



SİNEMATİK JESTLER YA DA SESSİZ BİR DİRENİŞİN JESTLERİ ÜZERİNE

İpek Gürkan

Öz

Sinemada jestleri o jesti mümkün ve önemli kılan koşullarla, ayrıcalıklı anlarla düşünmeye eğilimliyiz. Jestleri anlam kurucu bir biçimde gösterilene iade etme tutumu yalnızca jestlerle sınırlı da değil. Onu tüm bunlardan bağımsız düşünmek tam da bizi dil temelli olmayan bir bakışa, sinemanın jestüelliğine doğru götürüyor. Bu metinde sinema ve jesti düşünürken, temsili imkânsız koşulları dilsel bir anlatımla yeniden göstermenin yerine, Jean-Pierre Melville'in *Le Silence de la Mer* (*Denizin Sessizliği*, 1949) filminde yaptığı gibi, sinemanın kendi medyumuna dönüyoruz. Filmsel jestlerin, direnişi, duyguları kendi başına birer imge haline getirdiğini görüyor ve jestleri bu yönde düşünmeye başlıyoruz. Bu metin, Giorgio Agamben'in "Jest Üzerine Notlar" ve başka metinleriyle az sayıdaki diğer teorik çalışmalar referans alınarak, sinemada jestlere dair teorik tartışmanın yanında, jestlerin kendi başına sinematik gücünü ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Aynı zamanda söz konusu filmin anlatısına ve onun dilbilimsel ilişkileri bağlamına bakmak yerine; jestlere, sinematik jestlere yönelerek filmin kendine özgü yapısına filmsel olana odaklanarak, sinema ve jest konusunda genel bir bakış sunuyor.

Anahtar Sözcükler: Sinematik jestler, sinema ve jest, Giorgio Agamben ve sinema, *Le Silence de la Mer* (1949), Jean-Pierre Melville

Geliş Tarihi | Received: 27.06.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 06.10.2023

23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734> • E-Posta: igurkan@gelisim.edu.tr

CINEMATIC GESTURES, OR ON GESTURES OF A QUIET RESISTANCE

Abstract

We tend to think of gestures in cinema in terms of the privileged moments that permit them and the conditions that require them. In doing so, we reduce gestures to what they signify, and thereby circumscribe their meaningfulness. Yet there is another way of approaching gestures, a non-language-based perspective: gestural cinema. This is the approach to cinema and gesture adopted by Jean-Pierre Melville in *Le silence de la mer* (*The Silence of the Sea*, 1949), a film that uses the medium of cinema itself as a means of re-presenting conditions unrepresentable through language. Filmic gestures turn resistance and emotions into images. Examining Melville's film with an eye to its use of gesture and cinematic gesture, and focusing on the film's unique structure and filmic elements, this study offers a broad overview of cinema and gesture. In doing so—drawing on Giorgio Agamben's "Notes on Gesture," his other work, and a limited number of other theoretical texts—it aims to reveal the cinematic power of gestures in their own right.

This study does not offer a technical analysis or a representative analysis of Melville's film. Instead, it references the film where needed to deepen its theoretical discussion of gesture. Agamben's "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films," on Debord's cinema, indirectly helps us to understand gesture and to appreciate it as a formal element in film. In this text, two transcendental conditions of montage are mentioned. Repetition and stopping. We are trying to establish the relationship between these two actions and gestures. We see that repetition does not establish an identity, and with stopping the image is drawn into the gestural area or privileged moment. Turning to Agamben's "Notes on Gesture," one of the few texts written on cinema and gesture, we see that Agamben deals with the concept of gesture in a way that highlights its destructive side as well as the reification of the image. Agamben approaches gestures as a potential that carries the mobility of the image. According to Agamben, cinema is a way of regaining gestures in society. In this sense in cinema, gestures serve neither a purpose nor an ending. Gesture is considered as a field of "means without end", the display of a body as it is. Following this discussion, the study moves on to the intellectual connections between Gilles Deleuze and Agamben in order to reveal the differences in the way each handles the concept of gesture. Agamben's understanding of gesture is rooted in his thinking of images as part of a larger whole and their inherent photographic or pictorial stillness. In short, we can say

that the basis of this difference is related to the “status of the image” in modernity. By looking at Ulus Baker’s text “Cinema and Gesture”, which deals with gestures with “privileged moments”, similar to Deleuze, we try to find Agamben references and divergent aspects here too. Baker also touches upon the relationship of gestures with literature. Similarly, we find literary references in Ahmet Gürata’s writings on gesture based on Baker’s unfinished text. Based on this, in this text, we give place sentences that resonate with Agamben’s gesture theory in Milan Kundera’s novel *Immortality*. These sentences are especially based on the body being a place of exposition and the relationship of gestures with commissive. In other words, the gesture carries a certain mediated and involves a moving in time. Unlike Deleuze, Agamben bases the essence of cinema on gesture, not image, thereby connecting gesture to movement and time in a way that makes it possible to discuss gesture in relationship to ethos and politics. This argument, in general, is about with the relationship of gesture and montage, based on a tracking shot scene in Gillo Pontecorvo’s 1960 film *Kapò*, where a concentration camp prisoner runs into barbed wire. In this interfilms area, we examine Tracy Cox-Stanton’s video essay, focusing on the gestures in John Cassavetes’s *A Woman Under the Influence*, and Laura Mulvey’s video essay on Marilyn Monroe’s gestures. Gestures migrate from one film to the other. They gain strength and importance through repetition and variations. Thus, we see the relationship of gestures with a technological stopping or freezing that allows us to think about it. This perspective opens onto an interfilmic space, one marked by the technical act of stopping or duplicating the referential ambiguity and unfixability of the gesture. Additionally, in Mulvey’s work, the “in-betweenness” situation begets by “delayed cinema” is discussed as part of a series that is always in motion, even if it is separated from the filmic continuity of a gesture or a moving image. Thus, we see that Aby Warburg’s image theory lies at the basis of Agamben’s understanding of gesture. Along with all this, we refer to scenes from the movie *Le Silence de La Mer* when needed. While Melville creates a film in which gestures are at the forefront, we also discover the cinematographic potential of gestures. In Melville’s film, we see gestures that make a resistance, a cinematic resistance, possible. We understand the gesture itself as the side that resists its state of being in its environment.

Ultimately, this text includes a brief introduction to Giorgio Agamben’s understanding of cinema. By touching on Agamben’s texts that are not directly related to gesture, we gradually realize that gesture is a part of Agamben’s poetics. In this text, *Le Silence de la Mer* is discussed from an argumentative perspective that paves the way for gestures in cinema and theoretically discusses the gestures in the film.

Keywords: cinematic gestures, cinema and gesture, Giorgio Agamben and cinema, *Le silence de la mer* (1949), Jean-Pierre Melville

Giriş

Sinematik jestler üzerine düşünmek iki şekilde mümkün: ilki -filmik imajlara özgü jesti kastederseniz- o jestlerin sinemayı özgül kılan noktaları üzerine düşünmek olabilir. Yani bir şeye yönelik, o şeye özgü hareket etme tarzı olarak. İkincisi ise, yine sinemaya özgü ama ona çok daha bütüncül bir şekilde bakan, düşünümsel bir biçimde, sinemanın teorisini, pratiğini, kavramlarını ve kendine özgü koşullardaki tarihsel hamlelerini referans alan bir bakışla düşünmek olabilir ve bunu da sinemanın genel bir eğilimi olarak kabul ettiğimiz takdirde, "sinemanın jesti" olarak pekala adlandırabiliriz. Sinemada jesti düşünmek ise, her şeyden önce biçimsel bir mesele. Biçimsel ve sinemaya ait bir düşünme biçimini olanaklı kılıyor. Tıpkı imajları düşünmek gibi, o imaja ait jestleri düşünmek de filmsel olan fikirleri ortaya çıkararak, filmi özgül kılan araçlarla maddi anlamda düşünmeyi olanaklı hale getiriyor.

Jean-Pierre Melville'in¹ 1949 yılında çektiği *Le Silence de la Mer* (Denizin Sessizliği²) filmi gerçekten de jestlerin dikkatli bir organizasyonu onlara yönelerek, jest konusunu tartışacak gerekli veriyi kavramsal düzeyden, pratik, somut bir alana taşıyor (Vincendeau, 2003, s. 3). Melville bu filmle, hem zaman ve mekân hem de hareket ve aksiyonun yerini alan bir sinema anlayışı üzerine sessizce düşünürken, henüz Yeni Dalga akı-

¹ Yönetmen "Melville" mahlasını Amerikalı yazar Herman Melville'den esinlenerek almıştır. Asıl adı, Jean-Pierre Grumbach'dır (1917-1973). Bkz. (Vincendeau, 2003).

