelerin neler olduklarına bir yenidenresmetme (bilindiği gibi, yazınsal bağlamda yenidenyazmadan söz ediyoruz) ilişkisine göre değineceğiz, bununla birlikte klip bağlamında beliren kimi ayrımları vurgulamaktan geri durmayacağız. Değineceğimiz gibi, değişik dönemlerden, ülkelerden sanatçıların yapıtlarından yapılan resimsel alıntılar klip bağlamında birer yeniden-canlandırılmış-resimler (görüntüler) durumuna getirilmişlerdir.

Birinci bölümde değindiğimiz gibi, Georges Molinié *Sémiosylistique, l'effet de l'art* başlıklı kitabında göstergelerarasılık kavramını "göstergebilimsel bir bakışla bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması" işlemini belirtmek için kullanır. Metinlerarasılıkta olduğu gibi, göstergelerarası bir alışveriş işlemine uygun olarak bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam, ya da değerle donatılır.

G. Molinié'nin önerdiği tanımlamanın son bölümünde değindiğimiz, "bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması" olarak tanımlanan göstergelerarasılığa *Hold Your Horses* adlı müzik topluluğunun *70 Million* başlıklı video klbinin uygun bir örnek olabileceğini düşünüyoruz. Söz konusu klipte sanatçılar sanat tarihinin önemli isimlerinin yapıtlarına çalışmalarında, görünüşe bakılırsa bir yansılama ve/ya öykünme yöntemine yakın bir biçimde yer verirler, yapıtların kurgusunu ya da içeriğini yinelerler ancak bir metinlerarasılık yöntemine uygun olarak kimi biçimsel ve içeriksel dönüşümler yaratmaktan geri durmazlar.



Michelangelo, *The Creation of Adam*, (Sistine Chapel), 1511

Yaklaşık üç buçuk dakikalık bir süreye indirgenen 500 yıllık sanat tarihi klip aracılığıyla ayrışık bir yapıda buluşturulur. Daha çok biçimsel dönüşümlerin egemen konuma geldiği klipte anlamsal ve değersel dönüşümlerin ne olduğunu belirlemek bu kısa zaman dilimi üzerinden giderek neredeyse olanaksızlaşır. Alıntılara ya da göstergelerarası alışverişlere son derece açık olan klipte belirgin bir anlam bulmak alabildiğine güçtür (bununla birlikte sanatsal biçimlerdeki postmodern koşulları dikkate alarak söz konusu klibin kimi olası anlamların neler olabileceklerini belirleyeceğiz). Onun parçalı yapısı bu güçlüğü daha da artırır. Klipte ağırlıklı olarak bir sinema tekniği olan montajlama (değişik kaynaklardan alınan unsurları bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirme, kurgu) (ya da kübist sanatçıların kolaj) işleminden esinlenilerek ayrışık, parçalı, süreksiz bir yapı yaratılır. Genel anlamda ayrışıklık hem diğer sanatsal biçimlerin uyguladıkları yöntemlere, onların kurgusal özelliklerine, hem de resim, yazın, müzik gibi sanatın diğer biçimlerine yapılan göndermeler, ya da onlardan kimi kesitleri ya da yapının tümünü

kimi değişikliklerle alıntılanarak yaratılır. Hold Your Horses'un *70 Million*'u bu iki temel özelliğe (ayrışıklık ve alıntısallık) uygun bir kliptir. Bir yandan resim sanat tarihinden seçilen zamansal, uzamsal, türsel ve içeriksel bakımdan ayrı yapıtları bir tür montaj ve/ya kolaj işlemiyle yan yana getirerek yarattığı parçalı bir yapısı vardır, diğer yanda ise resim sanatının başyapıtlarına göndermeler yaparak, onların kurgusal unsurlarını neredeyse olduğu gibi yineleyerek klibin göndergesel/alıntısal özelliğine bağlı kalır.



Rembrandt, *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, 1632

Bu iki özelliği nedeniyle postmodern sanat/müzik biçiminin ayrışık, yansıtımlı yapısına sahiptir. Bu ayrışık ve yansıtımlı daha çok metinlerarasılık bağlamında kullanılan yansılama ve/ya öykünme yöntemleri üzerinden yaratılır. Birer alıntılama, taklit etme işlemi olarak anılan bu yöntemlerin klibin yapısına uygun olarak yeniden tanımlanmaları gerekir. Klip boyunca gerçekleştirilen alıntılama işlemi, değineceğimiz gibi, bir *edim-alıntı* (citation-performance) tanımına da uymaktadır.



Diego Velázquez, *Las Menina*, 1656

Burada yapısal anlamda tamlığı içinde bir tiplemesini yapmaktan kaçınarak (bu konumuz dışına çıkmak olurdu) klibin ağırlıklı olarak değindiğimiz iki özelliğine (gereksinim duyduğumuzda diğer özelliklerine değinerek) ilişkin belirlemeleri anımsatmak yanında, tarihsel gelişimi içerisinde onun diğer sanatsal biçimlerle olan kimi alışverişlerine dikkat çekmek, ele aldığımız klipte yansılama ve öykünmenin kimi özellikleriyle ilişkilendirmek, böylelikle onun postmodern süreçte, bir göstergelerarasılık bağlamında nasıl tanımlanabileceğine kısaca değinmek istiyoruz.

Metinlerarası alışverişlerde temel yöntemlerden birisi olarak bilinen yansılama (parodi) konusunda önerilen tanımlamalarda² kimi yanlış anlaşılımların hemen göze çarptığını anımsatalım. Örneğin yansılama sıklıkla yazına özgü bir yöntem olarak algılanmış, bu nedenle ağırlıklı

² Burada daha önce başka bir yerde yaptığımız için uzun uzadıya yansılamanın (parodinin) tanımını yapmaktan kaçınıyoruz. Bu konuda bkz. K. Aktulum, "Yansılama (parodi) Nedir?", Parçalılık/Metinlerarasılık, Öteki Yayınları, 2004

olarak yazınsalın alanına yerleştirilmiştir; bu konuda yapılan çok sayıda çalışma böyle bir kanıyı yeterince güçlendirmektedir. Yansılama yazınsallaştırma eğilimi estetik ve/ya anlatıbilimsel bağlamda yoğun bir kuramsallaştırma çabasıyla açıklanabilir, bu çaba bilindiği gibi eski Yunandan beri vardır. Aristoteles onu bozuma uğratılmış, sıradan bir anlatısal sunum olarak tanımlar, Chklovski ise yansılama romanesk yapıtların gelişimini bozan bir etken olarak görür (bu anlamda yansılama, alaya almak gibi olumsuzlayıcı bir işlev ya da eğlendirmek işlevi yüklenir).



Botticelli, *The Birth of Venus*, 1486

Yansılama genel olarak metinsellik konusunda uygulanan bir saptırma işlemi olarak algılanır. Örneğin Bouillaguet Proust'un *Kayıp Zamanın Arayışında* adlı yapıtında serpiştirilmiş çok sayıda alıntı konusunda "parodik saptırma" ya da "bozma"dan söz eder. Günümüzde yansılama yazının ötesine geçerek sinema, medya, reklâm ve özellikle de müzik kliplerini belirleyen, kliplerde sıklıkla kullanılan yöntemlerden birisi

konumuna gelir. Rose ve Hutcheon'un çalışmalarının ardından söylemlerarasılık sürecinde normal bir konuma yerleştirilmeye başlanan yansılama ona başvuran sözcelem öznesince üzerinde oynanan ve karmaştırılan (métissage) bir alıntı biçimi olarak algılanır. Öncelikle gösterilenleri ilgilendiren anıştırmanın türsel ulamına yerleştiği Gilles Lugrin'in önerisinin tersine³ yansılama gösterilenlerden çok gösterenlerin düzenini kapsar (*70 Million* bu özelliğe uygun olarak farklı dönemleri temsil eden resimleri yan yana getirir).



Jacques-Louis David, *Death of Marat (Marat'ın Ölümü)*, 1793

Kimileri ise yansılamanın sonucuna dikkat çeker. Örneğin Genette'in tutumu böyledir. Genette yansılama yazıyı etkilemesine karşın, bir alt-metin üzerinde gerçekleştirilen izleksel dönüşümlere indirger (*70 Million*'da izleksel bir dönüşümden çok içeriksel ve özellikle de biçimsel bir yineleme söz konusudur). Yansılama oyunsal düzende bir alıntı biçimidir. Örnek alınan yapıt(lar) durumuna getirilen kaynaklara ya da alt (gönderge)-resimlere yaslanır. İçeriğin üzerinde oynanması, oyunsal ve/ya eğlendirmek işlevi yüklenmesi bakımından *70 Million* yansılamanın kimi özelliklerine uygun bir dönüştürüme uğratılmıştır. Ancak resimlerdeki plastik yapı aynı zamanda yoğun bir taklit işlemine tabi tutulduğundan klip öykünmenin de özelliklerini içerisinde taşır. Gerçekten de yergisel bir işlev

³ Gilles Lugrin, *Généricité et intertextualité dans le discours publicitaire*, Peter Lang, 2006

amaçlamadan gönderge-yapıtların biçemlerini taklit etmeye dayanan, yansılama gibi yine oyunsal bir düzende yer alan öykünme grup üyelerinin resimler üzerinde gerçekleştirdikleri biçemsel taklitler aracılığıyla açıklıkla görülebilmektedir: kişilerin duruşlarını, konumlarını, giysilerini, bakış açılarını, resimlerin değişik düzlemlerini vb. olduğu taklit ettikleri anlarda öykünme devreye girer.



Édouard Manet, *Olympia*, 1863

Klipte alıntılanan resimler üzerinde hem yansılama hem de öykünme üzerinden bir yenidenresmetme ya da alıntılama işlemi gerçekleştirilir. Ancak canlandırılmış bir yenidenresmetme işlemi söz konusudur. Marie-France Chambat-Houillon önerdiği “*edim-alıntı*” (citation-performance)⁴ adlandırması, şimdilik geçici de olsa, Hold Your Horses grubunun değişik

⁴ Edim (performance”, “Üretici-dönüşümsel dilbilgisi anlayışında edincin konuşucularca dilin kullanımı sırasında gerçekleştirilmesi. Chomsky'deki edim kavramı, bellek, dikkat, vb. etkenlerin koşullandığı, kimi yönlerden F. De Saussure'ün söz kavramını anımsatan, konuşan bireylerdeki dilsel yeteneğin kullanılmasıyla ortaya çıkan olguyu belirtir.”, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, s. 91

döneme ait resimler üzerinde gerçekleştirdikleri işlemi belirtmek için kullanılabilir.

Bir görsel-işitsel sanatsal biçim sınıfında konumlandığına göre alıntılama işleminin bu alanda göze çarpan ve konumuza uygun kimi özelliklerini anımsatmak video-klibin alıntısasal özelliğini daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır.

