

Araştırma Makalesi-

Dönüştürücü, Eleştirel ve Politik Bir Sinemanın İmkânı:

Guy Ernest Debord Sineması

Hale Satıcı*

Özet

Geleneksel anlatı ve sinematografi ilkelerinden sıyrılmış, eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmanın imkânı var mıdır? Sinemayı politik ve eleştirel bir eylem biçimi haline getirmek mümkün müdür? Böyle bir sinemanın imkânı, Guy Ernest Debord'un gösteri eleştirisinde ve detournement yönteminde açığa çıkar. Hem bir teoriysen hem de bir sinemacı olan Debord, sinemasını oluştururken, politik ve sanatsal bir eylem biçimi olarak detournement yöntemini işaret eder. Ona göre gösterinin imgeler vasıtasıyla yaydığı tahakküm sarmalından kurtuluşun yolu sanatsal alana politik müdahale ile mümkündür. Detournement yöntemi, böylesi bir müdahalede güçlü bir araçtır. Debord, tüm gerçekliğin bir yanılsama olarak imajlara indirgenliğini ve gösteriye dönüştüğünü ifade eder. Ona göre kitle iletişim araçları ve özellikle de sinema sahte gerçekliği yeniden üreterek gösteriye hizmet eden araçlardır. Buradan hareketle bu çalışmada, Guy Ernest Debord'un teorisinde ve her biri ayrı bir manifesto olan filmlerinde dile getirdiği gösteri kavramına ve eleştirisine odaklanılmıştır. Bu çalışmada Guy Ernest Debord'un gösteri teorisinden hareketle, onun yaşamı, eleştirisi ve sineması odağa alınmıştır. Çalışmada Debord'un filmlerine başvurularak gösteriye dair eleştirel bir analiz ortaya konulmakta ve detournement yönteminin eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmayı mümkün kılıp kılamadığı sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Detournement, Gösteri, Guy Ernest Debord, Sinema

* Dr., Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1108688

Satıcı, H. (2023). Dönüştürücü, eleştirel ve politik bir sinemanın imkânı: Guy Ernest Debord sineması. SineFilozofi Dergisi.

8 (15). 14-30 10.31122/sinefilozofi.1108688

Geliş Tarihi: 25.05.2022

Kabul Tarihi: 02.01.2023

-Research Article-

The Possibility of a Transforming, Critical and Political Cinema: Guy Ernest Debord's Cinema

Hale Satıcı*

Abstract

Is it possible to make a critical, political and transformative cinema that is free from traditional principles of narrative and cinematography? Is it possible to make cinema a political and critical form of action? The possibility of such a cinema is revealed in Guy Ernest Debord's critique of spectacle and the method of detournement. Debord, who is both a theorist and a filmmaker, points to the method of detournement as a political and artistic form of action in the construction of his cinema. According to him, the way out of the spiral of domination that the spectacle spreads through images is possible through political intervention in the artistic field. The detournement method is a powerful tool for such an intervention. Debord states that all reality is reduced to images as an illusion and turned into a spectacle. According to him, mass media and especially cinema are tools that serve the spectacle by reproducing false reality. From this point of view, this study focuses on Guy Ernest Debord's concept and criticism of spectacle as expressed in his theory and his films, each of which is a manifesto in itself. This study focuses on Guy Ernest Debord's life, criticism and cinema based on his theory of the spectacle. The study presents a critical analysis of the spectacle by referring to Debord's films and questions whether the detournement method makes it possible to make a critical, political and transformative cinema.

Keywords: Detournement, The Spectacle, Guy Ernest Debord, Cinema.

* Dr., Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1108688

Satıcı, H. (2023). Dönüştürücü, eleştirel ve politik bir sinemanın imkânı: Guy Ernest Debord sineması. SineFilozofi Dergisi, 8 (15), 14-30. 10.31122/sinefilozofi.1108688

Received: 25.05.2022

Accepted: 02.01.2023

Extended Abstract

It is often stated that cinema is an ideological tool that serves only entertainment and spreads dominant discourse. In this respect, it has been argued that cinema in its current form does not offer a critical, political and transformative environment. So is it possible to make a critical, political and transformative cinema that has been stripped of its traditional (narrative and cinematography) principles? Is it possible to make cinema a political and critical form of action? The possibility of such cinema is revealed in Guy Ernest Debord's spectacle review and detournement method. Debord, both a theorist and a filmmaker, points to the technique of detournement as a form of political and artistic action when creating his cinema. According to him, the way to eliminate the spiral of domination that the spectacle emits through images is possible with political intervention in the artistic field. The Detournement method is a powerful tool in this intervention. Debord's cinema is not only subjective cinema that includes its subjective experiences and inquiries but also social, socio-cultural, and political because it addresses and criticizes power, ideology, social structure, social conditions, and problems. In this respect, the detournement method, which Debord points out as a form of spectacle criticism and action, remains up-to-date because it has the potential to be a transformative intervention and criticism of both today's social and political conditions and cinema. In this respect, a theoretical axle is drawn regarding the spectacle theory, which first appeared in Debord's understanding of cinema, and the method of detournement, which he pointed out as a transformative artistic form of intervention. Then, by applying to Debord's films, a critical analysis of the spectacle is produced and questioned whether the method of detournement makes it possible to make critical, political, and transformative cinema.

As revealed in both his theory and his films, Debord emphasizes the importance of focusing privately on cinema, one of the tools expressed as the products of the capitalist system. Because cinema, primarily through entertainment, has mediated the spectacle becoming a powerful and unsustainable force that spreads everywhere. Nevertheless, despite all these negative reviews, Debord produced films and had a particular interest in cinema. The answer to why Debord made cinema despite his negative reviews is revealed in his manifesto, which is included in each of his films and his theory. According to him, cinema is something that must now die, it must be destroyed, and according to Debord, it is already dead. According to him, a new cinema is now required. It should be a destructive, critical manifesto that will spectacle the truth only as it is pure truth, going beyond the created false reality of cinema, historical analysis, theory, articles, and memoirs in precisely the way it did. Because according to him, cinema has never wanted to capture reality and creates a false reality. In its current form, cinema does not reflect the street's troubles, the authenticity of life, the event that has happened and even turns its back on it. Cinema, which excludes all reality, spectacles a selected, fake and designed, and therefore created truth. The spectacle, which hides reality through tools such as cinema, designs and reproduces the reality it desires. Thus, cinema is the keeper of society's sleep and continues to produce a false reality so that society does not wake up, see, question, criticize, and revolt. For this reason, Debord deflects images created by others (woman, hero, famous) in his films, plucking the created images in context, deflecting them in contrast to the original, de-imaging the images.

Thus, Debord criticizes the images of cinema, the traditional principle of narrative, and montage in all his films. Because according to him, cinema has become a formal structure consisting of cuts, repetitions, and stops. Montage exists to make images a meaningful whole, strengthen the meaning of the plot, and reinforce the false magic created by cinema. Debord, on the other hand, also opposes traditional narrative principles. Because the narrative, which promises a purification at the end, is an element that puts people to sleep, numbs them, and disconnects them from reality. This world of purification and pleasure created by cinema creates a new kind of alienation. In this respect, cinema should be destroyed.

Debord's cinema, therefore, defies the false pleasures that capital offers the audience, including the false 'aesthetic tastes' of existing cinema. In this respect, the detournement method allows cinema to

reassess cinema as a ground on which real pleasures are expressed while ensuring that the value of the false pleasures produced by cinema is overturned. In this respect, he creates his films by adhering to the idea of detournement, the destruction of old values, and the new and positive use of elements in the world. Therefore, in all his films, both as a theorist and as a filmmaker, Debord presents a concrete example of salvation and free art from the spiral and illusion of the spectacle by capturing and deflecting existing images in a creative, critical, and political way. Because there is no room for freedom in the framework drawn by the spectacle, Debord has tried to emphasize it since his first film and even in all his actions and theory. By using cinema for this purpose, it tries to expose the production relations that have become the monopoly of the spectacle by criticizing the fake reality imposed. In this respect, the death of cinema, which he proclaimed in almost every film, is not the end for him but rather a new beginning. It emphasizes the change of cinema, which is at the service of capitalist, dominant discourse and is the carrier of the spectacle. With this change, cinema can be made as free, revolutionary, and political art.

In summary, in this study, Guy Ernest Debord's life, criticism, and cinema are focused on based on the theory of spectacle. In the study, a critical spectacle analysis is put forward by referring to Debord's films. It is questioned whether the detournement method makes it possible to make a critical, political and transformative cinema.