² Söz konusu film dışında Melville, Fransız direniş filmleri üçlemesinin son filmi olan Joseph Kessel'in aynı adlı romanından uyarladığı direniş filmi *Gölge Ordusu'nu* (*L'armée des Ombres*) 1969 yılında çekmiştir. Kessel romanın henüz başında direnişin "büyüklüğü" ve onun yazınsal aktarımı sırasında çektiği güçlüğü aktarırken yazarlık gücünün küçüklüğünü her zaman hissettiğini söyleyecektir. Ancak aktarmaya çalıştığı şeyin de "bir gülüşün cınlamasını, bir bakışın özelliğini ya da bir fısıldaışı yeniden yaratmak" (1974, s. 9) olduğunu ekler. Melville'in ise, açıkça bu anlamda romana sadık kaldığını ancak bunu sinemaya özgü yollarla gerçekleştirdiğini görüyoruz. Belli belirsiz anlara, dikkatli bir gözün fark edeceği detaylara odaklanır Melville. Örneğin söz konusu filmde berber (Serge Reggiani) ve polisten kaçan karakter Philippe Gerbier'nin (Lino Ventura) tıraş olurken birbirlerini takip eden ama asla aynı anda birbirlerine yakalanmayan bakışlarını hatırlayalım. Biri bakıyorken öteki, öteki bakarken diğeri gözlerini çevirir. Gerilimli ortam, sessizlik ve jestlerle doğrudan gösterilir. Film açıkça bir direniş filmidir. Fransız yeraltı direniş örgütünün eylemlerine tanık oluruz. Melville'in direnişi konu alan bir diğer filmi ise, bu filmden önce çektiği *Léon Morin, Prêtre* (1961)'dir. Genel olarak baktığımızda *Léon Morin, Prêtre* direnç gösterememe ya da bir zafiyetle ilgiliyken, *Le Silence de la Mer*'de bu direniş jestler ve sessizlik yoluyla, pasif bir direnme olarak görüyoruz. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Kirshner, 2015, s. 90-92).

mının yeni imge biçimlerini yaratmaya yönelen filmleri çok fazla ortada yoktur, ama dil sinemanın dili çoktan temsil gücünü yitirmiş, kendi dile gel(e)mevişini sorgulamaya başlamıştır bile.

Melville sineması ayrıntılı bir bakış ve dikkatli bir ilgi istese de jestlerin onun sinemasında merkezi bir rol oynadığını söylemek "ilk bakışta" zor. Ama Melville zamanla anlatımda yetkinleşerek *auteur* nitelememizi sağlamlaştıracak bir "Melvillian" tekniğiyle sinema tarihinde kendi özgün yerini oluşturabilmiştir (Vincendeau, 2003).³ Söz konusu filmin senaryosu, yazar Vercors'un⁴ aynı adlı romanındaki⁵ gerçek olaylara dayanarak yazılmış, düşük bütçeli bir yapım ve bir ilk uzun metraj denemesidir. *Le Silence de la Mer* İkinci Dünya Savaşına karşı direnişi eylemsel olarak göstermek yerine, jestlere yöneliyor. Bu yönelim açıkça modern ve deneysel. Üstelik daha sonraki yıllarda Avrupa Ulusal Sinema akımları olarak kendini tarihselleştirecek ve teorileştirecek bir yönelimin ilklerinden, savaş sonrası film yapım pratiğine en yakın, sinema tarihindeki dönüşüme de tanıklık eden bir başlangıç filmi olarak da görebiliriz.

Bu metinde söz konusu filmle ilgili temsili⁶ bir analize yer verilme-

³ Ginette Vincendeau *Jean-Pierre Melville: An American in Paris* adlı kitabında, Melville'in stilini bazı tematik genel eğilimler bağlamında kategorilendirerek ele almış: Popüler Fransız sineması, ulusal ve ulus ötesi kimlikler, toplumsal cinsiyet ve kimlik. Melville'in filmlerinde öne çıkan bu ortak kavramlar belirlenerek, bunlar üzerinden anlam ve yapılar kapsamlı bir biçimde incelenmiş. Bkz. (Vincendeau, 2003).

⁴ Asıl adı Jean Bruller'dir. Filmle aynı adı taşıyan roman Vercors mahlasıyla savaş devam ederken 1942 yılında yayımlandı. Bruller, İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız direnişinin bir parçası olarak yayıma devam eden Paris merkezli "Minuit Yayınevi"nin Pierre de Lescure ile birlikte ortak kurucusu. Devam eden yıllarda Louis Aragon, Paul Eluard gibi yazarların kitaplarını el altından basmaya devam etti. Yayınevinin kronolojik geçmişiyle bastığı önemli yazarları da içeren daha detaylı bilgi için bkz.: <http://www.leseditionsdeminuit.fr/une-page-historique-historique-1-1-0-1.html>

⁵ Kitap Fransa'da 1942 yılında sınırlı bir şekilde dağıtıldı ve daha sonra direniş grupları arasında yayılmaya başladı, sonrasında baskı sayısı da giderek arttı. Amerika Birleşik Devletleri'nde ise, 1949'a kadar en çok satanlar arasında yerini alır (Bkz. Waldemar Dalenogare Neto, 2019, s.152).

⁶ Filme metaforik olarak odaklanırsak -bu metnin tam da kaçındığı nokta- bu dar ev içi alan, Fransa'nın yer altı direnişine (filmin romana dayanan öyküsü için de aynı tanım kullanılıyor) karşılık geliyor bir yandan. Filmdeki direnişin jestlerini Fransa'nın sessiz ve sınırlı direnişine benzetmek mümkün ki, filmde bu da açıkça söyleniyor. Film zaten Fransa-Almanya kıyaslamasına bezer şekilde, anlatısı içinde yer verdiği "Güzel ve Çirkin" öyküsüyle de bütün bir anlatısını metalaştırarak, seyircinin kendisini bir *mise-en-abyme* anlatısının içinde bulmasına olanak tanıyor.

yecek, bunun yerine jestleri teorik bir temelde tartışarak bağlama göre ihtiyaç duyulan noktalarda filme ya da filmlere başvurulacak. Sinema ve jestler üzerine yazılmış az sayıda çalışmadan biri olan Giorgio Agamben'in "Jest Üzerine Notlar" metnine geçmeden önce bu metne kaynaklık eden sinema üzerine düşüncelerine kısaca bakacağız. Agamben'in sinemaya, sanata bakışıyla birlikte jest kavramına yer yer geri döndüğü ve ona genel -sinemadan bağımsız- bir kullanım fonksiyonu yüklediğini, diğer düşüncelerine de kaynaklık ettiğini göreceğiz. Agamben poetikasının bir parçası olan bazı kavramlara ve düşüncelere, jest düşüncesini anlayacak, onu temellendirecek kadar yer verdikten sonra, Ulus Baker ve Gilles Deleuze'ün jestle ilgili düşüncelerine ve bunlara getirilen eleştirilere odaklanıp, sonrasında ise jestin montaj ve etik alanla ilişkisini sinema tarihindeki bir polemik üzerinden tartışacağız. Sonuçta bu metnin dolaylı olarak Agamben'in sinemayla ilgili düşüncelerine kısa bir girişi de içerdiğini söyleyebiliriz.

Agamben'in İmaj ve Jest Düşüncesi

Agamben'in (2019, s. 46) genel bir imaj teorisi (daha sonra da jest) oluşturma düşüncesinin ardında Aby Warburg'un "metinsiz bir sanat tarihi" önerisine dayanan Avrupa'nın kültürel haritalandırmasına yardımcı olacak bir imge kütüphanesi (*Bilderatlas*) önermesi yatıyordu (aktaran Murray, 2013, s. 129). Bu anlayışta birbirinden ilgisiz görünen farklı tarihsel dönemdeki imajların yan yana gelmesi, bilinen anlamlarından kopması ve yeni anlamlar türetebilmesi, farklılık ve benzerlikleriyle potansiyellerini düşünmeyi imkânlı kılmasıyla çok daha geniş, bütüncül bir imajlar yığını oluşabilecekti. Bu imajlar yığınıyla, sanat tarihinin çizgisel olarak ilerlemesine karşılık, kesintili, fragmantal, tekrarların olduğu bir montaj- düşüncenin peşindeydi. Yani her şeyden önce bir derleme, bir araya getirme işiydi bu kültürel hafıza mekânı. Böylece tarihsel sıçramalar veya geriye dönüşler, birbiriyle ilintili büyük bir hareketli imajlar bütünü oluşturacaktı. Agamben'in kendi ifadesiyle Warburg'un ki "sanat tarihindeki miyopluga" (2017a) karşı bir reflekti ve tarihsel bir montajdı aynı zamanda. "Jesti yazgısından kurtarmaya yönelik" bir hamleydi ya da (Agamben, 2017a). Bu montaj düşüncesinde ise, imajın zaten hali hazırda bir *ligatio* (bağ) (Agamben, 2017a) olduğu düşüncesi yatıyor; jestler de bu imajları devamlı ve hareket halinde kılıyordu. Agamben, jestinden koparılmış durağan ve bağlamsız, fotoğrafik ve resimsel özünü sürekli animatan imajların, birbirileriyle doğrudan görünmeyen bir ortaklık yaratarak ve sanat tarihinde az değinilmiş alanları açığa çıkarmaya yönelerek,

büyük resme ulaşmaya çalışıyordu. Murray'ın deyimiyle, "alışılmadık bir takımyıldızı yaratma" çabasıydı bu⁷ (2013, s. 130). Ki bu düşünce de bizi, bu çalışmanın ilerleyen kısımlarında göreceğimiz Laura Mulvey'in jestlerin hayaletliği/ele geçirilemezliği düşüncesinde de açıkça anlaşılacak ve Tracy Cox-Stanton'ın video deneme çalışmasında olduğu gibi, bir film-den diğerine devam eden jestlere götürecektik.