Yazınsal alanda kısaca bir yapıttan bir kesitin olduğu gibi yeni bir bağlama italik yazı ya da ayraç kullanılarak aktarılması işlemi olarak tanımlanan alıntıdan ayrı olarak, yine bir yineleme işlemiyle (sonuçta her alıntı bir yineleme işlemidir) görsel-işitsel ortamda (ve video-klipte) kullanılan edim-alıntı, alıntılanan yapıtın özgün yapısına tümüyle bağlı kalarak, onu bir alt-metinden bir ana-metne olduğu gibi arı bir aktarma işlemiyle taşımaktan çok, alıntılanan yapıt üzerinden, teknik olanaklardan da yararlanarak, bir yeniden yaratma işlemi gerçekleştirmektir. Amaç gönderme yapılan yapıtı olduğu gibi yinelemekten çok onu bir taklit işlemine göre yeniden sunmaktır. Örneğin video-klibin kimi tekniklerinden yararlandığı (alıntıladığı) sinema alanında Jean-Luc Godard'ın uygulamaları ilginçtir. Matisse, Klee gibi kimi ressamın filmlerinde resimlerinin kullanılmasını reddettiklerinde Godard "*onları bizzat kendisi yeniden-yaratmak zorunda kaldığını*" dile getirir.⁵ *Passion* adlı filminde, Hold Your Horses grubu üyelerinin yaptıkları gibi, resim tarihinin kimi temel yapıtlarını (örneğin Ingres, *le Bain Turc*, Rembrandt, *la Ronde de Nuit*, Goya *la Famille de Charles IV* ya da *Fusillade du 3 Mai*) alıntılama (daha doğrusu yeniden yaratma) yoluna gider.

⁵ Entretien avec Jean-Luc Godard, le Monde, le 8 octobre 1998



Rembrandt, *la Ronde de Nuit*, 1642



Goya, *Fusillade du 3 Mai*, 1808

Godard yalın bir yenidenyapılandırma yerine alıntıladiğı resimleri yenidensunmaya yeltenir (dil söze dönüştürülür). Rembrandt'ın resmini oyuncular aracılığıyla yeniden oluşturarak sunarken Godard farklı bir alıntılama işlemi gerçekleştirir. Edim-alıntı hem sanatsal bir maksat içerir, belli bir donanımı olan izleyiciye seslenir, hem de bir reklâm işlevi yüklenir: ürüne (70 Million) güçlü bir kültürel boyut eklenerek (sanat tarihinin en seçkin yapıtları) yapıtın albenisi öne çıkarılır. Hold Your Horses'ın sanatçıları bir edim-alıntı pratiğine uygun olarak daha çok oyunsal bir erekle alt-resimleri canlı resimler olarak taklit ederler. Böylelikle değişik sanatçıların resimlerini olduğu gibi aktarmak yerine onları canlı birer resim durumuna getirerek algılama biçimimizi yenilemeye uğraşırlar. Alıntılamanın yapıt ile alıntılanan yapıt arasındaki ilişki yalın bir yineleme işlemi olmaktan çıkarılır, edim-alıntı alıntılanan yapıtların taklidine dayanan yeni türden bir üretim durumuna gelir, bu türden bir

alıntılama biçimi taklitsel bir yaratım biçimi gibi algılanır. Sanatçılar canlandırılarak yinelenen yapıtlar aracılığıyla saygılarını bildirme mesajı vermek ister gibidirler (klibin bir diğer olası anlamı budur). Ayrıca eski ve yeni sanatçıların ve yapıtlarının biçimlerini yeniden yaratmak arayışındadırlar. 'Alıntılanan yapıtın biçimi' bir edimsellik ile alıntılama aranılan bir özelliktir. Bu yola başvuran sanatçı(lar) aynısını yapmaz, benzerini yaparlar. Bu türden alıntılama işlemi yapıtların alımlanabilmesi için donanımlı bir izleyiciyi zorunlu kılar.



Cimabue, *Madonna Enthroned*, 1270

Gönderge yapıtların parodik olarak dönüştürümü işlemi yanında bir biçim taklidine dayanan öykünmeye müzik kliplerinde de rastlanmaktadır, nitekim Red Hot Chili Peppers'ın *Dani California*'sı da buna iyi bir örnektir. Gerçekten de kliplerde sanatçılarca kendilerine özgü yapılar yaratmak arayışı göze çarpsa da, çoğu zaman reklâmda olduğu gibi (kliplerin doğasında reklâm olduğunu anımsatalım), kültürün ve insanın söylemlerarası yapıdaki belleğinin değişik biçimlerinden ve dönemlerinden alıntılanan unsurların yeni bir çevrimsellik içerisine sokulduğuna tanık oluruz: kliplerde yazınsal olduğu kadar sanatsal alandan çok sayıda sanatçının yapıtları sıklıkla alıntılanarak kurgunun birer parçası durumuna getirilirler. Dinlenmek yanında izlenmek (ve seslendirilmek) için üretilen klipler dilsel (şarkı sözleri aracılığıyla), işitsel ve görsel göstergelerin bir karışımıyla göstergelerarası bir yapılanma içerisine sokulurlar. Ağırlıklı olarak bir yansılama ve öykünme üzerinden gerçekleştirilen alıntılama işlemi, değineceğimiz gibi, *70 Million* adlı şarkıya özgü değildir, genel olarak kliplerin özünde alıntılama etken bir konuma sahiptir. Farklı sanatların tekniklerinden yararlanması bu özelliğini somutlaştırmaktadır. Bu nedenle burada bir ayraç açarak kısa bir tarihsel anımsatmayla klibin doğasındaki alıntısız özelliği vurgulamak istiyoruz.

Bilindiği gibi, bir video-klip ya da müziksel video çok sayıda farklı formattan dosyanın bir arada kullanımı olarak tanımlanan bir multimedya, temel olarak da görsel-işitsel (ve sözsöz) bir yapıttır. İlk anda göze çarpan genel özelliği kısalığıdır, bir müzik parçası ya da şarkı sözü üzerinden oluşturulur. Müzik, görüntü ve sözlerin yan yanılığı, bu üç ayrı unsurun eşsüremliliği onu özgün kılan bir diğer özelliğidir. Bu özelliklere onu kısa biçim sınıfına sokan parçalılık (klip sözcüğü İngilizcede « *parça* » anlamına gelir) eklenir.

Nicholas Cook, « *multimedyaı tanımlayan farklı medyaların etkileşimidir* » der,⁶ böylelikle ses, görüntü ve sözcükler ya da bir metnin

⁶ Nicholas Cook, *Analysing musical multimedia*, Oxford University Press, 2004

bileşiminden oluşan video klibin ayrışık yapısına dikkat çeker. Michel Chion ise benzer bir tutumla görsel işitsel olanın yazılı ya da sözlü dili kapsadığı durumlarda « *audio-logo-visuel* »den söz eder.⁷ Böylelikle Carol Vernallis gibi ikili bir ilişki yerine üçlü bir ilişkiyi (işitsel, görsel ve sözselsel olan) öne çıkarır. Carol Vernallis'ye göre « *bir video-klip müzikle görüntüyü değil, müziği, görüntüleri ve sözleri birleştirir* ». ⁸ Bu durumda bağlam temel bir rol oynar : her unsurun anlamı – ister sesli, ister görsel isterse başka türden olsun – bağlamına göre vardır.

Kimi araştırmacılara göre klibin kökeni 1960'lı yıllarda kullanıma sokulan televizyondan çok daha geriye: sinemaya uzanır. O yıllarda çok sayıda müzisyen sinema filmlerindeki görüntüleri kullanarak klip-öncesi denilebilecek derlemeler ortaya koymuşlardır, bu amaçla örneğin Fransız Cameca şirketince üretilen ve Francis Mathieu'nun uygulamaya soktuğu müzik kutusu (scopitone) renkli ve sesli otuz altı müzikli filmin bulunduğu bir aygıttır, görüntüler bir cam üzerine televizyondaki gibi yansıtılır. Günümüzdeki anlamıyla klibin 1975 yılında İngiliz Quenne müzik grubunun *Bohemian Rhapsody*'si ile doğduğu, bu yapıtın video formatında çekilen ilk klip olduğu görüşü benimsenir. Buna karşın Pete Franser gibi tarihçilere göre müzikle görsellik arasındaki ilişki çok daha gerilere, Oskar Fishingher'in 1920'li yıllardaki çalışmalarına uzanmaktadır. Ses ve görüntü arasındaki ilişkiler Giusy Pisano'nun gösterdiği gibi,⁹ fotoğraf ve sinematografin bulunuşundan öncesine uzanır. 1894 yılında icat edilen *illustrated songs ya da song slides* adı verilen müzik türü cam yüzeyler üzerine yansıtılan fiks görüntülerin eşlik ettiği müziksel performanslardır. Bu eğlence biçimi daha sonra XX. yüzyılın başlarında Amerika'da yaygınlaşır. Sesin ve görüntünün eşzamanlı bir konuma getirildiği yıllar 1895 ile 1929 yılları arasındadır. 1895 yılında başlayan sinemaya yerel sanatçıların çaldığı müzik ve ses efektleri eşlik eder. Bu türden doğrudan

⁷ Michel Chion, *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Coll. « Cinéma », Armand Colin, Paris, 2005

⁸ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press, New York, 2004.

⁹ Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Editions, 2004

eşlik etmeler nitelik olarak henüz benimsenmemiş, beğenilmemiş, zayıf ve ekrana yansıtılan görüntülerle zamansal olarak kopukluk gösteren performanslardır. Çağırtkanın olmadığı durumlarda müzisyenler ya da ses çıkarmakla görevli kişiler sinemada kullanılan bir org ya da değişik perküsyon ya da aksesuarlarla gösteriye eşlik ederler : gemi sireni, deniz sesi, fırtına, atın nal sesi, arp, kimi zaman piyano, zil, sandık vb. 1926 yılında Warner kardeşlerin ilk sesli ve uzun metrajlı filmi ortaya çıkar: Alan Crosland'ın *Don Juan*'ı müzik ve gürültü eşliğinde gösterilir. Western Electric'in geliştirdiği Vitaphone yöntemi plağın bir yansıtıcı ile eşzamanlı konuma getirilmesine dayanır. 1927 yılında yine Alana Crosland'ın *le Chanteur de Jazz*'ı (Caz Şarkıcısı) ilk müzikal ve sesli film olmuştur. Filmde aslında çok az konuşma yer alır, ağırlıklı olarak sessizdir, ancak sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişte tarihsel bir gönderge konumundadır. 1929 yılında ise sesin optik bir yöntemle kayda alınması, aynı film üzerinde görüntünün yanına eklenmesi işlemi gerçekleştirilir. Emile Vuillermoz'un *Cinéphonies*'si bu yeni tekniğin en bilinen örneğidir. Sinema müzikal komedileriyle ses ve görüntü arasındaki ilişkinin ayrıcalıklı bir alanı konumuna gelmiştir. Klip, sesi görüntüye bağlayan bu türden deneyimlerin bir sonucudur. 1940 yılında Chicago'da Mills Novelty Company gibi James Roosevelt da Globe-Mills Production'u yaratarak Panoram marka müzik kutuları üretmeye başlarlar. Bozuk para kullanılarak çalışan bu kutularda küçük bir ekran üzerine mercekler ve ayna kullanılarak bir şarkının filmi yansıtılırdı, *Soundies* adı verilen bu siyah beyaz filmler yaklaşık üç dakika sürerdi. 1940 yılında ise Walt Disney uzun metrajlı "*Fantasia*"yı yaratır, klasik müziğin izlekleri ile çizgi film yan yana getirilir. Filmlerde görüntüler müzikle eşzamanlı bir konumdadır. Klipte de aynı özellik karşımıza çıkar. 1960'lı yıllarda Scopitone adı verilen müzik kutusu önce Fransa'da, daha sonra Amerika'da piyasaya sürülür; bu makine de diğeri gibi ekranından para kullanılarak kısa metrajlı müzikal yansıtır. Scopitone'daki filmler artık renklidir.