Giriş

Sinemanın gerek anlatısı gerekse de sinematografik öğeleri aracılığıyla egemen söylemi yayan, ideolojik bir araç olduğu sıklıkla dillendirilmektedir. Bu bakımdan mevcut haliyle sinemanın eleştirel, politik ve dönüştürücü bir ortam sunmadığı ve bir direnişe imkân vermediği tartışma konusu olagelmıştır¹. O halde, geleneksel anlatı ve sinematografik ilkelerinden sıyrılmış, eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmanın imkânı var mıdır? Sinemayı politik ve eleştirel bir eylem biçimi haline getirmek mümkün müdür? Böyle bir sinemanın imkânı, Guy Ernest Debord'un gösteri eleştirinde ve *detournement* yönteminde açığa çıkar. Hem bir teoriysen hem de bir sinemacı olan Debord, sinemasını oluştururken, politik ve sanatsal bir eylem biçimi olarak *detournement* yöntemini işaret eder. Gösterinin imgeler vasıtasıyla yaydığı tahakküm sarmalından kurtuluş, sanatsal alana politik bir müdahale ile mümkündür ve *detournement* bu müdahalede güçlü bir araçtır. Debord'un sineması kendi öznel deneyim ve sorgulamalarını içeren öznel bir sinema olduğu kadar aynı zamanda iktidarı, ideolojiyi, toplumsal yapıyı, toplumsal koşulları ve sorunları ele alıp eleştirdiği için toplumsal, sosyo-kültürel ve politiktir. Bu açıdan Debord'un gösteri eleştirisi ve eylem biçimi olarak işaret ettiği *detournement* yöntemi, hem günümüz toplumsal ve politik koşullarına hem de sinema anlayışına dönüştürücü bir müdahale ve eleştiri potansiyeli taşıdığı için güncelliğini korumaktadır. Bu bakımdan bu çalışmayla, ilk olarak Debord'un sinema anlayışına sirayet etmiş olan gösteri teorisine ve sanatsal dönüştürücü bir müdahale biçimi olarak işaret ettiği *detournement* yöntemine ilişkin kuramsal bir aks çizilmektedir. Ardından Debord'un filmlerine başvurularak gösteriye dair eleştirel bir analiz ortaya konulmakta ve *detournement* yönteminin eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmayı mümkün kılıp kılamadığı sorgulanmaktadır.

¹ Kuşkusuz bu eleştiriler sinemanın politik bir araç olarak kullanılmadığı ya da sinema tarihi bağlamında eleştirel ve politik filmler üretilmediği anlamına gelmez. Ancak hem bir teoriysen hem de bir sinemacı olarak Guy Debord'u odağına alan bu çalışma, onun gösteri teorisi, eleştirisi ve sinemasıyla sınırlandırılmıştır. Çalışmanın amacı politik ve eleştirel sinema filmlerini ve sinemacıları yok saymak değil aksine bu sinemacı ve teoriysenlerden sadece biri olan Debord özelinde politik, eleştirel ve dönüştürücü bir sinemanın olanağını sorgulamaktır.

Gösteri Eleştirisi ve Sanata Politik Müdahale Biçimi Olarak Detournement Yöntemi

Sitüasyonist Enternasyonal (S.E.)² topluluğun üyelerinden olan Debord, “insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumumuzu onun müşterilerinden biri haline getiren günlük hayat gösterisinin yerine geçen ‘Gösteri Toplumu’ kavramını” (S.E., 2008, p. 34) ve teorisini geliştirmiştir. Gösteri toplumu, “yani, en uç noktaya ulaşmış bir kapitalizm (...) Sermayenin ‘imge-oluşu’, metanın, değişim değerinin kullanım değerini tamamen gölgede bıraktığı ve tüm toplumsal üretimi tahrif ettikten sonra, artık hayatın tamamı üzerinde mutlak ve sorumsuz bir egemenlik statüsüne erişebildiği son metamorfozdan başka bir şey değildir (Agamben, 1990, p. 4). 1967 yılında yayınlanan *Gösteri Toplumu (La Société du Spectacle)* ve 1988 yılında yayımlanan *Gösteri Toplumu ve Yorumlar (Comments on the Society of the Spectacle)* kitaplarında tüketim ilişkilerini şekillendiren kapitalizmin tüm dünyayı tek bir pazar haline getirdiğini ve kapitalizmin yarattığı bu düzenin dev bir gösteri halini aldığını iddia etmiştir. Gösteri, kültürel, sanatsal ve politik alanlara sirayet etmiş ve bu kanallar aracılığıyla yaratılmış şartlandırılmış toplulukları ifade eden bir terimdir (Bodson, 2008, p. 133). Debord’a göre kapitalizm bireyler üzerindeki egemenliğini tüketim yoluyla pekiştirmekte tüketim ise kültürden sanata kadar her alana sirayet ederek bireylerin denetiminin ve tektipleştirilmelerinin aracı haline gelmektedir. Bireylerin kapitalizmin nesnelere haline geldiği ve kendi gerçekliklerini unuttuğu gösteri toplumunda gösteri, direnişi mümkün kılmayacak biçimde güçlenmiştir. Dolayısıyla gösteri, “yeni bir yabancılaşma biçiminin otaya çıkışıdır” (Yibing, 2012, p. 24) ve yeniden üretilmiş, sahte bir gerçekliktir. Bu sahte gerçekliği imajlar aracılığıyla yayan kapital düzen, insanları manipüle etmekte ve uyuşturmakta, insanlar ise gerçek yaşama özgü gereksinimlerini göremez hale gelmektedir. Dolayısıyla imajlar aracılığıyla üretilmiş dünyayı yeniden üreten gösteri, “algısal temsillerden gelen imgelerin oluşturduğu bir illüzyondur; gösterinin varoluşu temsillerle ve görünümle desteklenir ve idame ettirilir” (Yibing, 2012, p. 27). Toplumsal yaşamdaki gerçekliği maskeleyen ve görülmesini engelleyen bu temsiller gerek medya gerek sanat gerekse de toplumsal ilişkiler aracılığıyla sahte bir gerçeklik yayar ve bu yolla toplumun kapital düzenin arzu ettiği şekilde dizayn edilmesini kolaylaştırır. Böylece kapitalist sistemin sadık taşıyıcısı olan gösteri başta sinema olmak üzere kitle iletişim araçlarının yaydığı imajlar ve temsiller yoluyla “toplumsal hakikatin üstünü örter ve onu gizler” (Yibing, 2012, p. 27). Kısacası hayatın her alanına yayılmış olan gösteri, tüketim ve eğlence yoluyla “metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır” (Debord, 1996, p. 27). Gösteri tüketicilere metayı sinema, dergi, televizyon gibi kitle iletişim ve eğlence araçları yoluyla ulaştırır. Bu yolla giyim tarzından, yeme içmeye kadar pek çok farklı alanda tüketime yönelik heyecanı körükler ya da bu araçlar vasıtasıyla güzel bir görüntünün ardına gizlediği yalanlarla tüketicilerini ikna etmeyi hedefler. Her şeyi manipüle eden gösteri izleyicilere kendi göstermek istediklerini, anlaşılmasını istediği şekilde gösterir. Kapitalist gösteri toplumunda sinemadan televizyona kadar her araç yalnızlaştırılan kitlelerin tecridini sağlama amaçına hizmet ederken bu araçlar aracılığıyla oluşturulan ve yayılan imgeler ise kendisine sunulanı edilgen biçimde kabul eden seyirciler meydana getirir. Böylesi bir düzende her şey gösteri tarafından önceden belirlendiği için insan yaratıcılığı ve etkinliği gelişemez (Yibing, 2012, p. 50). Bu açıdan Debord’un (1996, p. 22) tespitinde olduğu gibi, seyirci kendisine sunulanı izlediği ölçüde kendi yaşamını daha az yaşar ve kendisine sunulanı kabul ettiği müddetçe kendi varoluşsal

² Avrupa’nın pek çok ülkesine yayılmış ve farklı gruplardan oluşan (Letrist Enternasyonal, IMIB5, COBRA vb.) oluşan Sitüasyonist Enternasyonal, gündelik yaşamın her alanına yayılan iktidarın ve kapitalizmin tahakkümüne karşı çıkan muhalif bir oluşumdur. Daha ayrıntılı bir okuma için bkz. *Sitüasyonist Enternasyonal* (Haz. Şenol Erdoğan), İstanbul, Altıkırkbeş, 2008.