Sinema medyumunu, hareketi ya da "bedenin akışkanlığını farklılık içinde yeniden üretme" konusunda oldukça kritiktir (Murray, 2013, s. 131). Özneyi eylemi içinde yakalamaya çalışır. Bu türden bir bakış aynı zamanda, jesti hareketi içinde yeniden üretme ve bedeni yakalama konusunda gözün terbiye edilmesinin önünü açar. Böylece aslında Agamben'in Warburg'da sezindiği tüm resme ulaşma çabası içinde yavaş yavaş jest fikrine giriş yapmış oluyoruz.

Durdurma -Tekrar İlişkisi ve Jestler

Agamben Guy Debord'un filmleri üzerine yazdığı "Guy Debord Filmlelerinde Fark ve Tekrar" (1995) başlıklı metninde jest kavramı çok geçmese de onun sinema ve jest hakkındaki düşüncelerini anlamamız açısından önemli. Burada Gilles Deleuze'den referans vererek, imajların hareketli bir kesitin parçası olduğunu (Deleuzecü ifadeyle hareket-imaaj) ve dinamik bir gerilimle yüklü olduğunu söyleyerek, bunun da kökenini Etienne-Jules Marey ve Edward Muybridge'e ve oradan da Walter Benjamin'in diyalektik imgesine bağlar (Agamben, 1995, s. 314). Zaten Agamben imaajı hareketiyle kavramayı önerirken, onun arketipler gibi toplumsal bir semptomun ya da önceden belirlenmiş bir (durağan) bakışın sonucu olmadığını ama tümüyle tarihten de (ve geçmişten) kopuk olmadığını belirtir. Zaten sonuçta, doğası gereği zorunlu olarak imaajın kendisi tarihle, geçmişle yüklüdür. Sinematik imaajlar da zorunlu olarak geçmişle ilintilidir; imaaja ya da görüntüye tanıklık ya da sinematik deneyimin kendisi "şimdi ve burada" (yeniden) kurulsa bile. Tekrar edersek, Agamben'in -Ali Artun'un dadaist bir anti-müze olarak nitelediği- Warburg'un *Bilderatlas* ya da *Mnemosyne* projesi için ifade ettiği gibi, gördüklerimiz aslında hareketli görüntüler değil, hareketle yüklü durağan görüntüler. Bir jest de hareket-imege gibidir bu yüzden (Murray, 2013, s. 128-129). İmaajın kendisi dinamik bir yük olarak jestin potansiyelini taşır. Tam da bu dinamik yük,

⁷ Ama bu düşüncenin tam bu noktası, bizi görünmeyen bir filmlerarası ortaklıkları benzerlikleri keşfetmeye, videografik eleştirel düşünme yöntemine götürüyor.

imajın fotoğrafik özünü de hatırlatan bu yük, onun ontolojik varlığını, gerçekliğini, epistemolojisini sorgulamaya yarayan felsefi bir zemin sunar bize aynı zamanda. Zaten her şeyden önce jest bir olanaklılık hali ise, "öznelliğin ve estetiğin çöküşüyle" ortaya çıkan bir olanaklılık bu. Ya da klişelerin, klişeleşmeye mahkûm olmuş duyu-motor hareketlerin, anlatı öncelikli bilişsel süreçleri tetikleyen alışkın olduğumuz bir sinemanın çöküşüyle ortaya çıkan bir olanaklılık. Öykü odaklı bir dili ve temsilsel bakışı referans alan bir sinemanın düşüşüyle ortaya çıkan ya da. Bu anlamda jestler saf imajlara bakışı da olanaklı kılar, imajların çok katmanlılığını açığa çıkarır.

Agamben Debord sinemasını konu aldığı bu metinde, Debord'un sinematik montajının iki koşulda çalıştığını ortaya koyar: tekrar ve durdurma (1995, s. 315). Bunlar montajın aşkınsalları olarak ifade ediliyor. Yazar Benjamin Noys'a göre (2004), bu durumda sinemada türler arasında ayırım ortadan kalkar ve sinema kendi imajlarına yönelir, kendi imajları üzerinde çalışmaya düşünmeye başlar ki bu da deneysel bir hamle, kendi anlatısını imha ederek yıkarak yeniden kurmaya yönelik deneysel bir metot. Aslında imgenin hareketi bir tür dispozitif gibi ele alınıyor. Sinemanın çalışma, işleme prensibi. Tekrar ve durdurma yoluyla hem burada tekrarlayan imajlar kastedilir hem de imajları montaj yoluyla durdurabilmemizden kaynaklı imajın hareketsiz doğasına gönderme yapılır. Ama Noys'un (2004) makalesinde tekrara dair söylediği en önemli ve açıklayıcı şey, tekrarın bir özdeşlik olmadığıdır. Durdurmayla, yani hareket halindeki imgeyi durdurarak, jestüel bir alana ya da jesti ayrıcalıklı âna doğru çeker. Durdurulmuş bu anlar herhangi ânı da ayrıcalıklı kılar. Yani basit bir tekrar veya durdurmadan söz edemeyiz. Çünkü duyguların veya tepkilerin birebir kopyası olamaz örneğin, zaten bir şeyin birebir o şeye işaretlenmesi için ya da gösterilene işaretlenmesi için, o şeyi sabit ve durağan kabul etmek gerekir. Oysa ne duygular ne imaj sabitlenebilir bir dışsal gerçekliğe karşılık gelir. Dolayısıyla (bu tür) montaj basitçe özdeşin tekrarı değildir, durdurmayla hareket halindeki imaj jest olarak sergilenir. Bu "sergilenme" halini, yani dolayımsallığın sergilenmesi halini, Agamben'in esas metninde göreceğiz birazdan. Kısaca Debord'un filmlerinde durdurmaların jestüel anlara karşılık geldiğini anlıyoruz. Böylece durdurma eylemi, yani montajın ikinci aşkınsal koşulu, Benjaminci bir devrimci kesintiye karşılık gelir. Bellek, geçmiş için imkânlı olanı yeniden kurar; ya da tekrar edimi, geçmişini olasılıklı ya da olmuş olanı yeniden imkânlı kılar (1995, s. 316). Benjamin'in tarih tezinde olduğu gibi geçmiş, bugünü anlamının ya da zaman ile imgenin veya şimdinin koşulu olarak

ele alınır. Hatta Agamben burada, belleğin ve sinemanın çalışma biçimleri arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Yani; gerçek olanı ya da edimselleşmiş olanı potansiyel olana ya da aksi, potansiyel olanı edimsel olana dönüştürür, bellek ve sinema bu anlamda aynı işler (1995, s. 316). Belleğin yaptığı da budur çünkü, geçmişini önümüze koymak değil, bunun yerine geçmişin ihtimallerini, potansiyellerini canlı tutmak ya da yeniden kurmak. Tekrar etme, bir anlamda geçmişini yok ederek yeniden yaratır, ona hayat verir. Benjaminci, Warburgçu bir tarihsel bakış bu. Nitekim Agamben de bunu, Benjamin'in hafızada gördüğü teolojik deneyime benzetir. Agamben'e göre imajlarla çalışmak da böyle. Çünkü imajlar, "tanımı gereği geçmişe doğru imkânsız olanın gücünü ve ihtimallerini yansıtmamanın" bir yoludur (1995, s. 316). Bir imaj her zaman ikamedir çünkü. Bu tür durdurma ve tekrarlama ortamın kendisini, medyumunu da açığa çıkarır ve tüm bu etkilerle jesti anlamak için maddi bir bakışın içine doğru çekiliriz.