İlk gerçek klip ise anımsattığımız gibi 1975 yılında doğar. Queen'in büyük bir başarı elde eden "*Bohemian Rhapsody*" adlı şarkısının ardından klipler bir şarkının başarı elde etmesinin yolu olarak görülmeye başlanır. Rod Stewart, Rolling Stones ve Bee Gees video klip kullanmaya başlarlar. Amerikan MTV (Müzik Televizyonu) Buggles'ın *Video Killed the Radio Star*'ı ile açılış yapar. MTV yalnızca klipler yayımlamaya başlar (ancak günümüzde artık aynı özelliği sürdürmemektedir). Yapımcı ve yayımcıların temel hedefi bu yolla ürünlerini satmaktır. Michael Jackson'ın 14 dakikalık alışılmışın dışındaki klipi *Thriller* bu türün alabildiğine yayılmasına neden olur. Klip filme alınan şarkının ötesine fazlasıyla taşmıştır. Ardından gerçek anlamda bir senaryolaştırma süreci başlar. Görüntü satışı dönük olarak yalnızca müziğe bir değer katmak amacı gütmeyen, görüntü ve müzik karşılıklı olarak birbirlerine 'destek' olurlar. 80'li yılların başında *Duran Duran* adlı bir İngiliz müzik topluluğu MTV aracılığıyla ürettikleri klipler sayesinde Amerika'da büyük başarılar elde eder. Artık her sanatçı albümü için kliplere yatırım yapmaya başlar, klip üretmek bir zorunluluk olmuş, şarkı adlarından çok klipler aranır duruma gelmiştir. Madonna klipi daha özgün bir biçimde kullanır; kliplerinde koreografilerden ve kısa planlardan bolca yararlanır, kadın sanatçıları öne çıkarır. MTV 1985 yılında Viacom tarafından satın alındığında özel kanalların yaratılmasıyla hem biçimsel olarak hem de coğrafi bakımdan değişikliklere gider. Dünyanın pek çok yerinde yayın yapmaya, farklı türlere yer vermeye başlar: programları yalnızca müzik değil aynı zamanda biçim sorunları üzerinedir. Klip MTV'nin önemli katkılarıyla müzisyenlerin vazgeçilmez durumuna gelmiştir. Müzik pazarının değişmesiyle klip yalnızca televizyonu değil radyoyu, özellikle CD, DVD, ve İnterneti de kullanır. Michel Gondry, Spike Jonze, Chris Cunningham gibi yapımcılar kliplerin DVD formatında derlemelerini yaparlar. Böylelikle kliplerin alabildiğine sayıları çoğalmıştır. Kısa metrajlı film festivallerinde sayılarının çokluğu daha iyi görülebilmektedir. Klip müzisyenlerin müzik evrenlerini tamamlayan temel bir yol olur, yeni görüntüler üretmeye olduğu kadar sanatçılara kimi kolaylıklar sağlar.

Bohemian Rhapsody'nin başarısı o denli büyüktür ki Queen'in üyelerinin bu şarkıyı tüm stüdyoları dolaşarak playback olarak çalmaları olası olmadığından onun bir video klibini çekerler, böylelikle her defasında bir yerden bir yere gitmelerinin önüne geçerler. Bu türden kimi klipler DVD antolojilerinde yer almaya ve alıntılanmaya başlar. Michael Jackson'ın *Thriller*'i klibe uluslararası bir boyut kazandırır. İlk kez bir klip sayesinde bir müzik albümü oldukça önemli başarı kazanır. Jackson'ın klibinden başka *Smooth Criminal* (1987), *Black and White* (1991) *Bad* (1987) adlı klipleri dünyada en fazla satılan ve izlenen klipler olmuştur (500 milyon izleyiciye ulaşmıştır.) *Ghost* ise 37 dakikalık süresiyle en uzun klip olma özelliğine sahiptir. Kimi klipler ise biçimsel olarak taklit edilmişlerdir. Örneğin Microsoft *Weapon of choice*'ı *Windows of choice* adıyla taklit ederek kendi ürünlerini satmak adına kullanmıştır. Sırp kökenli Amerikalı şarkıcı Weirds Al Yankovic yine ünlü klipleri taklit ederek kendini tanıtmıştır. Bilindiği gibi, Al Yankovic şarkıların sözleri üzerinde de dönüştürme işlemi gerçekleştirmiştir (örneğin Madonna'nın *Like a Virgin* adlı şarkısını, *Like a Surgen* biçiminde dönüştürür) Böylelikle kliplerde öykünme sürecine girilmiştir.

Klibin başında kullanılan 'video' (video klip ya da müziksel klip) adlandırmasının video tekniğine ilişkin kimi kullanımları dikkate almayı, dolayısıyla bir kayıt ve 'yineleme' tekniği olarak videonun kliple ilişkisi bağlamında kimi özelliklerinin göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılmaktadır (burada ayrıntılı bir irdelemeye girişmeyeceğiz). Video-klip sinema yanında videoyla ve onun kullandığı yöntemlerle (ayrıca televizyonla), yapısal işleyişiyle iç içe olduğundan aralarındaki kimi benzerlikleri göz önünde bulundurmaya ele aldığımız video-klibin konumunu belirlemek için belirleyici ipuçları verecektir.

Görüntülerin belli bir ritimde ardışık olarak sıralanması olarak tanımlanan videonun doğuşunda sinema yanında televizyonun katkılarının olduğu bilinmektedir. Hatta video sanatı televizyondan doğmuştur görüşü

sıklıkla yinelenen bir görüşür (televizyon görüntüler önce normal sinema filmleri, ardından videobantlar üzerine kaydediliyordu, daha sonra manyetik bantlar kullanıldı). Video sanatının öne çıkan isimleri olan Nam June Paik et Wolf Vostell'in başlangıçta televizyona karşı eleştirel bir tutum benimseyerek, 1963'te televizyon yayınlarındaki görüntülerle oynayarak televizyonun kamuoyu üzerindeki etkisini eleştirmeye başlamışlardır. Ancak sonraları video yeni bir sanatsal biçim olarak benimsenmiş, Paik ve Vostell'in eleştirel tutumları bir kenara bırakılmıştır. Anılan tarihten sonra video kurgucular yalnızca televizyondan değil, aynı zamanda sinemadan ve farklı disiplinlerden (görsel sanatlar, reklâm, edebiyat, tiyatro, müzik vb.), hatta insan bilimlerinin değişik alanlarından (antropoloji, etnoloji vb.) kavramsal olduğu kadar yapısal olarak da alıntılar yapmaya başlamışlardır. Video-klibe aktarılan planlar arası bir geçiş tekniği olan 'cut' montaj ile ses bandının ritmi belirlenir. Klipte rock ve müzikal tiyatronun sahneleme teknikleri de kullanılır. Pink Floyd ve Emerson grupları seyirciye dönük gösterilerinde gösterilerinin içerisine değişik filmlerden parçalar yerleştirirler. Başlangıçta klip bir şarkının görselleştirilmesi iken sonradan farklı türlerin iç içe geçirildiği bir sanatsal biçim durumuna gelmiştir: klipler önce sinemadan, ardından resimli ve çizgi romanlardan, hatta güncel olaylardan görüntüler alınılmışlar, sonra gitgide daha fazla seyircileri şaşırtan şok ve trükaj etkileri yaratma uğraşında olmuşlardır. Amaç izleyicinin henüz bilmediği yeni imgesellik üzerinden etki yaratmaktır. Klip modası ekranlarda baskın müzikal bir kültür yanında aynı kalıptan çıkan ikonik bir kültür yayar. Yaratıcı bir boyut sunulmaya çalışılsa da kimi bakımlardan kliplerde basmakalıp unsurlara başvurulmaktan geri durulmaz. Özellikle sinemadan, kovboy filmlerinden yapılan alıntılarının çokça kullanıldığı durumlarda müziğin ticari bir kaygıyla üretildiği hemen göze çarpmaktadır. Günümüzde kliplerde moda olan alanlardan bolca alıntılar yapılmaktadır. Montaj efektlerinden başka video-kliplerde değişik türlere özgü yöntemlerden yararlanılır. Örneğin sinemadaki triklerle (sinema hilelerine) başvurulur. Kimi zaman kliplere

sinemada uygulanan trükajlar aracılığıyla parodik bir hava katılır; gerçekte kliplerde bir şeyin pek fazla ciddiye alındığı görülmez (*70 Million* böyle bir özelliğe sahiptir). Kimi kliplerde ise birisine çok benzeyen kişiler kullanılır, ancak bunların rolü sinema filmlerindeki dublörlerden farklıdır: benzer kişiler birer replik olarak yer alırlar. Örneğin Téléphone'un "Ça, c'est vraiment toi" adlı şarkısında grup üyeleri bir evde bir akşamı canlandırır. Davetliler arasında Humphrey Bogaert ve İngiltere Kraliçesi'nin gerçek ikizleri bulunur.