arzu, istek ve ihtiyaçlarının da o kadar az fakına varır. Özellikle sinema aracılığıyla “gösterinin sıradan izleyicileri, genellikle kendi sıkıcı gündelik varoluşlarını renklendirmek amacıyla kendilerini genel sahte yaşama ve yıldızların aldatıcı yaşamlarına kaptırırlar” (Yibing, 2012, p. 67). Dolayısıyla gösteride sahte gerçekliği üreten bir unsur da ünlü kişidir. Debord’a (1996, pp. 34) göre ünlü kişi gerçek yaşamdaki insanın gösterideki temsilidir ve üstelendiği temsil rolleriyle gerçekliği imajlar vasıtasıyla yeniden üretir. Debord ünlü kişiyi iki türe ayırır; sahte ünlü kimliğine bürünerek, sahte iktidar olarak kendini seçtiren politikacılar ‘devlet iktidarı’, tüketim ürünlerini pazarlayan ve tanıtan ünlü kişi de ‘tüketim yıldızları’dır (Debord, 1996, p. 35). Bu ünlü kişiler gerek karar alma mekanizmalarında gerekse de tüketim tercihlerinde izleyiciyi etkileyerek seçimlerin ve tercihlerin kendisine ait olduğu yanılsaması yaratan aldatıcı karakterlerdir. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla yayılan ve pekiştirilen ünlü kişinin imgesi göz kamaştırıcı bir gösteri olarak izleyiciye sunulur. Gösteri, eğlencenin her tür formunu kullanarak hayatlara nüfuz eder ve kendisini salt bir gerçeklik olarak kabul ettirir.

Debord gösterinin imgeler vasıtasıyla yarattığı ve yaydığı tahakküm sarmalından kurtuluşun yolunu sanatsal müdahale olarak çizer ve detournement³ yöntemiyle sanata politik müdahalenin gerekliliğini vurgular. Kendi sinemasını oluştururken sıklıkla kullandığı detournement yöntemi “önceden var olan sanatsal unsurların yeni bir bütünde yeniden kullanılması” (Debord, 2011, p. 317) dır. Debord’a (2011, p. 317) göre detournement yöntemi iki temel prensibe sahiptir; Bunlardan ilki mevcut unsurların önemini ve anlamını yitirmesi ve böylece ilk anlamının yok olması ikincisiye bağlamından koparılan unsurların yeni bir görüşle yeniden yorumlanması ve böylece yeni bir anlam kazanmasıdır. Yibing’e (2012, p. 99) göre Debord’un kullandığı detournement yöntemi, gizli anlamlar barındıran ve manipülasyon aracı olarak işleyen kapitalist imgelerin yapısöküme tabi tutulmasıdır ve karşıt ideolojik anlam kazanan imgeler kullanarak kapitalist imgelere hücum edilmesidir. Dolayısıyla detournement yöntemi gösteriye onun kendi araçlarını kullanarak saldırmak anlamına gelir ve bu karşıt saldırı, bir yandan gösterinin manipüle edici ideolojik imgelerini ifşa ederken aynı zamanda da onları karşıt bir saldırı aracına dönüştürür. Bu açıdan Debord için detournement yöntemi, “sınıf mücadelesinin hizmetinde güçlü bir kültür silahı” (Debord & Wolman, 2016, p. 4) olarak işlev görür. Jappe’ye (1999, p. 59) göre, orijinal ögenin yeni bir bağlama uyarlanarak yeniden kullanımı içeren detournement, aynı zamanda, burjuva özgünlük kültürünü ve düşüncenin özel mülkiyetini aşmanın bir yoludur ve bu yolla burjuva uygarlığının ürünleri (reklamlar, filmler vb.) anlamlarını değiştirecek şekilde yeniden kullanılabilir. Böylece yeniden kullanılan öğeler yeni bir anlam kazanarak karşıt propaganda amacıyla kullanılabilir.

Tam da bu noktada Debord, detournement yönteminin en etkili olacağı alanlardan biri olarak bir görsel kültür aracı olan sinemayı işaret eder. Zira Kellner’in (2013, p. 28) de işaret ettiği gibi, sinema, göz kamaştırıcı, şöhret dolu, zengin bir gösteri alanı haline gelmiş ve filmler abartılı ve gösterişli fragmanlar sayesinde dikkat çekici gösteriler haline almıştır. Bu açıdan sinemanın *detourne edilmesi*⁴, onu özgürleştirmenin yanında gösteri karşıtı bir araca da dönüştürecektir. Debord detournement’in işleyişini açıklamak için sinema tarihinin en önemli filmlerinden olmakla beraber ırkçı bir film olan D. W. Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* (*A Birth of a Nation*, 1915) filmini örnek olarak kullanır. Debord, içerdiği ırkçı dil ve ulusçu ideoloji nedeniyle filmin gösterimini değersiz bulmakla birlikte gösteriminin yasaklanmasının da sakıncalı olduğunu ifade eder. Ona göre filmin içeriğindeki bir ırk ve ulusu yücelten tüm

³ (Fr.) Détournement sözcüğü Türkçe’de “çalıp değiştirme” (Matthews, Knabb, Debord, Bodson ve Brown, 2008), “ele geçirip-saptırma” (Debord ve Wolman, 2016), “anlam kaydırması, yön değiştirme” (Yibing, 2012) olarak karşılık bulmaktadır.

⁴ Metin içerisinde hem Türkçe olarak karşılanmasının zor olması hem de yöntem ve kavrama (detournement) referans etmesi açısından *detourne edilmesi* şeklinde kullanılan kavram, sinemanın yönünün değiştirilmesi, bağlamının farklılaştırılması şeklinde de ifade edilebilir.

unsurların detourne edilerek ırkçılığın, emperyalist güçlerin ve savaşın eleştirildiği ve kınandığı bir versiyona dönüştürülmesi gerekmektedir (Debord & Wolman, 2016, pp. 4-5). Böylece sinemaya ve görsel imgelere uygulanacak böylesi bir müdahale ile politik ve karşıt bir mücadele mümkün kılınabilir. Zira gösteriyle mücadele edebilmek ve onu alt edebilmek “onun en gözde silahlarını (imgeler, sözcükler, simgeler) ele geçirmek ve bunları yepyeni bir biçimde bir araya getirerek yok etmektir” (Macdonald, 1998, p. 216). Bu açıdan Noys’un (2004, p. 1) işaret ettiği gibi Debord, sinemayı içeriden yok etme arzusuyla ilk filmi *Sade İçin Ulumalar*’dan (*Hurlements en Faveur de Sade*, 1952) itibaren sinemanın yıkılması gerektiğini savundu ve gösteri toplumu tarafından üretilen mevcut imgeleri kullanarak onları saptırmaya tabi tutarak sinemanın yıkımı savını deklare etti ve geliştirdi. “Bu, kesinlikle çağdaş toplumun bütününe yönelik politik bir pratikti” (Noys, 2004, p. 1). Dolayısıyla Debord için gösterinin araçlarından olan ve görsel bir kültür aracı olan sinema yıkılmalı ve hatta ölmelidir. Böylece yeni bir sinema doğabilir. Bu yeni sinema tam da Debord’un yaptığı şekilde tarihsel analiz, teori, makale ve hatıratlardan oluşan, yaratılmış sahte gerçekliğin dışına çıkarak saf katıksız gerçeği olduğu gibi gösteren, yıkıcı, eleştirel bir manifesto olmalıdır. Bu bakımdan onun sinemaya olan ilgisi ve gösteri eleştirisi her bir filminin içerisine sirayet etmiş olan düşüncelerinde açığa çıkmaktadır.

Gösteriyi Alaşağı Etmek: Debord’un Sineması

Debord’un gösteri teorisi ve sanatsal dönüştürücü bir müdahale biçimi olarak işaret ettiği detournement yöntemi, onun sinemasında pratik olarak somutlaşmaktadır. Bu açıdan onun eleştirilerini, bu eleştirilerin sinemasına yansımalarını ve detournement yönteminin pratikteki uygulamasını gözlemleyebilmek için yaşamı boyunca imza attığı altı filmi incelemek yerinde olacaktır.