Duraksamanın/durdurmanın anlamda erteleme yaratmasıyla ilgili bir diğer düşünce Agamben'in şiir ve sinema arasında gördüğü yakınlıkta ortaya çıkıyor. Şiir, "ses ile anlam arasında uzun bir duraksama", (1995, s. 317) ya da bir yutkunma gibi. Sinema da bu duraksamayı mümkün kılan bir yapıya sahip. Agamben'in, *Nesir Fikri* metninde de Paul Valéry'den alıntılacağı gibi şiir, ses ile anlam arasındaki tereddüt ise (aktaran Murray, 2013, s. 139), sinemanın da imaj ile anlam arasındaki uzun süreli bir tereddüt olduğu söylenebilir (Cowie, 2014, s. 84; Murray, 2013, s. 139-140). İmaj, henüz olmayan ya da söze gelmemiş anlamı jest ile potansiyeller alanında tutar. Eğer jest, sesin/sözün ya da imajın yerine geçiyorsa anlam jestte duraksar. Agamben ekler, sinemanın sürekli olarak nesirle yani düzyazıyla karşılaştırılmasına karşılık, onun zaten nesirden çok şiire yakın olduğunu belirtir (1995, s. 318). Şair, sözdizimsel bir sınıra karşı koyabilir, sinema gibi tıpkı. Ya da en azından yineleyelim, Debordcu bir sinema için böyle diyebiliriz.

Situasyonist hareketin görevi sinemanın gücünü ve kendisini nesneleştirici tüm süreçleri filmin kendisi içerisine katmaktır Agamben'e (1995) göre. Film kendi kendisini nesneleştirir. Debord bu bağlamda hareketi jesti yok ederek görüntüyü parçalar, ya da az önce belirtildiği gibi imgeyi yok ederek yeniden yaratır. Debord'un amacı filmi "aşırı imgeye boğarak imgesizliği ortaya çıkarmak"tır (1995, s. 319). İmgesizliği göstermenin yollarından biri de imgeyi olduğu gibi sergilemektir çünkü. Agamben'e göre işte tam burada, birazdan jestte de göreceğimiz alan olan "sinema etiği ve siyaseti devreye" giriyor (1995, s. 319).

Benjamin Noys (2004) ise, Agamben'in söz konusu fikrini genişleterek yani görüntünün/imgelerin parçalanması ve geriye yalnızca jestlerin kalması fikrini geliştirerek, onun "dinamik yük" nitelemesine benzer şekilde, görüntünün iki karşıt kuvveti birlikte tutan bir kuvvet alanı olduğunu belirtir. Birincisi görüntünün/imaajın hareketi somutlaştırması veya yok etmesi, onu statik görüntüye sabitlemesi; ikincisi ise, görüntünün jesti bir bütüne bağlayan hareketinin dinamik gücünün korunmasıdır (2004, s. 4). Yapılması gerekenin, bu dinamik kuvveti, görüntünün statik büyüğünden kurtarmak olduğunu söyler Noys (2004, s. 4). Yukarıda da değinildiği gibi sinemanın kendisinin, jesti ve hareketi yok eden tüketen de bir yapısı var. Ama hareketsiz görüntü, tam olarak, hareketsiz olarak görüntüyü tekrar bütüne iade eder ya da harekete iade eder. Nitekim Agamben de (2017a) sinemanın ya da değiştirirsek hareketli görüntülerin jestleri ana yurduna geri getirdiğini söylemişti.

"Jest Üzerine Notlar"

Yukarıda kısaca Agamben'in sinemayla ilgili düşüncelerine değindikten sonra, şimdi esas kısa metnine yeniden odaklanıp jest kavrayışını detaylandıralım.

Giorgio Agamben "Jest Üzerine Notlar" (2017a) metninde, sinemanın saf bir jestsellik sunduğunu belirtir. Burada Agamben'in sinemadan kastettiği özellikle sinemanın ilk dönemi, sessiz filmler. Zaten söz konusu metnin bir yerinde de açıkça söylüyor bunu. Ancak Agamben bu metinde jesti anlamak için öncelikli olarak sinemaya başvuramaz, çok daha genel bir şeyden -istemsiz hareketlerden- yola çıkar, yani genel bir "jest" kavramından bahsediyordur en başta. Jestler belirli bir eylem türüdür ona göre, belirli bir hareket biçimidir, yani hareket etmenin kımıldamanın kendisinden farklı olarak. Hareketi üretmek ve yapmaktan başka olarak "sonsuz devamlı" ve destekleyicidir. O, ne bir amaca ulaşma açısından araç, ne de *araçsız bir amaçtır* (2017a). Jest *"amaçsız bir araçsallığın"* alanı olarak, imajda bir beden sergilenmesi olarak görüyoruz yani. Agamben (2017a), dans örneğini veriyor zaten burada. Dansın sergilediği şey kendi içinde sonu olan bir hareket değil, kendi amacı içinde olan bir harekettir. Dans bu haliyle hareketin kendisinin aracı olur ya da sonu olmayan devam eden saf araçsallığı sergiler. Jest bu anlamda medyasallığı/ortamdahlığı üzerinde taşır. Bu nedenle bir jestin sergilenmesi doğrudanlık ilişkisini içerir.

Agamben bu metinde (2017a) -yukarıda da kısmen değinmiştik

buna- sanat tarihinin önemli resimlerinden örnek vererek onların durağanlığına atıfta bulunarak, hareketin ya da imajların -değiştirirsek görüntünün- sonsuz bir sabitlik içerisinde değil de, "bir jestin fragmanları" olarak görülebileceğini belirtir. Ya da "onlara anlamlarını sadece onun geri verebileceği kayıp bir filmin içindeki fotoğraflar" (2017a) derken de yine onun bütünsel ve kapsayıcı bir imaj bakışının izlerini buluruz. Görülen o ki, Agamben'in jesti kavrayışının kökeninde imajların daha büyük bir bütünün parçası olarak görülmesi ve onların özündeki fotoğrafik ya da resimsel durağanlık yatıyor. Dolayısıyla Agamben'in sinemanın özünü imaja değil jسته bağlayan düşüncesinin ardında, jestin hareketle hatta zamanla olan ilişkisi var.

Agamben söz konusu metinde, imajlar ve jest arasındaki ilişkiyi "heykellerin bukağılarını kırıp hareket etmeye başladığı" Antik Yunan efsanelerine benzeterek, idealar da "devinimsiz bir arketip değil, daha ziyade fenomenlerin kendilerini bir jest içinde düzenlediği bir kümelenmedir [constellation]" der (2017a). Burada yine yukarıdakine benzer şekilde referanssız bir Benjamin kavramına, öykünmesine rastlarız. Böylece jestler, büyük bir takımın ayrılmaz parçası, bir bütün içinde anlamlı bir bakışı hak eden bir parçası olarak görülür. "Sinema imgeleri jesti vatanına geri getirir" önermesindeki gibi imgeler/imajlar sinema yoluyla jestin yerini yurdunu belirler, onu özgürlüğüne kavuşturur, ona özerkliği verir. Bütün içinde, hareket içinde anlamlı kılar, eyleme doğru açar. Sinema, jestleri artık fragmantal değil, zamansal ve uzamsal hareketi yaratan bir bütünlük içerisinde algılamamızı sağlar. Kendi dinamiği içerisinde jestin alanını genişleterek, imaja hareket vererek jesti bütünlüklü kılar. Bu jest sadece kendisine odaklanmamıza izin verse bile. *Voyage to Italy* (İtalya'ya Yolculuk, Roberto Rossellini, 1954)⁸ filminde bir Napoli seyahatinde Katherine Joyce'un (Ingrid Bergman) şaşkınlıkla baktığı heykelleri hatırlayalım. Burada taşlaşmış heykeller ütöpik bir estetiğin sınırlarını çizmekten çok, jestüelliğin ya da hareketin potansiyellerini taşırlar ve sinemanın fotoğrafik özünü hatırlatan bir çelişkiyi barındırırlar. Cansız, hareketsiz bedenler ve yüzler her ân hareket edecekmiş gibidir, hareketli imaja ya da sinematografik aygıtın işleyişine tezat durgun imajlar görürüz. Bu imajlar, Agamben'in ifadesiyle "heykellerin bukağılarını kırıp hareket etmeye

⁸ Bu filmler de benzer sorgulamayı akla getirir ve heykeller filmin başrolündedir bkz.: Jürgen Böttcher *Im Lohmgrund (Lohmgrund'da, 1977)* ve Chris Marker, Alain Resnais ve Ghislain Cloquet'in *Les Statues meurent aussi (Heykeller de Ölü, 1953)* *Disgraced Monuments (İtibarsızlaştırılmış Heykeller, Laura Mulvey & Mark Lewis, 1994)*.

başladıkları" veya Katherine Joyce'un şaşkın bir ifadeyle söylediği gibi "aniden ne hissettiklerini söyleyecek ve sen de onları anlayacak" kadar, geçmişte bir zamanlar canlı olduğunu ve tanıdıklığını anımsatan tuhaf bir tekinsizliği (uncanny/unheimlich) ve kendi çok katmanlılığını hatırlatır. Sinemada heykeller ya da heykel imajı bu ayırt edilemezlikle imajların kendi özündeki tekinsizliği de anımsatır. Ya da yine Katherine'in ifade ettiği gibi, "yalın sofı imgeler değil". *Voyage to Italy*'de bu karşılaşmalar, taşlaşmış cesetlere, heykellere tezat yaşama dönük bir yönelimle, geleceği kapsayan bir seyahatin *momento mori*'si gibidir, geçmişle geleceğin ya da olmuş olanla olacak olan arasındaki gerilimin ürpertisini taşır.