Müziksel ürünlerin satılmasında aranan bir unsur olan video-klipler teknolojinin verilerden her fırsatta yararlanmayı bilmişlerdir. Bir nümerik görüntü sanatı olarak bilinen *infographie*'nin (bilgi-grafik) kullanılmaya başlanmasından sonra gerçeklikten alınan görüntüler teknik olanakların aracılığıyla işlenmiş, her şey bu olanakları kullanabilme becerisiyle ilintilendirilmeye başlanmıştır. Teknoloji kullanımının yapıtların tümüyle başarılı olmalarını sağladıklarını söylemek güç olsa da önceki yüzyıllarda olduğu gibi sanatsal alanda sanatçılarca yaratılan ve kullanılan tekniklerle karşılaştırıldığında videonun, ona bağlı olarak video-kliplerin sanatsal alanda geniş bir kullanımı olduğunu anımsamak gerekir. Bununla birlikte sanatçıların medyanın yaratıcı potansiyelini kullanabilmesi ve gelişimine katkıda bulunmaları için uzunca bir süre daha beklemek gerekmiştir. Nam June Paik ve elektronik kolajları (bunu değişik kaynaklardan alınıldığı görüntüleri birleştirerek gerçekleştirir), Wolf Vostell'in her video görüntüsünün altında başka bir görüntünün bulunduğunu (bir tür görüntüsel palempsest) göstermek için aygıtın düzeninden çıkarılması işlemini belirten *kolaji-sökme* adlı yaklaşımı, görüntünün çevresinin kullanıma sokulması gibi yöntemler karşımıza çıkar. Videoda/video kliplerde böylelikle değişik yöntemlerin kullanımı devreye girer. Video/video-klipler aracılığıyla üretilen görüntüler artık sanat tarihinin ürettiği görüntülerle boy ölçüşür niteliktedir. Video-klipler hem sanat tarihinin bilinen resimleriyle hem de bildirişimin araçlarıyla oynar. Bu

bağlamda Jacinto Lageira medya olarak video ile gereç olarak video arasında bir ayırımdan söz eder. Medya olarak video "her şeyden önce biçimsel bir çalışmadan çok görsel efektlere, estetik anlamlandırmadan çok medyatik bildirilere bağlanır."¹⁰ Gereç olarak video ise konusu insan bedeni olan performans ve her türden eylem ya da *happening* sanatçısının üzerinde çalıştığı sorunsalları bir araya toplar. İlk dönem video sanatçıları (Acconci, Bruce Naumann) ilgilendiren bu yapıtlar doğal olarak sanat tarihi içerisinde yerlerini alırlar. Yapıtlar kültürel bir evrene, plastik ama teknik olmayan bir dille bağlıdırlar. Michael Klier'in *Le géant*'ı (1983) teknoloji diliyle sanatın dilinin birbirinden açıklıkla ayrıldığı bir yapıttır. Sanatçı birbiri ardı sıra havaalanlarında, bankalarda ya da büyük mağazalarda gözetleme/güvenlik kameralarına takılan görüntülerden parçaları art arda getirir. Naklen yakaladığı görüntülerde bir değişikliğe gitmez, ancak bir film müziğini andıran müzik parçalarından kesitleri yanlarına ekleyerek onlara başka bir anlam yükler. Klier'in kendisinin de kurgular olarak nitelediği seksen iki dakikalık bu bantta izleyici kafasında bir yığın öykü tasarlayabilir. Bu örnek medyanın sanatçı tarafından biçimsel bir işleme tabi tutulduğunda bir gereç olabileceğini göstermektedir. Video-kliplerde benzer işlemlere sıklıkla başvurulmaktadır.

Eşzamanlı olarak medya dizgelerine ve sanatın diline başvurulmasının, bir alanın içeriğinin ve hedeflerinin birinden ötekine aktarılmasının kuşkusuz sanat eleştirmenin işini güçleştirdiğini ekleyelim. Robert H. Jauss, Paul Virilio, A. Danto'nun; Christophe Menk ve Martin Steel gibi daha yeni araştırmacıların çalışmaları hem alımlama hem de iletişim sorunlarını işlerler, ancak aynı zamanda yapıtların anlamlarını ve biçimlerini sorgularlar. Bu türden estetik yaklaşımlar hem sanatı hem de iletişimi buluşturmakta, video eleştirisinin de temelini oluşturmaktadır.

Sinemaya çok sayıda gönderme yapılan video-klipte bakış açıları ve planlar benzerdir. Bununla birlikte montaj bakımından aralarında gözle

¹⁰ Des mondes parallèles. Art et nouvelles images-, *Revue d'esthétique. Les technimages*, n° 25, 1994

görülür ayrımlar bulunur. Philippe Dubois planların montajı yerine görüntülerin miksajından söz eder. Çünkü filmde montaj çizgiseldir, planlar ve sekanslar bir öykü anlatmak amacıyla art arda dizilir, oysa videolar çoğu zaman "çok katmanlı" ya da "çok düzlemlî" görüntüler üretirler, bunlar "kurgusal" adı verilen "başka bir zaman" yaratmaya katkıda bulunurlar. Bu türden bir zamansallık her birinin kendi zaman ve uzamı bulunan ve fiziksel olarak somutlaştırılması olanaksız olan görüntülerin (plan ya da sekansların) üst üste konmasıyla yaratılır.

Videoda zamansallık bir başka biçimde de değişikliğe uğrayabilir. Raymon Williams'ın önerdiği "*tam akış*"¹¹ kavramı kuramsal bir çerçeve oluşturmak bakımından ipucu verir. Görüntülerin sürekli akışı anlamın sürekli olarak ve yeniden oluştuğunu gösterir. Eleştirmenin videobandını betimlemesi bu nedenle güçleşir. Bu konuda Fredric Jameson *yorumuz bir okumadan* söz eder.¹² Eleştirmenin devinim halindeki somut olmayan yapıtlardan söz ederken bir uslamlama ortaya koyması alabildiğine güçleşir. Her özgül biçim sürekli akış halindeki çok katmanlı görüntüler bandının yapısını ve mantığını yok eder.

Plastik sanatlardan alıntılar yapıldığı anlarda durum biraz farklılaşır. Videolarda resme yapılan göndermelerin sayısı oldukça fazladır. Ancak elektronik ortama kaydırılan resimlerin hareket halinde olmaları (*70 Million*'daki resimler ya da J.L. Godard'ın *Passion* adlı filmdeki kimi sahneler birer 'canlı resimler' biçiminde karşımıza çıkarlar) geçmiş dönemlerden miras alınan resimsel geleneğin zorunlu kıldığı çizgileri, perspektifi, kompozisyonu, renkleri göz önünde bulundurmaya ne ölçüde olanak sağladığını anlayabilmek metinlerarası bir okumayla olanaklıdır. Bir video sanatçısı tüm bant süresince fiks bir plan kullanarak bir video-resim ürettiği anda 1920'li yıllarda soyut resimlerinde Mondrian ve Kandinsky tarafından bulunan resimsel zaman ile birleşir, bu zaman Nam June Paik'e

¹¹ Monique Langlois, « La critique en vidéo de création : une critique en devenir », *Moebius : Écritures / Littérature*, n° 72, 1997

¹² Fredric Jameson, *la Lecture sans l'interprétation*, *Communications*, no 48, 1988

göre video zamanıyla birleşir. Video “*uzam değil, zamandır*” der.¹³ Video aynı zamanda “*başka bir zamandır*”, video-resimlerde başka bir zaman: düşsel bir zaman (öteki yapıtlara yapılan göndermeler bu noktada karşımıza çıkar) söz konusudur. Video-kliplerde teknolojiyi kullanan sanatçılar aynı zamanda değişik parçalardan yola çıkarak karma görüntüler üretirler, bu parçalara ayrı anlamlar yüklerler (bununla birlikte video kliplerde gönderme yapılan yapıtlar aracılığıyla yeni bir anlamsal alan yaratma arayışından çok müzikle görselliği buluşturarak kısa süreli bir görsel alan sunulmakla yetinilir; amaç görsel efektler yaratmaktır). Kimi video sanatçıları ise resmin “*tarzında*” (Mario Coté), başkaları ise (Christian Boustani, Eve Ramboz) önceki bir ressamın ya da ressamların “*tarzında*” (öykünme kullanımı bu özelliğe uygundur) video-klipler üretme yoluna giderler. Elektronik görüntünün bu türden kullanımı resim alanında Braque ve Picasso’yla ortaya çıkan kolaj tekniğiyle oldukça benzeşir, video klipte bir süreksizlik, parçalılık estetiğinin doğmasının önünü aralar. Video-klip bir tür parçalı yapıt tanımına uyar. Frédéric Moinard’ın video-klip konusunda önerdiği tanımlama bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Moinard’ın tanımlamasına göre video-klip “*öyküsünü yeniden kullanıma sokan yongalar halinde sinema*”dır.¹⁴ Sinemanın en karakteristik düzgülerini kullanan video-klipte çoğu zaman son derece hızlı bir montaj işlemi gerçekleştirilir, bu nedenle basmakalıplaşmış (A. Compagnon ile birlikte basmakalıp kullanımların birer alıntılama işi olduğunu anımsatalım) durumlara dayalı bir mikro-anlatı biçimi olarak tanımlanabilir. Aslında video-klibin çokbiçimli bir tanımı vardır. Bir filmi bir şarkının ölçüsüne/süresine indirgeyen (bu süre ortalama olarak üç dakikadır) klip doğası gereği birkaç anlama çekilebilen bir türdür: hem bir icracının/sanatçının filmi, hem de bir çeşit reklâm filmidir. Doğasında ayrışıklık vardır. Klipteki zamanın/sürenin kalıplaşmış kısalığı onu özgün kılan özelliklerden birisidir. Bir şarkıyı, şarkıcılarını sesleri aracılığıyla

¹³ Monique Langlois, « La critique en vidéo de création : une critique en devenir », Moebius : Écritures / Littérature, n° 72, 1997

¹⁴ Gérard Blanchard, Les vidéoclips. In: Communication et langages. N°72, 2ème trimestre 1987

sunmak söz konusu olduğundan, zamanın kısalığı içerisinde görüntülerin yamalı görünümü (patchwork) içerisinde öncelik estetik olarak montaja ve yarattığı etkilere verilir. Filmin aktardığı öyküyle şarkıda anlatılan öykü arasında çoğunlukla bir kopma vardır, bu kopukluk görsel yinelemenin ötesinde bir şeydir.