Sade İçin Ulumalar (Hurlements en Faveur de Sade, 1952)

Debord’un bu ilk filminde, 64 dakika boyunca siyah ve beyaz ekrandan başka hiçbir görsel belirmez ve farklı konuşmacılar kuramsal notlar ve alıntılardan oluşan kolaj metinleri seslendirir. Filmin son 24 dakikasına ise tamamen sessizlik hakimdir. Jappe’ye göre bu “provokasyonun amacı, seyircinin edilgenliğini aşmaktır: Debord (...) yeni bir estetik arayışıyla artık ilgilenmiyordu; tam tersine en güncel sanatın bile altına bir çizgi çekmek istedi” (1999, p. 49). Tam da bu noktada Debord’un eleştirisini anlamak açısından iki unsuru tek tek ele almak gerekir; birincisi filmde hiçbir görsel imge bulunmaması, ikincisi ise filmin öyküsel bir bütünlük sunmaması. İlk unsur olan görsel imge kullanılmaması Debord’un gösteri eleştirisinin bir sonucudur. Zira Debord (1996, p. 17) için gösteri, toplumu imajlar aracılığıyla şekillendiren ve onları tüketim nesnelere haline getiren iktisadi bir sektördür. Dolayısıyla gösteri, imajlar aracılığıyla toplumun bir temsilini sunarken onların ihtiyaç ve isteklerini şekillendirip yönlendirerek kendisini yeniden üretir. Bu açıdan eleştirisinin merkezinde mevcut olan her şeyin imajlara ve temsile indirgenmiş olduğu iddiası yatan Debord, filmde herhangi bir imgeye ya da temsile başvurmadan kaçınır.

Buradan hareketle ikinci unsuru ele alırsak, Debord, metinde öyküsel bir bütünlük sunmayarak sinemanın geleneksel anlatı biçimine karşı çıkar. Zira geleneksel anlatının temelinde kolay kavranabilen bir öykü vardır. Öykü ise giriş, gelişme, sonuç sırası içinde ve çözülmek üzere kurulan bir çatışma üzerinden örülerek sona erdiğinden izleyicileri rahatlatan ve üzerine düşünmeye gerek bırakmayan bir yapıdadır. Bu haliyle geleneksel anlatı, pasif bir izleyici yaratırken egemen söylemin de taşıyıcısı konumundadır. Dolayısıyla Debord filmlerinde öykü kullanılmayarak hem geleneksel anlatıyı hem de taşıdığı her türden söylemi eleştirir ve reddeder. Macdonald’ın da ifade ettiği gibi,

“gösterinin özelliğini açıklamada hiçbir şey edilgen sinema izleyicisi ile filmin kendisi arasındaki ilişkiden daha etkili olamaz (...) sinemaya gidenler duygu ve isteklerin önceden hazırlanmış olduğu ve kendi istemleri dışında oluşturulmuş bir dünyanın benliklerini yok etmesine izin veren bir süreçte, gözlerinin önüne serilen düşsel bir dünyayı edilgen biçimde izlerler” (1998, p. 204).

Bu açıdan sahte gerçekliğin yeniden üretildiği bir alan olarak sinema imgelerle izleyiciyi yönlendirerek, onları gündelik dertlerinden uzaklaştırarak, sahte yıldızlarla büyüleyerek yeni bir tür yabancılaşma yaratır.

Debord'un geleneksel anlatıyı ve temsili oluşturan imgeleri reddetmesinin ve eleştirmesinin temelinde ise sinemanın yanlı oluşu iddiası yatmaktadır. Zira bir sanat dalı olduğu kadar bir kitle iletişim aracı da olan sinema Debord'a (1996, pp. 19-20) göre yanlıdır ve yanlı olduğu kadar da gösterinin bütünlüğünün ve devamının sağlayıcısıdır. Bu haliyle sinema, gösterinin söylemini yayan bir araç olması nedeniyle Debord tarafından eleştirilir. Zira kendi devamlılığı sağlamak için bireylerin istek, arzu ve gerçek ihtiyaçlarını gizleyen gösteri kendisine sunulan gerçekliği kabul eden sadık izleyiciler yaratma arzusundadır. Bu açıdan Debord, filmin gerçekliğine kapılmayı ve sorgulamadan kabul etmeyi bireyin ve toplumun varoluşu için tehlikeli bir durum olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla Debord, hiçbir imgenin belirmediği, siyah ve beyaz ekrandan oluşan filmi ile gösterinin görsel tahakkümüne olduğu kadar öyküsel bir bütünlük sunmayan gündelik yaşama dair gözlemleri içeren cümlelerin, Letirist teoriye dair anekdotların ve filmlerden alınmış replikleri andıran kopuk parçaların seslendirildiği filmi ile geleneksel anlatı biçimine de karşı çıkar.

Dolayısıyla “Debord'un bütün filmleri gibi bu film de aracı eleştirirken bir mesaj vermektedir: *Sinema öldü. Filmler artık olası değil. İsterseniz, tartışalım*” (Matthews, 2008, p. 58). Film içerisinde vurguladığı bu diyalogda da görüldüğü gibi Debord, sinemanın sonunu ilan eder. Zira mevcut koşullarda üretilen sinemanın yanlı ve ideolojik yapısı onun sorgulanmasını ve dönüştürülmesini zorunlu kılar ve sinema var olan bu haliyle kabul edilemez. Böylece Debord sinemanın ölümünü ilan ederek, ondan yeni ve özgür bir araç yaratılmasının ve yeni bir eleştiri pratiğinin gerekliliğinin altını çizmektedir. Bu da ancak detournement yöntemi ile mümkün olabilir. Bu nedenle Debord bu ve bundan sonraki filmlerinde sinemanın geleneksel yapısının işleyişini ters yüz ederek sinemayı dönüştürmeyi ve yeni bir üretim biçimi oluşturmayı hedefler.

Oldukça Kısa Bir Zaman Diliminden Birkaç Kişinin Geçiş Üzerine (Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959)

“Debord'un saptırılmış belgesel filmi” (S.E., 2008, p. 47) adından da anlaşılacağı üzere birkaç kişi üstüne odaklanır: film içindeki diyalogda ‘*kendi hayatlarının efendileri olmak istiyorlardı*’ dediği kendisi ve onunla aynı görüşü paylaşmış olan arkadaşları. Filmin metni “Sitüasyonistlerin yaşamlarına ve onların tarihsel rollerine ilişkin yer yer melankolik düşünceleri içerir” (Jappe, 1999, p. 108) ve bir manifestoyu çağırıştırır. Filmin görselinde ise Paris sokakları, sokaktaki eylemci gençler ve çalışan insanların bir belgeseli andıran görüntüleri yer alır. Filmde Debord, öncelikle belgeseli hedef alarak, belgesellerin konuyu kısıtlaması ve sadece seçili olanla ilgilenmesini eleştirir. Bu kısıtlama ve seçimin sonucu olarak belgesellerin şehirlerin yoksulluğunu görmediklerini iddia eder. Ona göre böylesi bir sanat, egemen sınıf tarafından kültürel bir üretim yapmak için icra edilmektedir. Dolayısıyla Debord'a (1996, p. 15) göre gösteri, gerçeği saptırmak ve çarpıtmak için yanlı, amaçlı ve kasıtlı olarak üretilmiştir.

⁵ Filmlerden alıntılanan diyaloglar çalışmanın bundan sonraki bölümünde ‘tek tırnak’ içinde ve *italik* ile belirtilecektir. Filmin adı, yönetmen adı ve yıl şeklinde parantez içerisinde belirtilecektir: (*Sade İçin Ulumalar*, Guy Debord, 1952)

Bunun yanında sinemanın gerçekliği üretmek için kullandığı belgesel veya kurmaca biçiminde olsun türler ve yöntemler (anlatı, çekim vb.) gerçekliğin yeniden üretiminden öteye gidemez. Zira Agamben'in (1995, p. 1) de tespit ettiği gibi sinemanın bütün türlerinde imajlar hâkim olmaya başlamış ve sinema imajlarla üretilen bir alan halini almıştır. Sinema artık gerçekliğe bir katkı sunmayan, üretilmiş yıldızların arzulandığı, ihtiyaç duyulmayan ürünlerin pazarlandığı bir arena halini almıştır. Dolayısıyla gösterinin dışına çıkmak Debord'un filminin sonunda belirttiği gibi *'tüm yabancılaşmış iletişim biçimlerinin yok olup gidişini gerektirir. Sinemanın da yıkılması gerekmektedir'* (Sade İçin Ulumalar, Guy Debord, 1952). Noys'un (2004, p. 2) tespit ettiği gibi, sinemayı özgürleştirmeyi değil, gündelik yaşamı özgürleştirmeyi amaçlayan Debord, sinemayı yok etmek için sinemanın dilini kendi aleyhine çevirmeyi vurgular ve gösteri toplumunun temsili olan sinemanın gösteri halini alan baskın egemenliğini meydana çıkaracak bir müdahalenin gerekliliğini işaret eder. Bu müdahale gösterinin pasifleştiren yapısını kırmaya yönelik sitüasyonist bir harekettir ve bu yolla durumlar karşısında aktif bir eylem biçimi hayata geçirilebilir.