İmajdaki bu gerilim devam eder. Daha önce de belirtildiği gibi her imaj, Agamben'in ifadesiyle "bir jestin fragmanları" ya da "bir jestin potansiyeliyse", bu potansiyeli ayakta tutan nedir peki? Agamben (2017a), imajlara antinomik bir uyumsuzluğun hayat verip onu dinamik kıldığından bahsediyordu "Jest Üzerine Notlar"ında. Bir tarafta imajlar, jestlerin şeyleşmesini ya da yok olmasını sağlıyor, diğer taraftan jestin potansiyelini ya da Agamben'in Aristoteles'den aldığı ifadeyle *dynamisini* muhafaza ediyor. İlki, bellekte bilinçli bir şekilde ele geçirilen anıya dönüşüyor ve bunun da daima büyüleyici bir yalıtılmışlık içinde olduğunu söylüyor Agamben, diğeri ise gayri iradi bellekte, "şimşek gibi çakan, fişkıran imgeye" dönüşüyor (2017a). Bu da diğer uçtan farklı olarak: "kendinin ötesinde, kendisinin de bir parçası olduğu bütüne gönderme yapar" (Agamben, 2017a). İkincisi, açıkça yine bir Benjamin göndermesidir. Bu türden hatırlamayı ve jestlerin bütünlükle olan ilişkisini her daim dinamik tutan Alain Resnais filmlerinin çoğunu buna örnek verebilir, onun kesme biçimini ya da montaj refleksini bu yönde düşünebiliriz. Aynı zamanda yukarıda örnek verdiğimiz Debordcu bir görsel belleğe, imgenin içine yerleşmiş bir anıya ya da anının dinamikliğine tanıklık ederiz. O halde imajlar *jestin şeyleşmesi ya da yok oluşuysa* az önce üzerine düşündüğümüz heykel imajları da Agamben (2017a) ifadesiyle kendilerini *imago* olarak ifade etmemize olanak tanır.

Le Silence de la Mer'de jestleri belirli bir tür hareket olarak düşünürsek, bütünde yarattığı değişiklik sınırlı. Jestler bir aksiyonun kendisi veya onun parçası da değil. Sadece onlara odaklandığımızda ise, gündelik olanın bir parçası olmasına ya da yalnızca "mekanik" olmasına rağmen bir söylem biçimine de dönüşüyor. Ele batırılan bir iğne ve otomatik hareketleri sekteye uğratan ani ufak bir dikkatsizlik, bir ilginin, sevginin göstergesi oluyor. Melville, jestlere ve gündelik imajlara kamerasını odaklarken

bunları ardı ardına birleştiriyor. Sanat tarihinin sembolik resmi Michelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı" tablosuna paralel geçiş yapıldığında, bir dokunma veya işaret etme figüründen sonra kadının parmaklarına odaklanan başka bir kamera hareketiyle, Agamben'in ifade ettiği türden bir ilişki kuruyoruz. Yani resimsel jest ya da tablodaki jest, hareketli imajın jestine dönüştüğünde sinemaya dair sanata dair temsili bir gerilimin de tam ortasında kalıyoruz. Agamben'in açıkça söylediği gibi: "[...] sanat eserine en sahici gerçekliğimizi sağladığımızı düşünürüz, ama onu yakalamaya çalıştığımızda sanat geriye çekilir, ellerimiz boş kalakalırız" (2019, s. 51). Melville, filmdeki Michelangelo tablosunun imajına -ki bu da temsilin bir temsili- paralel olarak, aniden kamerasını resimdeki imajın filmsel temsiline yani kadın karakterin parmaklarına (daha sonra da şalındaki aynı figüre) yönelterek bu yanlısamayı yüzümüze vurur, "ellerimiz boş kalır", gerçekliği sorgularız. Bir jestin özgürleşimine -ya da düşüne-tanıklık ederiz. Melville'de gördüğümüz, bir direniş alanına doğru açılan bu hareketin jestüel ânına odaklanmak, ne bölmek ne parçalamak görüntüyü, ama o jestin zamanına jestüel hareketin süresini doğrudan vermek. Bu hareket ânı ayrıcalıklı âna ait değil ama herhangi bir zaman diliminde rutin gibi görünen, belirli bir şeye özgü bir hareketi içerir. Agamben'in ifade ettiği ölçüde, onu biricik kılan da o şeye özgü hareket tarzı.

Agamben'in vaadini hatırlarsak, yani jestleri bize iade eden bir sanat olarak gördüğü sinema olarak *Le Science de La Mer'de*, jesti ancak detaylarda görebiliyoruz. Jestler Agamben'in söylediği türden büyük ve "abartılı" değil aksine ufak, ilk bakışta göze çarpmıyor, belli belirsiz bir duygusal tepkinin jestlerine tanıklık ediyoruz. Hareketli bir kesitin içinden çekilip çıkarılan ayrıcalığa sahip değil ama çok daha ufak, henüz büyük bir eyleme dönüşmemiş jestleri görüyoruz; bir iğnenin dikkatsizce parmağa batmasında ya da uzun soluklu imalı bir pipo içište. Melville filmsel anlatı içinde dikkate değer bu anlarla, tam da filmsel olanın görsel gücünden yararlanıyor. Jestüel anlara sessizce odaklanırken görüntünün duyumsal gücünü de açığa çıkarıyor. İzlediğimiz anlar karakterlerin bir yakalanma ânı ya da kameranın tanıklık ettiği âna en yakın anlar. Kameranın kısa ve nesnel diyebileceğimiz bir bakışla yöneldiği nesnelere ve bu nesnelere gözümüze daha yoğun görüldüğü anlar, insan hayatının değersizleştiği kelimelerin sefil kaldığı anlar. Kulağımız Alman Teğmenin ses yumağına dönüşmüş monoloğunda bir an için bu anlamsızlığı yakaladığında; filmik nesnelere, görüntünün, jestlerin ve hareketin sinemaya özgü olduğunu ve onların sinematik potansiyelini daha iyi anlıyoruz. Sözcüklerin temsili zayıflığı sezildikçe, söz değersizleştikçe, jestler belir-

ginleşiyor.

Le Silence de la Mer'deki kadın karakter Alman Teğmen ile birbirlerine alışmaya başladıklarında yavaş yavaş dikkatsizlikler başlar, direnişe karşı refleksleri neredeyse içgüdüsel olarak zayıflar. Bir iğnenin dikkatsizlikle ele batmasını ve kaçamak bakışları "düşünümsel ve düşsel" jestler olarak da görebiliriz. Agamben'in (2017a) ifade ettiği türden bu jestler "bellekteki bir boşluğa" işaret ediyor gibidir. Belleğimiz bize bir anda Alman Teğmenin geçmişini, kimliğini, neden aynı evi paylaştıklarını/işgali unutturur, bize ve karakterlere unutturur ama bu unutuş beklediğimiz jesti bize vermez. Dolaylı bir dikkatsizlik ânına ya da hızla çarpan bir kalbe tanık oluruz. Olsa olsa belleğin bilinçdışı ânına denk geliyoruz diyebiliriz yalnızca.