Çoğunlukla ardışık görüntülerin bir araya toplanması olan video-kliplerde, birbirini çağıran düşünceler gibi, bir şarkının ritmine uyulur. Dolayısıyla kısa bir zaman dilimi içerisinde görsel vurgulamalar görüntülerdeki değişimleri belli ederler, bu kısalık estetiği içerisinde görüntüler değerlerinden ve anlamlarından (yansılama ve öykünme gibi kullanımlar bu değer yitimine katkıda bulunurlar) çok şey yitirirler, video-klipin barok, vurgulu bir yapısı vardır. Geçişler, yinelemeler her şey hızlı bir akış halindedir. Görsel unsurlar hızlı akan bir zamansallık içerisinde birbirini izlerler, kimi unsurlar ise yinelenirler. Video-kliplerde leitmotif görüntülerin kullanımına sıklıkla başvurulur. Ayrışık unsurların yan yana getirilmesine bağlı olarak ortaya çıkan ayrışık yapı video-klipi sahneselden çok şiirsel bir düzene yakınlaştırır. Video-klipler birer yamalı şiir görünümündedirler. Okunmaları tümcedeki sözcüklerin ortaya çıkış sırasını izleyen, her yöne çekilen satırlar/çizgiler olarak Apollinaire'in kalligram olarak adlandırdığı "*konuşan-şiirleri*"ne yakındırlar. Klipte benzer bir mantık sürer. Şiirselliği düşsel imgelerin/görüntülerin kullanımıyla, çağrışımlara dayalı gerçeküstücü bir estetik ile yönlendirilir. "*Kliplerin yapısı düşlerin yapısına benzer: zaman ve uzamdaki süreksizlik üzerine dayanan görüntüler birbirine benzemeyen bir zincir oluşturur, bu süreksizlik içinden müzik ve çoğu zaman şarkının sözleri anlamlı bir bütünlük dayatır.*"¹⁵

Şarkıların ayrışık görüntüleri müziğin ritmiyle bütünleşir, görüntüler belli bir ritme göre belirirler. Klip kısaltımların uç uca eklenmesiyle oluşur (bu nedenle müzik dinlenmedikçe klipin bildirisinin ne olduğu anlaşılmaz).

¹⁵ Jacques Migozzi, De l'écrit à l'écran, Presses Universitaires de Limoge, 2000

Görsel yamaya bütünlük katan tek olası unsur müzik ve sanatçının/sanatçıların varlığıdır.

Klip aynı zamanda göndergesel özellikte bir türdür: değindiğimiz gibi, farklı tekniklere, türlere, sanatsal biçimlere göndermeler yapar, onlardan yararlanır.

Metinlerarasılık bağlamında her metinlerarası gönderme, alıntı, anırtırma vb. metin düzleminde ayrışık bir yapı yaratır görüşü bilinen bir görüştür. Ancak metin dışı bir unsur kurgunun bir parçası durumuna getirildiği anda yeni bir bağlama şu ya da bu yolla sokulan kesitler değişik biçimlerde benzeşikleştirilir. *70 Million*'da ayrışıklık pek çok bakımdan hemen göze çarpar.



Magritte, *Son of Man*, 1964

Resim tarihinin usta sanatçılarına yapılan göndermeler aracılığıyla bir yansılama yöntemi üzerinden alıntılanan resimler zamansal ve uzamsal olarak birbirlerinden ayırdılar. Yapıtların tarih sırası incelendiğinde Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*'yla (1485) başlayan, Magritte'in *The Son of Man*'ine (1964) gelinceye değin resim sanat tarihinin yaklaşık beş yüz yıllık serüveni içerisinde anılan temel sanatçıların yapıtları olduğu gibi alıntılanır, İtalyan, Hollanda, Fransız, İspanyol, Amerikan, Belçikalı, Meksikalı,

Norveçli, Avusturyalı, Rus sanatçıların yapıtları bir kolaj tekniğine uygun olarak yan yana getirilirler. Yeniden canlandırılan yapıtlar hem zamansal, hem uzamsal hem de türsel ve biçimsel olarak birbirlerinden ayrı özelliklere sahiptirler. Biraz önce değindiğimiz gibi kliplerin ortak bir özelliği olarak müzik, ayrıca aynı türe ilişkin olmaları nedeniyle resimsel göndermelerin toplamı, görünürde bu ayrışık yapıyı benzeşikleştirmenin iki yolu olarak karşımızda durmaktadır. (Değindiğimiz gibi, klibin ayrışık bir yapıda olduğunu, alıntılara geniş yer verdiğini gösteren başka belirtiler bulunmaktadır). *70 Million* ayrışıklık ve alıntısallık özelliğe uygun bir kliptir (ayrışıklık ve alıntısallık video-klibin doğasında vardır).

Üretimi, kaydı, dinlenmesi, görselleştirilmesi, parçalı bir süreç içerisine girmesi, görsel ve işitsel yeniden oluşturma, özgül ama rastlantısal bir yapılanma anlayışının benimsenmesi müziğin zamansal olduğu kadar uzamsal, toplumsal olduğu kadar anlamsal yönden algılanmasını etkilemiştir. Örneğin reklâmın aracılığı olmadan müzik ortak toplumsal bir uzamda tutunamaz duruma gelmiştir. Bu nedenle her yerde, her bağlamda karşımıza çıkan müzik farklı söylem türleriyle alışveriş içerisine girmek zorunda kalmış, alıntılarının ve yinelemelerin uçsuz bucaksız ağının bir parçası konumuna gelmiştir. Pek az müziksel tür kendine özgürce bir hareket alanı yaratabilmişse de alıntı unsurlara başvurmadan onlar da geri durmamıştır. Bu türlerden birisi olan video-klip simgesel biçimleri kendi içerisinde eriten/dönüştüren, böylelikle “yeni” yaşamlar veren/sağlayan bir uygulama olarak karşımıza çıkarılmıştır.

Çoğu klipte şarkıcı “gerçek zamanda” (konser, stüdyoda performans sırasında) yerleştirilmiş bir kamera ile parçalanmış bir zamansal süreklilik içerisinde görüntülerin kaleidoskopik montajı arasında gerçek bir bağ kurar. İster sahne, ister stüdyo ya da herhangi başka bir yer olsun klipler anlatsal bir odak durumuna gelirler, bu odak çerçevesinde sokak, bir öykü, eski ya da güncel filmlerden kesitler, çizgi romanlardan parçalar, bilim kurgu yapıtlarından, gerçeküstücü ya da başka biçimlerde

yapıtlardan bölümler, savaşın korkunçluğunu dile getiren montajlar, cinsel itkileri ele veren unsurlar yer alabilir. Bir şarkıcı ya da müzik grubu bu ayrıcalıklaştırılmış anların anlaksallığında değer yüklenen bir duyarlılığı ortaya koyarlar. Klip çoğu zaman en az iki tür dönüştürüm biçiminin yan yana geldiği karma bir biçimdir, pazar koşulları daha parçalı klipler yaratılmasının önünü aralar.

Bir şarkının ilke olarak süreklilik sunan bir yapısı ve anlatsal bir boyutu bulunur. Şarkı sözcelemsel olarak bir çevrimsellik ya da yineleme üzerine dayanır. Bir şarkı yinelemelerle, kıtalarla, bölütlerle ilerler. Klip de şarkı gibi bir ritme dayanır. Video-klibin montajı şarkının yapısına dayanır. Video-klipte uç derecede kopuk bir montaj öne çıkar, planlar art arda, kübist resimdeki montaj tekniğine benzer bir biçimde gerçekleşir. Görüntülerin hızı görsel anlamda bir durum değişikliği yaratır. Bu türden bir işlevle yüklü görüntü G. Deleuze'ün tanımladığı biçimiyle bir "*hareket halindeki görüntü*" olarak tanımlanabilir.¹⁶ Klipte ölü zaman yoktur (sinemadan ayrı olarak), yoğun bir görüntü yığılımı vardır. Alıntılar, metinlerarası unsurlar video-klipte bu hareket halindeki görüntülerin yığılımı aşamasında devreye girerler, dolayısıyla alıntı, söylemlerarasılık video-klibin özelliklerinden birisi arasında sayılır. Başka gösterge dizgelerine bir dizge olarak değil, yeniden kurulmuş göstergeler olarak gönderme yapılırlar (aynı özellikler *70 Million* için geçerlidir). Rastlantısal unsurlar, anlamsız geçişler video-klipte yoğun olarak karşımıza çıkar, gerçeklik dağınık ve boşluklarla sunulur. Bir parça estetiği tanımına uyan klibin temel görünüşlerinden birisi parçaların montajı tipinde karşımıza çıkar. Filmdeki gibi anlatsal bir düzenden çok bir kolaj düzenine uyar. Parçalılık üzerine müziğin anlatsal boyutu oturtulur. Klipte sinemadan esinlenen bir anlatsal boyut varmış gibi gözükse de video ve çekim oyunları ile üretilen görüntüler tam bir anlatsallık üzerine oturtulmazlar; klipte bulduğumuz hiçbir zaman sona vardiirilmeyen, geliştirilmeyen

¹⁶ Gilles Deleuze, *l'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1985

anlatısal bir çekirdektir. Ortalama olarak üç buçuk dakikalık bir sürede bir anlatıyı başlatıp sonlandırmaya olanak yoktur. (Süresi uzun olan şarkılarda anlatısalılık daha kolaylıkla sağlanabilmektedir; örneğin M. Jacson'ın Thriller'inde olduğu gibi, bu şarkı 12 dakika sürer). Anlatıda gerçek anlamda bir son, kapanım olmaması, eylemin yalnızca güçlü anlarının gösterilmesiyle yetinilmesi, pek çok gösterim düzleminin iç içeliği (eylem düzeyi, düşsel düzey, müzikal sahne düzeyi), kısa planlar, ritim, hız, sürekli değişiklikler, planlar arasındaki ilişkide dinamik görünüme öncelik verilmesi klibin göze çarpan temel birkaç özelliğidir. Aynı zamanda klip doğal olarak göndergesel bir biçimdir, örneğin sinemanın coşku yükü fazla türlerine ya da sahnelerine, ya da film yıldızlarına (örneğin Madonna Marilyn'i yansılar) ya da resimsel alana göndermeler yapar. Klip çoğunlukla bir şey anlatmaz, ancak olası bir anlatıya anıştırma yapar. Eksilteli bir biçimde bir anlatıyı telkin eder, filmlerden, öykülerden anılara belirsiz ya da kapalı bir biçimde çağrışım yapar. Bir klip izlerken bir film, anlatı izleniyor izlenimine sahip olunur. Hemen gözden yiten sahneler bulunur. Değindiğimiz gibi buna anlıksallık, kısalık özelliği neden olur. Klipte görüntü reklâmdaki aşırı-gerçekçi görüntülemeyle karışır (reklâmda Baudrillard'ın söylediği gibi, "*hareket içerisinde gerçeğin göstergeleri sunulur*").¹⁷ Görüntüde çok sayıda zamansallık iç içe geçtiğinden zaman parçalanır, dolayısıyla zamana bağlı olarak görüntü parçalanarak sonsuz sayıda parça yaratılmasının önü aralanır, bir odak düşüncesi böylelikle ortadan kaldırılır. Video-klip bir parça estetiğinin doğmasına yol açmıştır. Klip amacı bulanık bir üründür, farklı türleri içerisinde barındırır, reklâmın, sinemanın, resmin verilerini, farklı montaj tekniklerini kullanır. Farklı türlerin iç içe geçtiği bir tür olan video-klipde yapıtlar içeriksel olduğu kadar biçimsel düzlemde de dönüştürülerek bir yaratı işlemi gerçekleştirilir. Bir yeniden yaratma, kurgulama işlemi olarak video-klibin karma bir yapısı vardır. Karma yapı yapıtların/kliplerin tasarım aşamasında

¹⁷ Alıntılayan Roger Chamberland, le Vidéoclip: un récit transgénérique, in J. Migozzi, De l'écrit à l'écran, Presses Universitaires de Limoge, 2000

farklı disiplinlerden unsurların buluşmasıyla oluşur. Karma yapı görüntü düzleminde de yaratılır, farklı kaynaklardan ya da tekniklerden görüntülerin alıntılanmasının, göndermelerin, ödünclemelerin bir sonucudur. Çağdaş sanatın alanına iyiden iyiye katılan video-klip kullanımı ile yeni görüntülerden yola çıkılarak yeni sanatsal yapıtlar üretilebileceği yeterince kanıtlanmış olur.