Ayrışmanın Eleştirisi (Critique de la Separation, 1961)

Debord'a göre sinemasal gösteri, *'memnun edici ürünler'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) üretmek üstüne kendini konumlandırır ve bunun için belli yöntemleri vardır. Bunlardan biri yıldızlaşan ünlü kişiler yaratarak toplumun onlarla özdeşleşmesini sağlamaktır. Debord'a (1996, p. 34) göre gerçek yaşamdaki rolleri temsil eden ünlü kişi, insanların özdeşleşme nesnesi olarak işlev görür. Ne var ki temsil hiçbir zaman gerçekliğin kendisi yerine geçemez ve gerçekliği saf, katıksız bir biçimde yansıtamaz. Bu bakımdan özdeşleşme nesnesi olarak imal edilen ünlü kişi sinema gibi araçlar kanalıyla yıldızlaştırılarak belli amaçları gerçekleştirmek için üretir. Gösterinin hizmetindeki ünlü kişi, gösterinin ürettiği rolleri, değerleri, kalıpları, arzuları, yargıları, değerleri ve inançları temsil ederek gösterinin seyirci algısını, tercihlerini, istek ve arzularını yönetmesine ve yönlendirmesine aracılık eder. Örneğin Paris sokaklarından kesitlerin yer aldığı sahnelerde sokakların, yapıların, mekanların *'taşdıkları kişisel anlamın deneyimlemeksizin iletilemez'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) oluşuna yapılan vurguda da olduğu gibi, belgesel ya da resmi haber görselleri aracılığıyla sunulan mekân, sokağın gerçeğini ve orada yaşayanların deneyimini değil *'yöneticilerinin yüzeysel ve durağan bir gösterisine indirgenmiş bir tarihi'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) yansıtır.

Bazen bir ürünün satın alınmasını sağlamak, bazen bir partinin seçim propagandasını yapmak için *"kâh devlet iktidarı sahte-ünlü kimliğine bürünür; kâh, tüketimin ünlü kişisi, yaşanmış olanın üzerinde bir sahte-iktidar olarak kendini seçtirir"* (Debord, 1996, p. 35). Böylece kitle iletişim araçları ve sinema, devletin ideolojik aygıtı⁶ gibi işlerken, aynı zamanda iktidara hizmet eder ve *'yöneticilerin dünyası, gösterinin dünyası'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) halini alır. Bu açıdan *'ister dramatik ister belgesel olsun sinemanın işlevi, sahte ve yalıtılmış bir tutarlılık sunmaktır'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961). Özellikle filmin ortasına denk düşen sahnelerde askeri birliklerin resmî törenle karşıladığı hükümet yetkililerinin yer aldığı sahnede de vurgulandığı gibi, *'konusu ne olursa olsun, sinema, yönetenlerle aynı eski model üzerinde modellenmiş kahramanlar ve örnek davranışlar sunar'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961). Üretilmiş bu kahramanlık ya da demokrasi modeli sahnenin devamında vatandaşlarını sokaklarda sürükleyen ve silah zoruyla göz altına alan - muhtemelen Fransa sömürgesi olan bir bölgeyi gösteren- sahnelerdeki tezatlıkla karşılaştırılır.

⁶ Althusser, toplum içerisindeki özel ve kamu alanlarındaki neredeyse tüm kurumların (Din sistemleri, Öğretim kurumları, Aile, Hukuk vd.) devletin ideolojik aygıtları olarak hizmet ettiği görüşündedir. Devletin ideolojik aygıtları (DİA) kavramsallaştırması için bkz. Louiss Althusser, *Devletin İdeolojik Aygıtları*, İletişim, İstanbul, 2000.

Böylece sinema aracılığıyla güçlü bir ulus, kapsayıcı ve demokratik bir toplum imajı çizilen ve bir güç olarak kendisini konumlandırırken kendi modelini diğerlerine dayatan toplulukların yarattığı sahteyi de gözler önüne serer.

Dolayısıyla Debord'un filmi, sinemanın yarattığı sahteyi gözler önüne sererek eleştirmesinden dolayı '*sinemanın yaklaşmaya asla cesaret edemediği bir konudur*' (*Ayrışmanın Eleştirisi*, Guy Debord, 1961). Zira film bir devrim ve direniş etrafında toplanamayan aksine gösteri ile birbirinden ayrılan/ayrıştırılan toplulukları gözler önüne sererek eleştirir. Filmin açılış sahnesinde ve devam eden sahnelerde de sık sık yer verdiği kendisi ve arkadaşlarının kafe ve şehir sokaklarında yer aldığı görsellere eşlik eden argümanlarında da ifade ettiği gibi, ayrılmaya neden olan unsurları tespit etmek ve '*başka önlemlere başvurmak zorundadır*' (*Ayrışmanın Eleştirisi*, Guy Debord, 1961). Zira insanlar bir rüyada, sahte bir gösteri yanılısında yaşamaktadır ve sinema da bu yalanı sürdürmede rol oynamaktadır. Dahası onun için en kötü olan da '*insanların buna alışmış görünmesidir*' (*Ayrışmanın Eleştirisi*, Guy Debord, 1961). Bu açıdan dünyayı kurtarma fırsatı kaçmış görünmekle birlikte mücadeleden vazgeçmek başka ayrılıklara ve ayrışmalara da yol açacaktır.

Gösteri Toplumu (La Société du Spectacle, 1973)

Film, Debord'un *Gösteri Toplumu* kitabına dayanan, tüketim toplumunun sinematik analizidir ve Debord, "filmi devrimci teoriyi sunmak için bir araç olarak kullanmayı başarmıştır" (Noys, 2007, p. 395). Filmin metin kısmında, *Gösteri Toplumu* kitabında yer alan pasajlar bulunmaktadır. Filmde değişik yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerin görüntüleri (John Ford *Rio Grande*, Nicholas Ray *Johnny Guitar*, Josef von Sternberg *Shanghai Gesture*, Orson Welles *Arkadin* vb), televizyon reklamları, haberler ve belgeseller detournement yöntemiyle kullanım amacından saptırılarak, orijinaline zıt bir biçimde başka bir yöne çekilerek ve bağlamdan koparılıp kullanılmıştır. Örneğin, yüksek katlı binaların, gelişmiş şehir yapılarının ve otoyolların yer aldığı -muhtemelen bir şehir belgeselinden alınan- ve bunların inşa süreçlerinin görüldüğü bir sahnede görülen görselleri (filmin yaklaşık 10. Dakikası) gösteri teorisinde deklare ettiği üretim başarısı ve gelişmişlik olarak sunulan bolluğun aslında kendi ürettiğine yabancılaşan toplumlara imal ettiği argümanını somutlaştıracak şekilde kurgulanmıştır. Böylece amacı üretimi bir başarı ve gelişmişlik göstergesi olarak vurgulayan böylesi bir içeriği bağlamından kopartarak teorisinde dile getirdiği eleştiriye kaynak teşkil eden bir görsele dönüştürür. Yine Mayıs 68 olaylarının haber görüntülerinden alınan bir sahneyi (filmin yaklaşık 50. Dakikasında), resmi söylemde anarşi ve devlete başkaldırı şeklinde marjinalize edilen sokak çatışmalarını, işçi sınıfının devrim bilinci kazanmasının ardından hak ve özgürleşme talebini içeren yeni bir tarih yazma sürecinin başlangıcı fikrini temsil edecek şekilde kurgular.



Görsel 1: Gösteri Tolumu (La Soci t  du Spectacle, 1973)



Görsel 2: Gösteri Tolumu (La Soci t  du Spectacle, 1973)

Örnekler çoğaltılabilir olmakla birlikte Debord bu film ile, gösterinin gerçekliği yeniden üretmek sahte bir gerçeklik olarak kamusal sunulmasını eleştirir. Ona göre, “modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür” (Debord, 1996, p. 13) ve Debord filmde üretim araçlarıyla üretilip, reklam kampanyaları ve ünlü kişiler aracılığıyla hayatlarımıza dahil edilen bu durumu gözler önüne serer. Zira ona (Debord, 1996, p. 14) göre gösteri kendisini toplumun bir yansıması olarak sunduğu gibi aynı zamanda toplumu bir arada tutan bir mekanizma olarak deklare eder. Bunu da reklam sektörü, televizyon içerikleri ve sinemanın öğelerini kullanarak gerçekleştirir. Sinemanın mevcut filmlerle sunduğu bu işlev gösterinin yayılmasına aracılık eder. Buna bağlı olarak da gösterinin sahte gerçekliği üreten ve yayan bir aracı olarak sinemayı eleştirir.