Jestlerin imajın hareketliliğini taşıyan bir potansiyel olarak ele alındığını söylemiştik Agamben'de. Jest bir potansiyelse eğer, o jest imajın içinde halihazırda zaten var ve o jestin üretilmesini imalar yoluyla görebiliyoruz. Yani jestler görünür ifade biçimlerine dönüşüyor. Alman Teğmenin geçmişte sevdiği ve evlenmek üzere olduğu kadından bahsederken kadın karakterin bakışları başka yöne kayar, bir dikkat dağılması ufaklık bir belirti daha sonraki jestleri için de belirleyici olur. Bir duygunun, kıskançlık duygusunun belirtisini taşır. O halde jest zorunlu olarak edimsel bir alana açılıyor ve belirti olarak gördüğümüz şey bir vaat içeriyor. Vaatler alanı olarak jestler aktüelleşinceye kadar içi anlamla dolu imajlara rastlıyoruz. Ve sonuçta kısacık bir göz hareketi beklediğimiz ilişkiselliği bize veriyor. O halde jestin kendisi, bir belirtinin edimselleşmiş halini ve doğrudanlığı kendi içinde taşıyandır. Amaçsız bir araçsallığın doğrudan -olduğu haliyle- sergilenmesidir. Jestler, Agamben'in (2017a) Mallarmé'den alıntılandığı üzere saf (arı) ortamında "yani arzu ve gerçekleştirme, [suç] işleme ve bunun anısı arasında" ya da durdurulmuş bir görüntü veya heykel imajın bu "arada olma" ya da "potansiyel" olan ortamında, ortamın maddiliğini hatırlatarak kendisini ve amaçsız bir araçsallığın içinde olma halini açığa çıkarır.

Deleuze/Agamben: Kesişimler, Farklılıklar

Yeniden teorik tartışmaya dönelim. Sinemanın özünü jest olarak gören Agamben'in görüşleri, bu özün -mutlaka bir öz meselesini dert edecek eğer- hareket olduğunu düşünen Deleuze'den ayrılır. Deleuze'ün zaman ve hareket imge kategorileri Agamben'in ifade ettiği gibi "mitik bir imge arketipine" (2017a) dayanır ve bu da imgenin parçalanmış doğasını

ıskalar. Yani kısaca söz konusu ayrımın ya da bu ayrımı yapmayı olanaklı kılan bir bakışın, modernitede "imgenin statüsüyle" ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Bu noktada Gilles Deleuze'ün düşüncelerini biraz derinleştirerek, Agamben'den hangi noktalarda ayrıldığını daha iyi anlayalım. Onu, sinemanın özünün hareket olduğunu düşünmeye sevk eden noktaları kavramaya çalışalım önce. Deleuze, animasyon film ve sinema yakınlığının, "eşsiz bir anda betimlenen figürü değil, figürü betimleyen hareketin sürekliliğini" sunması nedeniyle, bu ikisinin de kartezyen geometriye bağlılığına dikkat çeker (2014, s.16). Deleuze ilerleyen ifadelerinde sinemanın ayrıcalıklı, *patetik* anlardan beslendiğini ve ünlü Edward Muybridge örneğinde gördüğümüz şeyin kesinlikle pozlar olmadığını söyleyerek, bunların aslında iyi bir incelikle ayarlanmış, önceden belirlenmiş "ayrıcalıklı" anlar olduğunu ifade eder (2014, s. 16). Benzer referansı (Muybridge örneği) Agamben de (2017a) verir. Ama Deleuze bunların ayrıcalıklı olma nedenlerini şöyle açıklar: "Aşkın bir biçimin aktüel hale gelme anları olmaları değil, harekete dair dikkate değer veya tekil noktalar olmalarıdır" (2014, s. 16). Yani bu anlar, iyi ayarlanmış tekil noktalar oldukları için ayrıcalıklı. Bir hareketin doruğuna ya da ideal haline ulaşmasından beslenmeyen tekil anlar. O halde Deleuze'ün bahsettiği ayrıcalıklı anlar dediğimiz şey, burada herhangi anlardan başka bir şey değil. Deleuze modern sinemayı anlamak için herhangi anlarla beslenen ayrıcalıklı ya da *patetik* anları herhangi anlar içerisinde yakalayan bir bakışa yönelir⁹. Deleuze, hareket analizini ileri taşıyarak, tüm yönetmenlerin ayrıcalıklı gibi görünen anlarının, hareketin içkin bir analizinden ortaya çıktığını belirtir (2014, s. 16-17). Bunun, tam da Sergei Eisenstein'ın başvurduğu eski ve modern diyalektik arasındaki fark olduğunu söyleyecektir. Eski diyalektik, harekette edimselleşen ya da aktüel hale gelen, hareketin aşkın bir biçimiyken, -ki bu da bizi poza indirgenmiş ayrıcalıklı âna götürecektir- diğeri yani modern diyalektik; "harekete içkin tekil noktaların üretilmesi"dir. Böylece niteliksel sıçrama dediğimiz şey, harekette üretilen tekil noktaların üretimiyle oluşurken, harekete içkin aktüel hale gelen herhangi anların birikimiyle de niceliksel süreç elde ediliyor. Ve bu bağlamda sinema, hareketin yeniden üretildiği sistem oluyor (2014, s. 17).

Aslında Agamben de "jestlerin imajın hareketliliğini taşıyan bir potansiyel" olduğu düşüncesine yaslanıyor (2017a). Yukarıdaki örnekle po-

⁹ Birazdan göreceğimiz Ulus Baker de benzer şeyleri söyleyecektir.

tansiyel/edimsel olarak bir bağı var yani. Alex Murray'a göre Agamben, Deleuze'un imgesini fazla tamamlanmış bulmaktadır. Ancak Agamben'in Deleuze'e eleştiri yönündeki görüşleri oldukça kısıtlı, çünkü düşünceleri Deleuze'den başka yöne evrilmekte. Deleuze farklı imaj tiplerini belirleyerek felsefi bir düzlemde yeni görme biçimleri sunarken, Agamben Debord sinemasıyla ilgilenerek temelde montaj ve sinema ilişkisine ve "sinemayı" topluma jestini yeniden kazandırmanın yepyeni bir yolu olarak görmesi üzerine eğilir. Jestlerin kazanımı, dil öncesi deneyimin de yeniden elde edilmesinin bir yolu olarak görülür Agamben'de. Çünkü jestin yitimi, aslında bedeninin deneyimi "bütünselliği ve somutluluğu" içerisinde kavramanın da yitimidir (Murray, 2013, s. 134). Dolayısıyla imajlara yalıtılmış bir biçimde bakmak yerine ancak bütün içerisindeki yeri görülebildiğinde işlerlik kazanması ve teoriye dönüşmesi düşüncesi hâkim Agamben'de. Aby Warburg'un kütüphane metaforu gibi, çok daha bütüncül bakılır. Bu bütünlüğü hayal etme noktasında jestin özgürleşmesiyle imajların hareketi geri kazanması söz konusudur. Yani Deleuze'un hareket olarak gördüğü şey, jestin özgürleşmesiyle gerçekleşen bir eylem Agamben'de. "Jest Üzerine Notlar" metnindeki (2017a) şiirsel bir tabirle bu özgürleşim, sinemayı "bir jestin düşü" yapar. Ya da başka bir ifadeyle "bir jestin kendisini göstermesi için en uygun ortam sinema değil mi?" diye de sorabiliriz.

Öte yandan Murray, Agamben'de jestlerin yitirilişini gruplandırarak açıklar. İlki öznenin yitimi, ki bu biyo-teknolojik bir bakışa bağlanır (Murray, 2013, s. 133). İkincisi ise, imajın aurasının yitilmesi. Murray, (2013, s. 133) imajları artık tamamlanmış bir bütün olarak görmediğimizi söyleyerek Agamben'in "kayıp bir filmin kareleri" benzetmesine gönderme yapar. Benzer şekilde Deleuze de:

[...] hareket ancak bütün verili veya verilebilir olmadığında mümkündür. Bütün, biçimlerin ve pozların ebedi düzeninde veya herhangi anlar kümesi içinde verili alındığı andan itibaren zaman ya ebediyetin imgesinden başka bir şey olmaz ya da bu kümenin bir sonucu olur: Gerçek harekete yer yoktur artık (2014, s. 18).

Bu bakış bizi doğrudan doğruya bir başka probleme, Ulus Baker'e benzer şekilde hareket-imgenin ayrıcalıklı kılındığı sürenin dahil olmadığı bir imaja bakış sınırında bıraktığı yere götürecektir. Tekrar edersek aslında benzer düşünceler içerisinde olan Agamben ve Deleuze'un hareket (gerçek hareket, sahte değil, pozlar değil) ve jest tanımları (ya da ele alma biçimleri diyelim) için tanıma karşılık gelebilecek kavramları farklı kul-

landıklarını görüyoruz.

Son olarak Murray'a göre (2013, s. 133), Agamben'de jestlerin yitirilişi dil idesinin de yitimidir. Ya da jest Agamben'in (2017a) kendi ifade-siyle, zaten "özü itibarıyla dilde bir şeyi halledememe" jestidir. O halde Agamben'de jestin yeniden kazanımında, dil fikrinin de yeniden yaratılacağı düşüncesine kapılabiliriz. Burası da, Ulus Baker'in (2012, s. 330) birazdan göreceğimiz düşünceleriyle hemen hemen örtüşüyor. Baker de jestin kendi başına kodlanmış bir dil olması meselesine eğilecek kısaca. Bu düşünce de bizi Deleuze'den kısmen ayırıyor. Çünkü Deleuze, bu meseleye neredeyse hiç değinmiyor. Ama yine de bu farklı düşünceler eleştirel bir diyalog yaratma potansiyelinin yanında, verimli bir düşünme olanağı da sunuyor bize.