Caravaggio, *The Beheading of Saint John the Baptist*, 1608

Sanatsal alanda Batı kültürünün batılı yanını belirleyen temel yapıtlar ya oldukları gibi, ya da yapıtlardan kimi kesitler daha çok birer yansılama ve öykünmeye yakın bir işlemlerle klipte yansıtılırlar. Toplam üç buçuk dakikalık bir klipte başyapıtların gösterilme süreleri oldukça sınırlandırılmıştır. Sanatçılar bir yapıtı ya da yapıttan akılda kalan bir kesiti bir bütün olarak görüntülere yaslanarak canlandırırılar. Bu canlandırma, montaj işlemi kuşkusuz kimi değişikliklerle karşımıza çıkarlar.

Müzik bilindiği gibi medyatik ortamda alıcıya en hızlı ve en yalın ulaşma yoludur. Müzik aracılığıyla sanatsal olanın gösterimi, Batı sanat

tarihinin yüzlerce eseri arasından en belirtgesel olan görüntülerin seçimiyle, en ünlü sanatçıların en bilinen yapıtlarına yapılan göndermelerle tarihsel ve kültürel anlamlarının ötesinde güncel anlamlar vermekten başka sürekli gelişim içerisindeki bir toplumda tarihsel ve kültürel unsurların uğra(tıl)dığı değişimler vurgulanabilir. Geçmişe ait mirasın bu türden girişimlerle daha çekici kılınmaya çalışılması girişimine aslında her alanda rastlanmaktadır. Günümüzde yalnızca sanat tarihinin başyapıtlarını bir katalog halinde alıcıya sunmanın ötesinde sanat tarihinin de değişik yineleme, aktarma, dönüştürme yöntemleriyle bir tüketim nesnesi durumuna getirildiği açıkça görülür. Batı kimliği üzerinde yaratılan mitik imge sanat eğitime yeni başlayanlar ya da bu konuda yeterince donanımlı olmayanlar için kestirmeden uç uca eklenen görüntüler aracılığıyla, bir sanat kitabının sayfaları karıştırılıyormuşçasına bir yapıda sunulur. Sanatçılar ve alıcılar arasındaki bu türden bir değişim işlemiyle kültürel bir uzam yaratılır.

Hold Your Horses'un *70 Million* adlı şarkısındaki sözlerinin gönderme yapılan resimlerle bir ilişkisi yoktur. Sözselsel olanla görsel olan başlangıçta açıkça birbirinden ayrılmıştır. Grup üyeleri, ya da üyelerden birisi gönderme yapılan yapıttan bir ayrıntıyı, figürü canlandırmakla yetinir(ler). Tüm resimler müzikleştirilerek (resimlerdeki görüntülere müzikal unsurlar serpiştirilmiştir: kimi yerde bir çalgı aleti görülür, kimi yerde şarkının sözleri devreye girer vb.) yeni bir bağlama taşınmışlardır. Görüntülerin doğası incelendiğinde, genel olarak başyapıtlardan birisi ya da tümü canlı birer alıntı durumuna getirilmiş ya da belirtgesel bir ayrıntı yalın olarak taklit edilmiştir. Tüm sanat tarihi böylelikle yansılama ve öykünme üzerine oturtulan bir gönderme durumuna getirilmiştir. Müziksel bir bağlamda dönüştürülerek kullanılan temel yapıtlar birer görsel ya da değindiğimiz gibi edim-alıntıya uygun bir biçimde yinelenmişlerdir. Grup simgesel bir alan yaratma çabasıdan çok estetik düzgüleri kullanarak temel gönderge yapıtlarla ilişkiler kurma yoluna gitmiştir. Kültürel anlamda "Batılı"

kimliğini belirleyen temel yapıtların bu biçimde alıntılanmasıyla görüntüler ilk anda eğretilmeden çok birer eğitsel aracı unsur gibi algılanırlar.

Kuşkusuz anılan yapıtlar rasgele seçilmiş yapıtlar değildir. Söz konusu olan pek çok sanatçının ya da yazarın sürekli olarak gönderme yaptığı temel yapıtlardan birkaçıdır. Özellikle Géricault'un *Medusa'nın Salı*, Léonardo'nun *Son Akşam Yemeği*, Vélasquez'in *Nedimeler'i*, Botticelli'nin *Adem'in Doğuşu* gibi resimler pek çok sanatçı tarafından sürekli olarak yeniden resmedilen ya da alıntılanan yapıtlar olmuşlardır. Görüntülerde karşımıza çıkan yapıtlar öyleyse sıradan, rastlantısal olarak seçilmiş yapıtlar değil de sanat tarihinin hep bir numarası, batı kültürünün, resim sanatının başyapıtları konumundaki yapıtlardır. Seçilen yapıtlar pek çok sanatçı adayı için sanat eğitimlerinin ilk aşamasını oluşturan "usta" sanatçıların hemen tanınabilen çalışmalarıdır. Göze çarpan temel biçimsel ayırım resimlerin ciddi düzenden oyunsal düzene aktarılarak pazar ekonomisi koşullarının birer nesnesi durumuna getirilmeleridir. Yansılamanın ve öykünmenin özünde işlevsel olarak oyunsu tutumun bulunduğu anımsarsak görüntülerin pazar ekonomisi koşullarına indirgenmesi görüşü geçerlilik kazanmaktadır. Zaten klibin reklâmla olan ilişkisi onun üretilen müzik yapıtlarının satışına dönük olduğunu göstermektedir. Reklâmla olan ilişkisi biçimsel olarak değil de reklâmın temel işlevi açısından kurulur.

Klipte görüntülere özel simgesel anlamlar yüklenmemiştir. Böyle bir arayış yoktur. Sanatçıların amacı sanat tarihinin usta sanatçılarının yapıtlarını alaya almaktan da uzaktır. Daha çok oyunsu işleviyle bir taklit işlemi gerçekleştirilmiştir.



Gustav Klimt, *The Kiss*, 1908

Sanatın eğitsel bir işlevi olduğu görüşü görüntülerin çağrıştırdığı olası anlamlardan birisidir. Gerçekten de postmodern sanatta alıcının yapıtların alımlanmasına etken katılımının beklendiği bir ortamda olduğu gibi izleyicilerin klibin alımlanmasına etken katılımı beklenir, izleyicinin belleği, genel sanatsal birikimi sınanır. Öyle ki kısa bir süreye sıkıştırılan, sahnelenen yirmi beş kadar temel yapıtı tanıması beklenir. Sahnelenen/canlandırılan yapıtlar bir yeniden gündeme getirme, yeniden yaşama döndürme, dönüştürme vb. ereği ve işlemiyle Herman Braun-Vega'nın resim düzleminde gerçekleştirmeye çalıştığı gibi, güncele taşınır. Sanatın bir bellek işi olduğu böylelikle vurgulanır. Yaşamın zamana bağlı sürekli bir akış içerisinde; belleğin unutmaya yatkın olduğu görüşü üzerinden gidilerek ölüm kategorisinde yer alan yapıtlar yeni bir yaşam bulurlar. Metinlerarasılığın, felsefi düzlemden bakıldığında, doğasında böyle bir ölüm/yaşam ilişkisi bulunmaktadır.

Şarkının sözlerinin görüntülerle olan ilişkilerine gelince. Şarkı sözlerinin, görüntülerin ve müziğin yan yanalığı bir göstergelerarasılık ilişkisi başlatsa da, sözlerle görüntülerin birbirlerinden kopuk oluşu bir göstergelerarasılık ilişkisinin yeterince gerçekleşmesine olanak sağlamazlar (göstergelerarasılıkta da türsel olarak farklı unsurların ayrışık değil benzeşik bir yapı oluşturması beklenir). Görüntülerin söze (ya da

sözlerin görüntülere) dökülmesi gibi bir yola başvurulmamıştır. Metin görüntüden kopuk bir durumdadır. Alıcının dikkati iki ayrı noktaya odaklanır: ilk olarak şarkıya ve sözlerine, ikinci olarak, şarkının sözlerinden ayrı olarak, görüntülere. Görüntüler/resimler bir yan yanalık ya da üst üste koyma işlemine göre, aralarında zorunlu olarak bağlar kurulmadan getirilmiştir. Resimler içerik olarak birbirlerinden ayrı, farklı dönemlere gönderdiklerinden aralarında sözdizimsel bir düzen kurma olasılığı da ortadan kaldırılmıştır. Tek olası geçiş her birisinin sanat tarihinin değişik dönemlerine ya da türlerine ait resimler olmasıdır. Klipte yalın bir düşsel sanatsal uzam (A. Malraux düşsel bir müzeden söz eder) yaratılmakla yetinilmiştir. Farklı dönemlere ilişkin yapıtlar değişik sahneler biçiminde, kısa süreli değişimlerle buluşturularak izleyicinin klibe ve şarkının alımlanmasına daha dikkatli, dolayısıyla etken katılımını sağlamak istenmiştir. Kültürel olarak belirlenmiş göndergeler metinsel bir anlatı pratiğiyle okura sunulmuştur: metinlerarasılık (biz değişik sanatsal türlerin buluşturulması işlemini göstergelerarasılık olarak adlandırdık). Batı sanat tarihinin temel yapıtlarına yapılan göndermeler bir öz-göndergesel metinlerarasılık tanımına uyarlar. Şarkıyı oluşturan tüm yapıtlar, ya da yapıtlardan kesitler sürekli olarak kullanılan, yan yana getirilerek makro düzeyde aynı türsel sınıfa aitmiş gibi görünseler de kendi içlerinde biçimsel, dönemsel, türsel bakımdan çeşitlilik sunarlar, dolayısıyla ayrışık bir hava yaratırlar: pop'art olduğu kadar klasik, romantik, gerçekçi vb. farklı türden resimler böyle bir ilişkiyle bir öykünme işlemine dönük olarak iç içe sunulmuştur. Bu postmodern müzik tanımlamasına uygun bir yapıdır. Çoksesli, çokodaklı bir yapıt tanımı bu bakımdan geçerlilik kazanır. Ayrışık resimsel dillerin bir ortak-birliktelik ilişkisine göre kendi içinde bölünmüş parçalarla yan yanılığı *70 Million'a* hem benzeşik hem de ayrışık bir hava katar: *"Metnin her ögesi diğer ögeler tarafından yarıda kesilir: anlatıyı pastiş (öykünme) keser; anlamlamayı tutarlı bir zincir halinde hizaya girmeyen imgeler keser; metin ise bir iki boyutluluk etkisi yaratılarak ve filmin dünyasında izleyici için açık bir konum sağlamayı*

*redderek düzleştirilir.*¹⁸ Postmodern müziğe ilişkin bu özellik video-klipde de sürer.