Filmler aracılığıyla, seçilen bir parçası merkeze alınan gerçeklik sahte içeriklerle doldurularak seyir nesnesi haline getirilir ve yaratılan bu sahte gerçeklik var olan gerçekliğin yerini almaya başlar (Debord, 1996, p. 13). Dolayısıyla Debord’a göre ‘tüm dünya çoktan filme alınmıştır ve şimdi mesele bunu değiştirmektir’ (Gösteri Tolumu, Guy Debord, 1973). Bu bakımdan Noys’un tespit ettiği gibi, “Debord’un yapmayı amaçladığı şey, kapitalizmin ‘parçalanmasını’ sinemanın ‘parçalanması’ ile sağlamaktır ve böylece dünyayı tersine çevirmektir. Sinema tarihi modern kapitalist toplum tarihinden ayırt edilemediği için bu iki görevin eş zamanlı olarak yerine getirilmesi gerekiyordu” (2007, p. 395). Bu açıdan Debord -ve Sitüasyonistler- gösterinin tahakkümündeki sinemayı yıkmaya girişir ve klasikten avangarda sinemanın tüm biçimlerini ve belgeselden kurmacaya tüm türlerini eleştirir. Bunu da mevcut öğelerin bağlamından kopararak değersizleştirildiği ve ardından yeni bir bağlamda yeniden değerlendirildiği detournement stratejisi güderek gerçekleştirir. Noyan’a (2007, p. 397) göre Debord, mevcut sinemanın görüntülerini, önceki anlamlarını parçalayarak yeni bir bütüne oturtmanın yanı sıra, bu görüntüleri film müziği ve ara başlık kullanımına karşıt bir biçimde de oynatır. Böylece imgeler yalnızca birbirleriyle olan yeni ilişkileri aracılığıyla değil, aynı zamanda konuşulan metinle olan ilişkileri aracılığıyla da özgürleşirler.

‘Gösteri Toplumu’ Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi (Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film ‘La société du spectacle’, 1975)

Debord bu filmi ile 1973 yapımı Gösteri Toplumu (La Soci t  du Spectacle) filmi için dile getirilmiş ‘lehte ya da aleyhte’ eleştirilere bir cevap vermektedir. Debord, politik bir film üretmek için hik ye anlatmak yerine teoriyi film haline getirmiş olmasının cesurca bulduğunu dile getiren bir bürokratin yorumu karşısında filminin nasıl anlaşılmamış ve hatta yanlış anlaşılmuş olduğunu ifade eder (Debord, 1975, p. 3). Zira film, bürokrasi ve iktidar karşıtı

olduğundan, bir bürokratin ondan hoşlanması mümkün değildir. Diğer eleştirileri şu şekilde ifade eder:

“Sinema uzmanları filmimdeki devrimci politik dilin kötü olduğunu söylerken, sol kanattaki politikacı illüzyonistler ise filmin vahim olduğunu iddia ettiler. Fakat bir kişi hem devrimci hem de yönetmen olduğunda, onun için, ortak hoşnutsuzluklarının kaynaklandığı yeri göstermek hiç de güç olmuyor ki bu kaynak, sorguladıkları filmin, nasıl başa çıkacaklarını bilmedikleri toplumun kusursuz bir eleştirisi ve nasıl yapacaklarını bilmedikleri bir film türünün ilk örneği olmasıdır” (Debord, 1975, p. 4).

Bu beyandan da anlaşıldığı gibi Debord, filmini toplumsal eleştiri içeren bir film türünün ilk örneği olarak ifade eder. Zira onun filmi hem toplumsal gerçeği hem de sinemanın gerçek olarak sunduğu yanılısamayı ortaya koyduğu için ilk olma özelliği taşır. Fransa Cumhurbaşkanı Giscard, İçişleri bakanı Salengro gibi bürokratların konuşmalarını ve sokak olaylarını içeren haber görüntülerinin sıklıkla yer bulduğu film, ‘*Fransız solunun ortak programından Portekiz devrimine kadar*’ (‘*Gösteri Toplumu*’ *Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi*, 1975) hem ülke içinde hem de dünyada süren sınıf mücadelesinin bürokratlar ve sendikalar tarafından gösteri aracılığıyla nasıl manipüle edildiğini merkezine koyar. Dolayısıyla kameralar önünde açıklanan programların kameralar kapandığında dönen asıl gündemlerle belirlenmiş olduğu vurgusunu filminde kullandığı görsellere eşlik eden eleştirileriyle deklare eden Debord, bu film ile sinemayı kullanarak yeni bir çatışma ve kışkırtma başlatmayı hedefler. Bu açıdan ona göre ne kapitalizmin öğretilmiş kalıplarına göre davranan siyasilerin ne de geleneksel teorilere sıkı sıkıya bağlı olan düşünürlerin ve sanatçıların onun filmini anlaması mümkün değildir.

Yine sıklıkla dile getirilen diğer bir eleştirinin de filmin *anlaşılamaz* bulunması olduğunu ifade eden Debord (1975, p. 2), görüntüler ve kelimeler arasında kaybolduğunu dile getiren izleyici eleştirisinin merkezine yerleştirir. Zira kolay tüketilir ürünler üreten gösteri, insanları uyuşturur, düşüncelerine izin vermez, Debord ise onların düşüncelerini ister ve filmin anlaşılmasının temel problemini izleyicinin köleleşmiş ve körleşmiş zihinlerinin bir sonucu olduğunu ifade eder (Debord, 1975, p. 2). Zira gösteri, sinema için belli standartlar çizer ve buna uymayan her şeyi dışarda bırakabilmek için “var olanı yoksa, olmayanı izah et” (Debord, 1975, p. 3) buyurur. Bu tam da sinemanın klasik anlatı geleneğine ve sinematografik ilkelerine karşılık gelir. Öyküyü bir sırayla anlat ve sonunda mutlaka çözüme kavuştur ya da olayın ve karakterlerin neden öyle davrandığını/davranmadığını izah et. Sinema başka bir durumu kabul etmez ve Debord’da bu durumu eleştirisinin merkezine koyar.

Gecenin İçinde Dönüyoruz ve Ateş Bizi Yutuyor (In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni-1978)

Debord, otobiyografik özellikler taşıyan bu filmde, farklı film, fotoğraf ve çizgi romanlardan derlediği görüntüler kullanmıştır. Filmin adı, düz ve tersten yazıldığında aynı şekilde okunabilir. Bu açıdan filmin “kendi üstüne dönen bir cümle (olarak)... asli bir palindrom⁷ karakteri vardır” (Agamben, 1995, p. 2). Yine filmin sonunda görmeye alışkın olduğumuz şekliyle ‘son’ kelimesini kullanmak yerine ‘*baştan başlamak için*’⁸ (Gecenin İçinde Dönüyoruz ve Ateş Bizi Yutuyor, Guy Debord, 1978) yazması da filmin bu palindrom karakterini destekler.

⁷ Palindrom, soldan ve sağdan okunuşları aynı olan cümle, sözcük ve sayıları ifade eden bir terimdir. Bkz.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Palindrom>

⁸ Fr: À reprendre depuis le début. İng: To start over from the beginning.



Görsel 3: *Gecenin İçinde Dönüyoruz ve Ateş Bizi Yutuyor*, Guy Debord, 1978

O halde Debord için sinema, yapay bir taklit ve kurmaca olarak gerçeklik üstüne dönen bir palindrom, yani “hiçbir şey iletmemesi için özenle tasarlanmış bir üründür. Aynı sıkıntının bir yansıması ile bir saatlik bir sıkıntıyı defetmekten başka bir amaca hizmet etmez. Bu korkak taklit şimdiki zamanın bir aldatmacası, geleceğin ise yalancı bir şahididir” (Debord, 1978, p. 2). Bu açıdan Debord filminde mevcut yapının kendi içinde dönen aldatıcı yapısını gözler önüne serer. Debord’a göre “özel bir teknolojik biçim değil, özel bir toplum biçimi, sinemaya bugünkü şeklini vermiştir” (1978, p. 3), o toplum biçimi de gösteri toplumdur ve onun için sinema kendisinin şu anda yaptığı gibi “tarihsel analiz, teori, makale ve hatıralardan” (Debord, 1978, p. 3) oluşmalıdır.

Aynı zamanda yapıyı olduğu kadar toplumu da eleştiren Debord, tüm suçun gösteri ve sinemadan kaynaklanmadığını, halkın da en az onlar kadar sorumlu ve suçlu olduğunu vurgular. Zira halk bu üretime rıza göstermektedir.