Ulus Baker ve Jest Üzerine

Ulus Baker "Sinema ve Jest" adıyla yazdığı kısacık metninde jestleri anlamak için öncelikle edebiyata yönelir. Edebi eserleri de jestler bağlamında modern ve klasik olarak ayırır. Jestlerin kesin olarak belirlendiği klasik edebiyatla, artık jestlerin terk edildiği ama onlarla karşılaştığı anlarda da hareketin anlara bölündüğü (hareket-imege) "ayinsel olarak belirlenmiş olan anları dışarıdan farklı anlam birimlerine gönderdiği" modern bir edebiyatı birbirinden ayırır (2012, s. 330). Bu da modern anlatıda herhangi anlara ve mekânlara geçişle, modernliğe geçişle jestlerin yitirilişinin aynı zamana denk geldiğini gösteriyor (2012, s. 331). Ayrıca Baker'in jestler bağlamında klasik ve modern ayırımına baktığımızda ise ortaya sinema için şöyle bir şey çıkıyor: modern - klasik - modern. Yani herhangi anların kaydından jestüel sinemaya ve böylece klasik bir sinema anlayışından yeniden herhangi anlara yani modern anlayışa doğru. Sinemanın ilk zamanına (Lumière'ler) geri dönüşü. Baker, bu şekilde açık belirtmese de karşımıza böyle bir ayırım çıkıyor.

Baker (2012, s. 77) daha sonra, jestlerin yitimini Deleuze'ün zaman imajıyla birlikte düşünerek onu duyu-motor etki-tepkiyle işleyen bir sinema "sisteminin" (Hollywood gibi) çöküşüyle ele alacaktır. Yani Marilyn Monroe'nun jestleri de sahte birlikten oluşan poza dayanıyordu aslında. Jestler kendi adına konuşmuyordu, seyirci adına ve seyirci için oradaydı. Platoncu bir ideal biçimi yansıtıyordu. Hareket ise çok açıkça bu ideal biçime ya da poza ulaşmada bir ara süreçten/kesitten ibaret görülüyor (Baker, 2012, s. 144). Yukarıda değindiğimiz Eisensteinci eski diyalektik gibi. Bu seferki sahtelik, duyu motor şemasından önce, poza dayalı,

bilinçli ve bir ekran içine hitap ediyordu. Klasik sinemadaki ayinsel anlar gibi ya da. Hollywood'un bu yaptığı yapay ve nafile bir jesti yaşatma uğraşı gibi duruyor. Ya da yeniden Baker'in deyimıyla (2012, s. 77) "jestler nostaljisi" yaratma çabası. Baker de bu umutsuz uğraşı, sinemanın ilk dönemlerinde olduğu gibi mimetik olma arzusuna dayandırıyor (2012, s. 74). Devamında artık bu sahte hareketlerin de yapay, birbirinden ve zaman-mekândan bağımsız, kimi zaman istemsiz hareketlerden oluştuğunu söylüyor (Baker, 2012, s. 70).

Baker devam eder, sinematografik aygıtın ortaya çıkışını jestlerin yitirilmesi süreciyle ilişkilendirerek sinemanın ilk yıllarından örnekler verir (2012, s. 331). Bir trenin gara girişi ya da yemek yiyen çocuklar, sıradan anları, herhangi anları aktaran sinemadan ilk örnekler bunlar. Sinemanın belge-kayıt niteliğini öne çıkaran filmlerden. Sinemanın ilk yıllarında sözü edilen jestler, psikolojik tepkimelerle ortaya çıkan birtakım reaksiyonlara dönüşüyordu. Buradan sonra Baker önemli bir ayrımın, sinemanın iki yöneliminin ya da iki farklı film yapma yaklaşımının altını çizer, belgesel ve kurgusal -yani jestlerin organize edildiği filmler (2012, s. 331). Tıpkı Georges Méliès ve Lumière kardeşlerin yönelimleri gibi ya da Deleuze'ün imajın zaman ve hareket yönelimleri gibi sinemanın iki farklı yönelimine işaret edilir. Bu önemli, çünkü bu bakış; yani söz edilen jestin ayrıcalıklı anlarla ya da pozlarla bir tutulması meselesine bakış, bizi doğrudan Deleuze'ün hareket-imaj kavramına ve Ulus Baker'in metnindeki çelişkiye götürecektir. Zaten Baker de metninde bu ayrımdan sonra, hareketin psikolojik büyüsunü hatırlatan tanıklığı meselesi üzerinden fotoğrafı tartışmaya yönelecek.

Buradan da anlayacağımız gibi Ulus Baker jesti hareket içerisinde, hareketi de ayrıcalıklı anlarla ele alarak düşünüyor (Gürata, 2021, s. 309-310). Ahmet Gürata Ulus Baker'in "Sinema ve Jestler" adlı kısa metni üzerine yazdığı aynı adlı metinde Baker'de çelişkili gördüğü nokta üzerine eğiliyor. Gerçekten de Baker'in şu önermesi çelişkili görünüyor olabilir: "hareketi anlar aracılığıyla yeniden inşa etmek" yani imajı hareket öncelikli yaratmak ve hareketin süreyle ilişkisini es geçmek (Gürata, 2021, s. 310). Gürata'ya göre, Baker jesti yalnızca ayrıcalıklı anlarla sınırlı olarak ele alıyor. Ama Baker'in diğer metinlerindeki süre ve sinema ilişkisine dair referanslarını bildiğimiz için, jestlerin ayrıcalıklı anlarla sınırlandırılması "probleminin" jestin kendisiyle ilgili üzerinde uzlaşmamış kavramsal bir sorundan kaynaklandığını düşünebiliriz. Örneğin, jest ve

jestler kullanımı, çoğul ve tekil¹⁰ kullanım, böyle bir çıkmaza yol açmış olabilir. Murray'ın da belirttiği gibi (2013, s.133) jestler ile jest arasında bir ayrım yapmak gerekli gibi duruyor. Esasında bu ayrım da bu metnin en başında yer alan "jest"e bakıştaki farka götürüyor bizi. Yani çok daha genel anlamda kullandığımızda örneğin sinemanın genel olarak geliştirdiği bir eğilim stratejisi üzerine düşünürken "sinemanın jesti" demek mümkün görünüyor. Diğer yandan bu tekil kullanıma karşılık, Murray'ın Agamben referansı ile (2013, s.133) "jestler", "önceden alıkonulmuş bir uyuşma duyusunu, bir somutlaşma ve iletişebilirlik duyusunu" gösteren ve anlam kurucu (ama onu kristalleştiren de) bir öge ya da kod olarak yer almasını düşünüyorken de çoğul karşılığını kullanabiliyoruz. Yani "jest" fikri, aslında sahte bir hareket birliği yaratan "jestlere" karşıttır. Bu sahte birliğin yitimiyle tekil olarak jest, Agamben'in (2017) ifade ettiği gibi bir aygıtın "olduğu haliyle görünür olma" sürecini açığa çıkarır. Yani dil olarak da üzerinde durduğumuz onun anlam kurucu iktidarını pekiştirme değil, aksine jestin dilin kendi ortamda olma hali içinde sergilenmesidir.

Agamben "Jest Üzerine Notlar" metninde jestleri, öncelikle toplumsal olarak ele alıyordu. Agamben gibi Baker'in metninde de başlangıç noktası oldukça genel, toplumsal jestlerle ilgili (Gürata, 2021, s. 306), doğrudan sinematik jestlerle değil. Sonrasında da Agamben'in jest kavrayışının daha çok sinemanın tekniğiyle, işleme tarzıyla ilgili olduğunu görüyoruz. Baker'in jest ile kastettiği ise gelenekselleşmiş toplumlardaki "hayatın coğrafyanın ve zamanın örgütleniş tarzının dolaysız dışavurumları olarak ayinsel hareketler"dir (2012, s. 329). Peki jesti hareketten ayıran şey nedir? Ayinsel sözcüğü burada önemli gibi duruyor. Bu kavram ilk bakışta sinematografinin kayıtsal yönünü aşan, jesti yorum haline dönüştüren ve hatta onu illüzyonik kılan çarpıcı bir şeye dönüşme potansiyelini anlatıyor gibi. Öte yandan, filmik jestlerin hareket öncelikli kesme ile ayrıcalıklı kılınması ya da belirli bir âna ve mekâna ait kılınmasıyla da "ayinsel" nitelemesini daha iyi anlıyoruz. Yani ayrıcalıklı bir zamana, bakış açısına veya mekâna tabi kılınıyor jestler. En önemlisi Baker'in belirttiği gibi, jestler sonuçta kendi başına bir dildirler, kodlanmıştırlar (2021, s. 330). Baker jestlerin kodlandığı sanatsal örnekler için tiyatro ve baleyi veriyor Agamben gibi. Bu nedenle Baker'in jestleri ayrıcalıklı anlamlarla sınırlaması, kurgunun hareketi bölme öncelikli düzenleyici gücünü her daim içten içe hatırlatan bir bakış aynı zamanda. Jest bu anlamda, anlamı ve dolayımı üstünde taşıyan bir amaçsallığa dönüşerek, hareket-