Johannes Vermeer, *Girl with A Pearl Earring* (İnci Kúpeli Kız), 1665

70 Million'da Hold Your Horses'un Fransız ve Amerikalı sanatçıları alıcıyı sanat tarihinde odaktan kopuk, sanatsal kültürünü gözden geçirmeye, yansılama ve öykünme yöntemine uygun olarak sanat tarihi içerisinde yeni bir gezintiye çıkarırlar. "Bir öykü anlatmak" için olmaktan çok "bir imge anlatmak" için tasarlanmış bir biçim" yaratırlar.¹⁹ Müziksel olduğu kadar görsel anlamda karma bir yapı(t) sunarlar. Hold Your Horses üyeleri hem klasik müziğin çalgılarını (klarnet, tuba, viyoloncel) hem de pop'rock'ın perküsyonlarını buluştururlar.

¹⁸ Postmodernist Kültür, 242

¹⁹ A.g.y., s. 242



Joseph Chagall, *La Mariée*, 1950

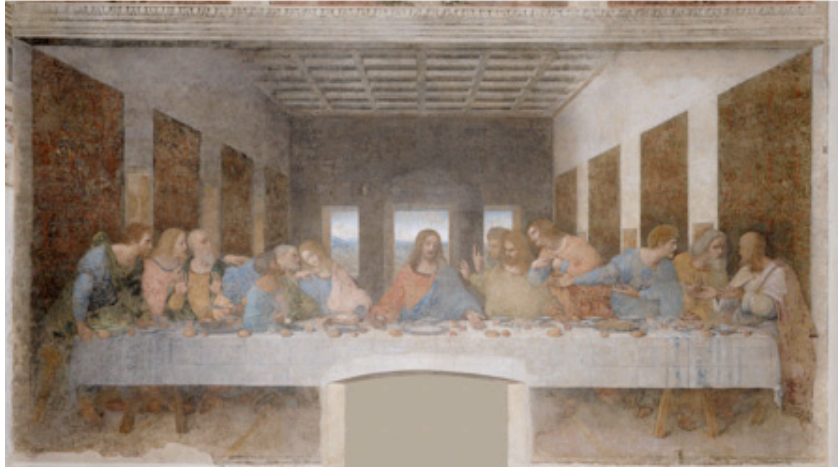
Ünlü sanatçıların resimleri yeniden yorumlanırken dergi, gazete reklâmların ötesinde, yeni bir bağlamda kullanıma sokulurlar. Klip "anlatsal olmaktan çıkarılarak, imgesel bir süreç içerisinde müzeye dönüşür".²⁰ İmge (görüntü) söze üstün gelir.

Grup üyelerinin yöntemleri oldukça yalındır: bir alıntılama işleminde başvurulduğu gibi makası, yapıştırıcıyı²¹ ve perukları alıp usta ressamın resimlerini canlı resimler biçiminde yeniden yaratırlar. Resimlerdeki biçemi, içeriği taklit ederek, düzenleyimlerine bağlı kalarak, kişilerin konumlarını, duruşlarını müziksel verileri araya karıştırıp yineleyerek, bununla birlikte kimi unsurları atmaktan geri durmayarak, belli bir dönem üzerinde odaklanmadan hem yüzeysel bir dönüştürüm hem de bir taklit işlemi gerçekleştirirler. Minimalist bir müziğin özelliklerine²² uygun olarak yine minimalist dekorlar hazırlanarak her resim ayrı ayrı klibe uyarlanır. Resimlerdeki tüm ayrıntılar yerine kimi zaman temel belirgin ayrıntılar aktarılır. İzleyicinin hangi yapıta gönderme yapıldığını anlayabilmesi için yeterince ipuçları verilir. Video-klip Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* adlı resmiyle başlar.

²⁰ 245

²¹ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, s. 32

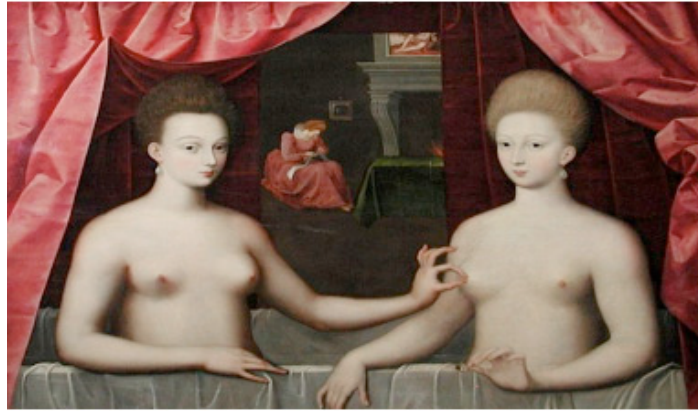
²² Müzikte de minimalizm, biçimciliğe tepki olarak çıkmış, müzikteki duygusal sterilliği, entelektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmüştür. Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirmek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılır, tekrarlara önem verilir. Elektronik enstrümanların kullanımı da bu amaca uygun olduğundan yaygındır.



Leonardo da Vinci, The Last Supper, 1498

Leonardo'nun yapıtının seçilmiş olması boşuna değildir. Bu ünlü duvar resmi XIX. ve XX. yüzyıllarda oldukça tanınmıştır. XX. yüzyıl sanatçıları kimi zaman ikon yıkıcı bir tutumla resmin değişik versiyonlarını yapmışlardır. Salvador Dali, Andy Warhol yanında Luis Bunuel'in *Viridiana*'sındaki bir sahnede dilencilerin pozları Leonardo'nun resminin bir taklididir. Aynı biçimde Jan Kounen'in *99 Francs* adlı filminde aynı sahnenin yeni bir röprodüksiyonu karşımıza çıkar. Sinemada Leonardo'nun yapıtı sıklıkla alıntılanır: Robert Altman'ın *M*A*S*H*'si; Jean Yanne'in *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*'si, *Simpsonlar*, ya da *Le Jugement dernier* yanında David laChapelle'in çektiği fotoğraf Leonardo'nun yapıtına gönderme yapar. 1000 ve 2000 yılları arasında 52 kadar ünlü resim aynı konuyu ele alır; ikizi sinema gibi *70 Million* adlı klip

Leonardo'nun resmini yeni bir bağlamda ve koşullarda alıntılamanın bir diğer yapıtıdır: Leonardo'nun resmi günümüz koşullarında açık bir tüketim nesnesi durumuna getirilmiştir. Resim (diğerleri gibi) bir reklâm ve tüketim nesnesi olan klibin doğasına uygun olarak alıntılanmıştır. Görselliğin arkasındaki diğer anlam bu türden yalın bir gönderme aracılığıyla verilmek istenmiştir. Resimlerin parodik yapıda ve oyunsal bir amaçla dönüştürülerek sunulması görüntünün aynı zamanda ticari bir amaca dönük olduğunu da yeterince duyumsatmaktadır.



Unknown, *Gabrielle d'Estrées and one of her sisters*, 1594

Grubun sanat tarihinin beş yüz yıllık öyküsünü 3 dakika 20 saniyede yeniden canlandırması benzer amaçlarla gerçekleştirilir. Kuşkusuz batı sanatının temel yapıtlarını alıntılarla canlı tablolar yaratmak tümüyle grubun üyelerinin özgün bir buluşu değildir. Grup Kanadalı Wolf Parade'dan, Avustralyalı Architecture in Helsinki'den ya da yine Kanadalı The Arcade Fire'dan esinlenir. Pop life, rock ve klasik müzik arasında bir

yerlerde konumlanan sanatçılar izleyiciyi dinamik bir ritim eşliğinde özgün ve bol renkli bir sanatsal evrenin içerisine taşırlar. Tümüyle resimsel bir evren sunulan klbin görsellikle olan etkin bağı bu biçimde vurgulanır.

Grubun üyeleri sanat tarihinin usta sanatçılarının ünlü resimlerinde sırasıyla rol alırlar. Popülaritelerine göre seçilmiş olan resimler yergisel olmaktan uzakta (yansımadan bu bakımdan uzaklaşır) oyunsal diyebileceğimiz bir tutumla (bu bakımdan öykünmeye yaklaşır), sahnelere değişik müzik aletleri katılarak güçlü müziksel dokunmalarla oluşturulmuştur. Amaç büyük ölçüde okuru "büyülemek", "gözünü boyamaktır". Gönderme yapılan yapıtı ve sanatçıyı bulmasıyla buluşundan alacağı "tat" (Genette sonuçta okurun buluşundan alacağı tattan söz eder²³) hedeflenir.²⁴

Eski ve yeni sanatçılar ve yapıtları yeniden yaşama döndürülerek sanat tarihinin oyunsal²⁵ ve dinamik bir biçimde yeniden kısa bir keşfine çıkılır, aynı zamanda izleyici resimlerin anlamı konusunda düşünmeye çağrılır.

Hold Your Horses'un *70 Million*'u üzerine çekilen klip ayrıca Gérard Rancinan'ın klişeleriyle uygulanan yöntem (onlar da bir tür edim-alıntı tanımına uyarlar) bakımından güçlü benzerliklere sahiptir. Fransız haber fotoğrafçısı G. Rancinan çektiği/yaptığı fotoğraflarda güncel bir bağlamda ünlü resimleri taklit eden kişilere yer verir.

²³ Bu konuda bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 270; G. Genette, *Palimpsestes*, s. 452

²⁴ Klipse ilişkin yazılan yorumlarda böyle bir sonucun hedeflendiği açıklıkla görülmektedir: örneğin 27 Şubat 2010 ve 27 Şubat 2010 tarihinde Bab adlı bir izleyicinin yorumu şöyledir: "Klip inanılmayacak ölçüde büyüleyici, ancak tüm resimleri ve resimlerin sanatçılarının kim sayabilir acaba?"