“Tüm diğer sinemacılar, basın tarafından çoktan moda haline getirilmiş aynı birkaç meseleyi bugüne kadar tekrarlayıp duranlar dahil bu toplumun masum olduğu varsayımında ısrar ederler ve hayatı onun yerine yaşayan yıldızlar tarafından canlandırılan aynı uzak maceraları sergilemek için aynı bilindik sinematografik gelenekleri kullanmayı sürdürürler” (Debord, 1978, p. 2).

Dolayısıyla hem toplum rıza gösterdiği ve sinemanın gösteriyi yaymasına izin verdiği için, hem de sinemayı bu rızayı yönettiği ve yönlendirdiği için eleştirir.

Sonuç

Hem teorisinde hem de filmlerinde açığa çıktığı üzere Debord, kapitalist sistemin ürünleri olarak ifade ettiği araçlardan olan sinemanın üzerinde özel olarak durmanın önemini vurgular. Zira sinema özellikle eğlence aracılığıyla gösterinin her yere yayılan, güçlü ve önüne geçilmez bir güç haline gelmesine aracılık etmiştir. Bu yolla hayatın kendisi de tıpkı televizyon, radyo ve film gibi bir araç haline almış ve her birimiz performanslar sergileyen oyuncular ya da süregiden gösterinin izleyicileri haline gelmiş oluruz ve bu haliyle hayatlarımız da bir film haline gelmiştir (Gabler, 2000, pp. 11-12). Yine de Debord, tüm bu olumsuz eleştirilerine rağmen film üretmiş ve sinemaya özel bir ilgi duymuştur. Bu açıdan Debord’un, tüm bu olumsuz eleştirilerine rağmen neden sinema yaptığı sorulabilir. Bunun cevabı onun teorisinde olduğu kadar her bir filminin içerisinde yer alan manifestosunda açıkça dile getirilmektedir. Zira ona göre sinema artık ölmesi, yıkılması gereken bir şeydir ve zaten Debord’a göre de ölmüştür. Ona göre artık yeni bir sinema gereklidir. Tam da kendisinin yaptığı şekliyle sinema, tarihsel analiz, teori, makale ve hatıratlardan oluşan yaratılmış sahte gerçekliğin dışına çıkarak gerçeği, sadece saf katıksız gerçeği olduğu gibi gösterecek, yıkıcı,

eleştirel bir manifesto olmalıdır. Zira ona göre sinema, gerçekliği hiçbir zaman yakalamak arzusunda olmamıştır ve bu yüzden de sahte bir gerçeklik yaratır. Mevcut haliyle sinema, sokağın dertlerini, yaşamın sahiciliğini, olan olayı yansıtmaz hatta ona sırtını döner. Tüm gerçekliği dışarda bırakan sinema, seçili, sahte ve tasarlanmış dolayısıyla da yaratılmış bir gerçeği gösterir. Sinema gibi araçlar vasıtasıyla gerçeği gizleyen gösteri kendi arzu ettiği gerçeği tasarlar ve yanlı olarak üretir. Dolayısıyla sinema toplumun uykusunun bekçisidir ve toplumun uyanmaması, gerçekliği görmemesi, sorgulamaması, eleştirmemesi ve başkaldırmaması için sahte gerçekliği üretmeyi sürdürür. Bunun için Debord, daha önce başkaları tarafından yaratılmış imajları (kadın, kahraman, ünlü) kendi filmlerinde kullanarak, yaratılmış imajları, bağlamından kopartarak saptırır, orijinaline zıt bir şekilde başka bir yöne çekerek imajları imajsızlaştırır.

Bunu da örneğin, Kapitalizmin imal edilmiş ihtiyaçlar ve zevkler üretmesini reklam filmlerinden aldığı zevk, parıltı ve ihtişamı vurgulayan sahneleri; Sinemanın kolay anlaşılır anlatılar ve kalıplaşmış temsillerle şartlandırılmış izleyiciler yaratmasını, salonları dolduran izleyicilerin yer aldığı görselleri ya da filmlerden aldığı sahneleri; Devrimci mücadelenin sürmesi ve işçi sınıfının kendi gerçekliğine kavuşmasının gerekliliğini, sokak hareketlerini içeren görselleri filmlerinde eleştirel anekdotlarının görseli haline getirerek gerçekleştirir. Dolayısıyla bir ürünün satılması için kurgulanmış gösterişli bir reklam filmi, ihtiyaçların imal edildiği deklare eden bir kışkırtmayla çarpıtılır. Yine sokaklarda yaşanan çatışmaları bir aşırılık ya da hükümeti bölmeye yönelik bir girişim gibi sunan hükümet yanlısı bir haber söyleminin yer aldığı görüntüleri, sokağın gerçekliğinin ve taleplerinin bir tezahürü olduğunu gösterecek şekilde kurgulayarak mevcut söylemin iktidarını alaşağı eder. Dolayısıyla üretilmiş her türden görüntüyü zaman zaman fotoğraf karesi şeklinde dondurarak, kurgusunu değiştirerek, kasıtlı olarak görüntünün belirli bir anını bütünlüğünden çekip alarak ne görsel ne de anlatsal bir hikâye oluşturmadan teorik, tarihsel ve toplumsal eleştirilerin bir manifestosu haline getirir.

“İlk filmlerinden beri ve gittikçe daha açık bir şekilde Debord bize kendi başına imajı, yani Gösteri Toplumu’nun temel teorik ilkelerinden biri uyarınca doğru ile yanlış arasındaki kararsızlık bölgesi olan imajı gösteriyor. Ama bir imajı göstermenin iki yolu vardır. Kendi başına imaj olarak gösterildiğinde imaj artık hiçbir şeyin imajı olmayı bile bırakır, o bizzat artık imajsızdır. Bir imaja yapılamayacak tek şey, söylemek gerekirse imajın imajıdır. Gösterge her şeyi gösterebilir, sadece göstermekte olma halini gösteremez” (Agamben, 1995, p. 2).

Böylece Debord, tüm filmlerinde, sinemanın imajlarını, geleneksel anlatı ve kurgu ilkesini eleştirir. Zira Agamben’in (1995, p. 2) de tespit ettiği gibi, kurgu ilkeleri⁹ belirlendikten sonra, çekim önemini yitirmiştir ve kurgu aracılığıyla yaratılan tekrarlar, durmalar ve kesmelerle film üretilebilir olmuştur. Dolayısıyla da artık sinema, kesmelerden oluşan, tekrar ve durmalardan ibaret biçimsel bir yapı hale gelmiştir. Kurgu, imajları anlamlı bir bütün haline getirmek ve olay örgüsünün anlamını güçlendirmek için vardır ve sinemanın yarattığı sahte büyüğü pekiştirmesine hizmet eder. Öte yandan Debord, geleneksel anlatının tragedyalardan bu yana vaat ettiği olay örgüsüne, mimesis (taklit)¹⁰ ve katarsis (arınma)¹¹e bir karşı duruş sergiler. Zira her türden taklit ve sonunda bir arınma yaratma vaadi ile özdeşleşme ilkesi insanı uyutan, uyuşturan ve gerçeklikten koparan bir unsurdur. Sinemanın yarattığı bu

⁹Rudolf Arnheim, bireyi psikolojik özelliklerinden hareketle algılamayı teknik anlamda şekillendirmek üzere kurgunun temel ilkelerini belirlemiştir. Bu ilkeler sonraları pek çok denemeye tabi tutulmuş ve özellikle Sergei Eisenstein’in filmlerinde sahnenin etkisini arttırmak için kullanılmıştır Bkz., R. Arnheim (1957), *Film as Art*, University of California Press, Berkeley.

¹⁰ Aristoteles’e göre mimesis, en genel tabiriyle taklittir ve insan doğası gereği yaşamı taklit eder. Bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev: Furkan Akderin, Say, İstanbul, 2011.

¹¹Aristoteles’e göre Katarsis, arınma anlamına gelir. İnsan sanat yoluyla tutkularını dizginler ve yatıştırır. Böylece salt gerçekle başa çıkabilir. Bkz., Aristoteles, *Poetika*, çev: Furkan Akderin, Say, İstanbul, 2011.

arınma ve haz dünyası yeni bir tür yabancılaşma meydana getirir bu bakımdan sinema yıkılmalıdır. Bu açıdan Noyan'ın (2007, p. 397) tespitinde olduğu gibi, Debord'un sineması, yabancılaşmış sanat dünyasının yaratılmasına olanak tanıyan estetik öğelerden ayrıldığı gibi, sinemayla ilişkilendirilen geleneksel estetik 'haz' biçimlerinden de ayrılır. Onun sineması, bir 'hoşnutsuzluk' sinemasıdır ve mevcut sinemanın sahte 'estetik zevkleri' de dahil olmak üzere sermayenin izleyiciye sunduğu sahte zevklere karşı çıkar. Bu açıdan detournement yöntemi sinemanın ürettiği sahte zevklerin değerinin aşağıya edilmesini sağlarken sinemayı gerçek zevklerin dile getirildiği bir zemin olarak yeniden değerlendirebilmesine olanak tanır.