²⁵ K. Aktulum, A.g.y. s. 270



Gérard Rancinan, *Radeau des illusions*, 2008



Théodore Géricault, *The Raft of the Medusa*, 1818-1819



Gérard Rancinan, *la Danse*, 2009



Henri Matisse, *La Danse*, 1909

G. Rancinan, yine bir fotoğraf sanatçısı olan David LaChapelle gibi, Hold Your Horses grubu üyelerinin müziksel bağlamda yaptıklarını fotoğraf üzerinde yapar. Kuşkusuz klibi çeken l'Ogre stüdyosu ile Rancinan'ın vermek istedikleri mesajlar aynı değildir: Hold Your Horses daha çok bir oyunsuluk, eğlendirme (aynı zamanda saygısını bildirme) gibi yansılamanın ve öykünmenin işlevlerine uygun bir tutum izlerler; Rancinan'ın ise toplumsal sapkınlıkları ortaya koyma amacı vardır; ancak her ikisi de ortak bir tutum izlerler: sanat tarihinin başyapıtlarını yeniden sahneye koyarlar.

Son olarak, Hold Your Horses grubu üyelerinin *70 Million*'da başvurdukları yöntem pek çok başka klipte rastlamanın olası olduğunu ekleyelim. Örneğin yansılama yöntemi Tony Kaye'in yapımcılığını üstlendiği Red Hot Chili Peppers'ın *Dani California* adlı klibinde de uygulamaya sokulur. Gerçekten de Tony Kaye'in gerçekleştirdiği klip rock müzik tarihinin bilinen sanatçılarının ve müzik gruplarının bir dizi parodisini sunar, öykünme bu klipte de devreye girer. Klip esinlendiği, kimi tekniklerini kullandığı sinema tarihindeki ilk filmlerde (burada kuşkusuz zamansal bir geri sapım söz konusudur) olduğu gibi siyah beyaz bir sahneyle açılır; Anthony Kiedis rock müziğin bilinen en önemli sanatçısı Elvis Presley konumunda bir yansılama ilişkisiyle gösterilir. Presley'in aynı devinileri (öykünme) hemen göze çarpar. Taklit parodik bir havada gerçekleştirilir. Yansılamanın alaya almak ya da yermek işlevinden uzakta grup üyeleri burada da daha çok saygılarına bildirmek adına Presley dışında Beatles'a, bir başka rock sanatçısı Prince'e, Parliament-Funkadelic grubuna (Flea Bootsy Collins kılığında karşımıza çıkar), Marc Bolan, David Bowie ve Alice Cooper ile *glam rock'a*, Sex Pistols ile *punk rock'a*, Misfits ile heavy metalin bir alt türü olan *gotik metal* (heavy metalin agresifliği ile gotik rock'ın karanlık ve melankolik havasını buluşturur) türüne, Mötley Crüe/Poison/Twisted Sister/Van Halen ile *hard rock chevelu* türüne, Nirvana rock müzik grubuna gönderme yapılır. Klibin sonunda grup üyeleri grubun dev bir logosu altında kendi işlerini yaparken gösterilirler. John Frusciante'nin gitar eşliğinde solosuyla şarkı sonlanır. Red Hot Chili Peppers üyeleri *dani California*'da 1993 yılında büyük başarı elde etmiş olan Tom Petty'nin *Mary Jane's Last Dance* adlı şarkısını gizlice aşırımla suçlanmışlardır. Şarkılarda aynı tonalitenin kullanılması, aynı armonik gelişim ve temponun olması, hatta şarkı sözlerinin bile benzeşmesi bu kanıyı güçlendirir niteliktedir.

Genel olarak izleyici açısından bakıldığında: klipte izleyicinin kendisine sunulan anlamı (buna karşın kliplerde belirgin bir simgesel ya da

örtük anlam çok az bulunur) hissetmesi gerekir, Genette'in de değindiği gibi, alımlamadan alınan hazzın bir bölümü var olan ya da izleyici tarafından oluşturulması gereken düzgünün tanınmasına, edincine bağlıdır. Video-klipte, bir alıntılama ya da göstergelerarasılık işleminin beklentisine uygun olarak, okurun yapıtın alımlanmasına katılımı bir zorunluluktur. Şarkının sözlerinden kopuk, görsel unsurların öne çıkarıldığı bir klipte tek bir anlamdan mı yoksa çok sayıda anlamdan mı söz edilir? *70 Million*'un olası anlamı/anımları sanırız şunlardır: oyunsal bir işlevle belirlenen, dolayısıyla belli ölçüde eğlendirmek işlevi üstlenen, ayrıca belli bir eğitsel arayışı dışında, klipte (her klipte olduğu gibi) bir de ticari bir arayış bulunmaktadır. Bir tür reklâm aracına dönüştürülerek (aynı görüntülerin sürekli olarak yinelenmesi onu güçlü bir biçimde reklâmla buluşturur) sunulan ürünü çekici kılmak ve satışını hızlandırmak bilinen bir amaçtır. İzleyici açısından sanat tarihinin başyapıtlarını sanat tarihinin ciddi havasından uzaklaştırarak daha eğlendirici bir havada yeniden sunmak/canlandırmak, kültürel mirası böylelikle bir kez daha güncelle taşımak hedeflenir. Klipte güçlü ve egemen, basmakalıplaşmış konumda, seçilmiş görüntüler bir dizi halinde karşımıza çıkarılırken, basmakalıplaşmış görüntülerin yinelenmesiyle kökensel kaynak bir ilk kaynak durumuna getirilir. Sanatçılar klip aracılığıyla temel bir simgesel anlam arayışında değillerdir. Sunulan somut bir anlam değildir, bir dizi geçici görüntüdür. Böylelikle görüntü ya da imge söze üstün konuma getirilir. Anlatılan olası tek öykü sanat tarihinin beş yüzyıllık serüveninde köşe taşları konumuna gelen yapıtların anlıksala indirgenmiş kısa bir öyküsüdür. Bununla birlikte Dick Hebdige'in de söylediği gibi, "*pop promosyon videoları 'bir öykü anlatmak' için olmaktan çok 'bir imge anlatmak' için tasarlanmış bir biçim haline geliyor...*"²⁶ Böylelikle klip akış halinde anlatısal bir yapı üzerine oturtulmadan, anlatısallığı askıya alarak "*imgesel bir süreç içinde müzeye*"²⁷ dönüşerek, birbirlerine gönderme yapan görüntüler aracılığıyla

²⁶ Alıntılayan S. Connor, Postmodernist Kültür, s. 242

²⁷ s. 245

farklı tarzları bir tür hızlı ve yoğun kolaj işlemiyle buluşturur; görüntüleri yansılama ve öykünmenin kimi özelliklerine uygun olarak dönüştürerek ve taklit ilişkisiyle yan yana getirerek çoksesli bir alan yaratır. Bir süreksizlik ya da kopukluk estetiği üzerine oturan klipte izleyici söz konusu değişik tarzları, değişik dönemlere ait sanatçıları ve resimleri tanımaya çağırılır. Postmodern yapıt tanımlamalarında bulduğumuz pek çok özellik klibin estetik özellikleri arasından yansıtılır. İzleyiciye aynı zamanda güncel bir bildiri verilir: Klip *"kültürümüzün imgenin tam ve mutlak egemenliği altında sönüp gitmesini"* temsil eder. *"Bu aynı anda hem bir 'ekstaz' (coşku, tat alma) hem de bir 'çürüme' uğrağıdır"*.²⁸ Bağlamsal olmaktan çıkarılarak farklı seslerin polifonik (çoksesli) bir yapıda bir araya getirilmesi, *"sırası değiştirilerek yeniden üretilen birçok tarzın"*²⁹ ayrışık bir yapı ortaya koyması, tarz çokluğunun yansılama ya da öykünme üstünden gerçekleştirilmesi, *"kültürel klişelerin yeniden kullanıma sokularak sınırların bulanıklaştırılması, kültürel birbirinden kolayca ayırt edilemeyecek tarzda toplumsal ve ekonomik olanla iç içe geçirilmesi, klibin fiziksel yapısının parçalanıp pastiş ve kolaj halinde yeniden bir araya getirilmesi, sanatçıların başka sanat biçimlerinin ses teknolojilerinden yararlanarak ya da başka sanatçıların kayıt ve icralarını kendilerine mal edip istedikleri gibi kullanmaları, metinlerarasılık ilkesinin popüler kültürdeki bir eşdeğerini ortaya koymak biçimi vb. bilinen postmodern özellikler ele aldığımız klibin yapısına uygun özelliklerdir. Klibin anlamı gösterilenden çok gösterende bu biçimde belirginlik kazanmaktadır. Sanat tarihinin kısa bir öyküsünün sunulduğu bu 'yeni' (?) versiyon, *"bu estetik ilkesi, basitçe tek bir kültürel kimliği ifade etmek yerine heterojen kültürel yaşantının ifade edilmesine, 'karışık ya da geçişli kültürel kimliklerin tartışılmasına' olanak verir"*.³⁰ Klip sıraladığımız bu türden işlemlerle *'açık bir yapı'* üzerine oturtulmuştur. Açıklık estetiği değişik ülkelere, değişik ülke sanatçılarına, değişik dönemlere ilişkin değişik içerikteki resimlere*

²⁸ S. 256

²⁹ S. 261

³⁰ S. 274

(tarihsel, özyaşamöyküsel, siyasal vd.) göndermeler yaparak, değişik tarzları, değişik teknikleri, değişik türleri (romantik, gerçekçi, gerçeküstücü, pop'art vd.) buluşturarak yaratılmıştır. Böylelikle sanatın evrensel bir uğraş olduğu bir kez daha vurgulanmış olurken, aynı zamanda postmodern olarak adlandırılan günümüz koşullarında sanatın diğer biçimleri gibi klibin de bir tüketim nesnesi durumuna geldiği, sonuçta aşırı bir görüntüler ya da Baudrillard'ın sözünü ettiği gibi bir *simulakrumlar*³¹ dünyası içerisinde yaşadığımız örtük bir biçimde dile getirilir.



³¹ Baudrillard'ın tanımlamasına göre, "simulakrum olan bir şeyin en temel niteliği, doğası gereği yan yana gelemez olduğu düşünülen iki ayrı şeyin bir arada durabilir olmasında kendini göstermektedir. Bu durumu sonuna dek götüren Baudrillard, günümüzde simulakrumların gerçeklerin yerine geçtiği, doğruların imajlara dönüştüğü, dört bir yanı orijinali olmayan kopyaların kapladığı sonucuna varmaktadır."



Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1960

"Kutsal ve tinsel'in tükenişiyle"³² Hegel'in sanat konusunda önerdiği us odaklı tanımlamaların ardından teknolojik verilerin alabildiğine bu alana aktarılmasıyla adeta anlamdan boşaltılan (ölüme gönderilen) sanatta postmodern estetiğin temel bir yöntemi olan metinlerarası (göstergelerarası) bir işlem aracılığıyla eski ve yeni sanatsal ürünler pazar ekonomisine dönük sanal birer görüntü durumuna getirilmiştir.

³² F. Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, çev. N. Plümer, YKY, 1994, s. 107