Dolayısıyla Debord sinemanın tüm ilkelerini, filmlerinde hem teorik hem de pratik olarak eleştirir. Zira Jappe'nin (1999, p. 108) de işaret ettiği gibi Debord, kendisinin bir teorisyen olarak adlandırılmasına izin verir ama aynı zamanda kendisini bir film yapımcısı olarak tanımlar. Filmlerini eski değerlerin yok edilmesi ve dünyada var olan unsurların yeni ve olumlu bir şekilde kullanılması yani detournement fikrine sadık kalarak üretir. Bu açıdan filmlerinde sıklıkla kendi çekimlerini kullanmak yerine çeşitli kurgu filmlerden, tarihi belgesellerden, siyasi olaylarla ilgili haber filmlerinden veya reklamlardan saptırdığı görüntüleri bir dış sesin aktardığı metinler eşliğinde kullanır. Örneğin *Gösteri Toplumu (La Société du Spectacle, 1973)* filminde modellerin poz verdiği bir reklam çekiminin yer aldığı sahnenin devamında fabrikada üretim gerçekleştiren işçilerin görüldüğü bir sahne gelir. Bu sahnelere eşlik eden diyalogda 'egemen üretim biçiminin hem sonu hem de amacı' olarak gösteriye dikkat çeken Debord ürettiğini tüketen ama aynı zamanda tüketmek için üreten kitlelerin yaratıldığını gösterir. Yani reklam çekimi sahnesiyle ürünlerin imajlar yoluyla üretimi ve akabinde fabrika işçilerinin tüketim mallarını üretimi sahneleri tüketmek için üreten toplumlar yaratan üretim biçiminin tezatlığını ve eleştirisini gösterecek şekilde eşleştirir. Dolayısıyla bu iki görsel içerik detournement yöntemiyle bağlamından kopartılıp Debord'un gösteri eleştirisini güçlendirecek güçlü bir görsele dönüştürülür. Zira "detournement, görüntü oyunu, seslendirme ve altyazı yoluyla, filmleri toplumlarımızı yapılandıran temsillerin bütünü eritir" (Noys, 2004, p. 3). Dolayısıyla hem bir teorisyen hem de bir sinemacı olarak tüm filmlerinde, mevcut imgeleri yaratıcı, eleştirel ve politik bir biçimde ele geçirip saptırarak Debord, gösterinin sarmalından ve yanılışmasından kurtuluşun ve özgür bir sanatın somut örneğini sunar. Zira gösterinin çizdiği çerçevede özgürlüğe yer yoktur ve Debord ilk filminden bu yana ve hatta tüm eylemlerinde ve teorisinde bunu vurgulamaya çalışır. Sinemayı da bu amaçla kullanarak, gösterinin tekeli haline gelen üretim ilişkilerini, dayatılan sahte gerçekliği eleştirerek gözler önüne sermeye çalışır. Bu bakımdan neredeyse her filmde ilan ettiği sinemanın ölümü, onun için son değil, aksine yeni bir başlangıçtır. Kapitalist, egemen söylemin hizmetinde olan ve gösterinin taşıyıcısı sinemanın değişmesini vurgular. Bu değişimle, özgür, devrimci ve politik sanat olarak sinema yapılabilir.

Sonuç olarak Debord'un filmlerini politik olarak okuma noktasında ısrar eden Knabb'ın Debord üzerine yazdığı kapsamlı çalışmasının önsözünde de vurguladığı gibi, "önemli olan, söyleyeceklerini özümsemek, uygun görüneni kullanmak ve uygun olmayanı görmezden gelmektir. Bu filmlerde ortaya çıkan asıl mesele, Debord'un kendi hayatıyla ne yaptığı değil, sizin kendi hayatınızla ne yapacağınızdır" (2003). Yine Agamben'in de vurguladığı gibi "gösterinin şiddeti çok yıkıcıdır; ama gösteri hala olumlu bir olasılık içerir ve bu olasılığı ona karşı kullanmak bizim görevimizdir" (1990, p. 8). Dolayısıyla Debord'un filmleri ve teorisile ortaya koyduğu asıl mesele gösterinin bilincine varmak, durumlar karşısında aktif eylem biçimleri geliştirmek ve böylece yaşamlarımızı aktif olarak inşa etme olasılığıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- AGAMBEN, Giorgio (1995). "Guy Debord'un Sineması" (U. Baker, Çev.). *Körotonomedy*. Erişim: 17/04/2014 <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0>.
- AGAMBEN, Giorgio (1990). "Marginal Notes on Comments on the Society of the Spectacle". Erişim:http://repo.manaplus.org/openmathdep/history/Marginal_Notes_CommentsSocietySpectacle-Agamben.pdf
- ALTHUSSER, Louis (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Y. Alp ve M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim.
- ARİSTOTELES (2011). *Poetika* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say.
- ARNHEIM, Rudolf (1957). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- DEBORD, Guy (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- DEBORD, Guy (2011). "Olumsuzlama ve Perulid Olarak Detournement". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* içinde (s. 317-319) (A. Artun Der.) İstanbul: İletişim.
- DEBORD, Guy & WOLMAN, Gil, J. (2016). "Ele-Geçirip-Saptırma İçin Kullanıcı Kılavuzu". Erişim: 02.01.2016 <http://www.geocities.ws/anarsistbakis/makaleler/debordelegeciripsaptirma.html>,
- GABLER, Neal (2000). *Life: The Movie*. New York: Vintage Books.
- JAPPE, Anselm (1999). *Guy Debord*. California: University of California Press.
- KELLNER, Douglas (2013) *Medya Gösterisi* (Zeynep S. Doğruer, Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- KNABB, Ken (2003). "Introduction to Guy Debord's Complete Cinematic Works". Erişim: Guy Debord's Complete Film Scripts (Introduction) (bopsecrets.org)
- MACDONALD, Bradley J. (1998) "Gösteriden Birleştirici Kentleşmeye: Sitüasyonist Kuramın Yeniden Değerlendirilmesi". *Cogito*, 14, 201-225.
- MATTHEWS, J. D., KNABB, K., DEBORD, G., BODSON, G. & BROWN, B. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonel* (Ş. Erdoğan, Ed.). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- S.E. (2008). "S.E.'ye Temel Giriş" (Merve Darende, Çev.), *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 33-52).
- S.E. (2008). "Yadsıma ve başlangıç olarak Détournement", *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 45-47).
- S.E. (2008). "S.E.'nin Sunumu" (Merve Darende, Çev.), *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 9-32).
- BODSON, G. (2008). "Sitüasyonizm Nedir" (Melis Oflas, Çev.), *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 127-135).
- MATTHEWS, Jan D. (2008). "Sitüasyonistlere Marksist Giriş" (Artemis Günebakanlı, Çev.). *Sitüasyonist Enternasyonel* (s. 53-86).
- NOYS, Benjamin (2007). "Destroy Cinema! Destroy Capital!: Guy Debord's *The Society of the Spectacle* (1973)". *Quarterly Review of Film and Video*, 24: 395-402.
- NOYS, Benjamin (2004). "Howls for Debord". *Film-Philosophy*, Vol. 8 Issue 2. Erişim: 19.06.2018 <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2004.0016>

YİBİNG, Zhang (2012). *Derida'nın Marx Hayaletleri Baudrillard ve Debord'un Yeni Toplumu* (Aylin Muhaddisoğlu, Çev.). İstanbul: Kalkedon.

Film Senaryosu

DEBORD, G. (1975). "Gösteri Toplumu Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi". *Bureau of Public Secrets*. Erişim: 25.12.2015 <http://www.bopsecrets.org/turkish/refutation.htm>,

DEBORD, G. (1978). "In Girum Imus Nocte et Consumimr Igni". *Bureau of Public Secrets*. Erişim: 26.12.2015

<http://situasyonturkey.blogspot.com.tr/2011/11/ingirmimusnocteetconsumimrigni.Html>,

Filmler

Guy Debord (Yönetmen). (1952). *Hurlements en Faveur de Sade* (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1959) *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1961). *Critique de la Separation*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1973). *La Société du Spectacle*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1975). *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1978). *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*. (Sinema Filmi). Fransa