¹⁰ Bu metinde her ikisi zaman zaman birbirinin yerine kullanılmıştır.

ten ayrılır. O halde diyebiliriz ki *Le Silence de la Mer*'deki iki karakterin, Alman Teğmen ve kadının birbirinden kaçan bakışları jest yerine geçer. Artık birer jest olarak kabul ettiğimiz bu kısa bakışlar, zamanın yoğunlaştığı ayinsel hiçbir âna denk düşmez, zamanda yayılan sıradan jestlere dönüşür. Jestler, duygusal bir teslimiyetin direnişi kırabileceği bilinciy-le, ölçülü ve sıradan; çay fincanından alınan sessiz yudumlar, iğne iplik tutan parmaklar, pipodan çekilen nefesler... Yine de bu sıradanlık -jestin kendisi sıradan olduğu için değil- jestin sergilenme biçiminden, zamanda bir eylem olarak gösterilmesinden ileri gelir. Tüm bunlar gündelik olmasına karşın, direnişin bireyselliğini sergileyen özel bir amaçsallığa karşılık gelir aynı zamanda. Tekrar edersek, tam da bu nedenle onlara hareket yerine "jestler" diyebiliriz.

Nitekim, Elizabeth Cowie'ye (2014) göre, hareketin temsili hem bir ânın eylemi hem de zamanda bir eylem olarak görülür; yani süreye yayılmış, süreyle ilgili olan bir eylem ve devam eden bir hareket ânı olarak kaydedilir. Jest bir sonraki şeye/pozisyona açılırken ya da devam ederken anlamı da kristalize eder, yani anlam bir şeyin temsili olmaktan çıkar, dışsal bir gerçekliğe eklenmez ve organik bütünlüğü edimselliği/edimselleşmiş olanı bozarak ilerler bir anlamda. Ve sonuçta buradaki zaman açıkça süreyle ilgilidir. Eylemin anlamının tanınmasından doğan zamanın durağanlaşmasıyla, zamanın kendisi ima edilmiş olur (Cowie, 2014). Cowie de jesti ele alırken, imajın zamanını süresi bağlamında düşünüyor, onu ayrıcalıklı anlardan bağımsız düşünüyor Agamben gibi.

Milan Kundera'nın *Ölümsüzlük* adlı romanında geçen şu cümleler de jestin zamanla ilişkisini kurmaca bir metnin içerisinde yer vererek anlatıyor: "Ufak bir el hareketi bir saniyelik bir uzam içinde zamanla hiç ilgisi olmayan bir cazibeyi açığa çıkarır gibi", bu tarif Baker ve Deleuze'ün zamanla kurduğu ilişki biçimine benziyor. Ayinsel olana yakın, zamanın belirleyici olduğu ayrıcalıklı anlara, tam da zamandan yalıtık olduğu için (ebedi) bir özü ortaya çıkarabilen. Ama Kundera "yanılmışım" der (2022, s. 15). Aksine, jestler tam da zamanla ilgili olan, zamana yayılmış, "bireyden çok daha bireysel olan" ve "[...] hareketteki çekiciliği ifşa eden"dir (Kundera, 2022, s. 12). Beden, hareketin sergilenmesinin ortamı olarak karşılık bulur. Dolayısıyla bir ufak el hareketi, zamanda bir özü ortaya çıkaran ya da zamanı doğrusal kat eden bir şey değil, tam da süreye bağlı olduğu için bir özü ortaya koy(a)mayan. Ebedi olmayandır bu, farazi, ele geçiril(e) meyendir, ifşadır ya da. Aksine bir jestin sergilenmesine çağırın taraftan söz edebilmeyi olanaklı kılar. Kundera'nın kurmaca metni, Agamben'nin

jest teorisini davet eden bir yankı uyandırıyor. Agamben'in jestin bedende sergilenmesiyle ilgili söylediklerine yakınlığıyla dikkat çekiyor: "Çünkü bir hareket ne bireyin mülkü, ne onun yarattığı bir şey [...]. Asıl bizden yararlananlar hareketlerdir; bizler onların aletleriyiz, kuklalarıyız, onların ete kemiğe bürünmüş şekliyiz" (2022, s. 16). Kundera "Asıl bizden yararlanan hareketlerdir" derken beden -bir ortam olarak- kendi medyasallığını sergileyerek onu bir enstrümanı gibi kullandığını Agamben'e benzer şekilde ifade eder. *Le Silence de la Mer*'deki gündelik rutinleşmiş bir hareket olarak gösterilen örgü örme eylemi, örgü örmenin kendisini bireysel kılan ve eylemin sergilenmesine odaklanabileceğimiz bir yakın planla bizi karşılar. Bu hareketsiz yakın planda, sadece belirli bir tür harekete, örgü ören ellerin rutin hareket edişine tanık oluruz. Yukarıda da bahsedilen rutin ve sıradan eylemler, bir zaman sıkışması yaratmaktan çok, zamandan da alıkonulmuş birbiri ardına yerleştirilmiş jestler serisi olarak karşımıza çıkar. Filmde durağan olarak verilen yakın plan odaklandığımız jestler, bir yakın plan yüzün vadettiği şeylerden uzak değildir. Gizli düşünceleri açık eder, gizli düşüncelerin ikamesi olarak yer alır. Bireysel olan, bireyler tarafından ele geçirilemeyen ve zamanda yayılan jest, onlara odaklanan bir bakışla gittikçe özelleşir, zamanı ve anlamı kristalleştirir. Zaman ve uzamdan yalıtılır. Jestteki anlam hem edimselleşir hem de duraksayarak hareketin kendinde (ya da jestin) anlamı muhafaza eder.

Jestle ilgili bir tanım verme konusuna geri dönersek eğer, Baker'in kategorileştirerek tanımladığı jسته baktığımızda, kısaca burada jestin bir abartı olduğu ayrıcalıklı âna, mekâna, pratiğe adandığı ve kodlanmış olduğu görülüyor (Gürata, 2021, s. 307; Baker, s. 330). Oysa Agamben "Jest Üzerine Notlar" (2017a) metninde "jest"ten ne kastettiğini anlamamıza yardımcı olacak cümleyi detaylı bir felsefi tartışmanın sonucunda söyleyecektir: "[...] amacını kendi içinde taşıyan hareket olarak jest alanı (örnek: estetik boyutu olan dans)" ve devam eder: "Eğer dans bir jestse, bunun sebebi tam tersine onun bütünüyle, beden hareketlerini araçsal [*médial*, vasat/orta/aracı olma] niteliğini üzerinde taşıması ve sergilemesidir. *Jest, bir araçsallığın [médialité, vasatlığı, orta/aracı olmayı] sergilenmesidir, bir aracı, olduğu haliyle görünür kılmaktan ibarettir*" (2017a). Bedenin kendisi araçsallığının bir sergilenmesidir. Jest doğrudan doğruya kendi medyumsallığını sergiler, gösterir.¹¹ Onun araçsallığı kendindedir. Yani

¹¹ "Sergileme" nitelemesi önemli çünkü Agamben sıklıkla beden için, jestin kendi araçsallığının olduğu gibi ya da olduğu haliyle sergilenmesinin bir alanı

jestin kendinde bir amaç yoktur, ancak saf ve amacı olmayan "araçsallığın alanı"dır. Daha sonra Agamben bunu Immanuel Kant'ın "amaçsız amaçsallık" kavramıyla anlaşılabilir olduğunu belirtecektir. Agamben (2017a) jesti anlamak için onu; amacı olan bir aracı/araç olarak kabul etmenin, ona bu şekilde bakmanın bizi yanıltacağını söyler. Bu bakış da aslında bizi doğrudanlığa götürerek imalar alanından uzaklaştıracaktır. Bu amacı kendinde jestler doğrudan sergileme işlevi görürler. Sergileme dediğimiz şey, jestin bir gösterisi olmaz, onu güçlü ve sinematik kılan bir bakışla yönelme olanaklılığının bir aracı olur böylelikle. Jest bu doğrudanlık haliyle söz ve sesin yerine geçer. Böylece jest bu anlamda ele geçirilemez bir kayganlıkta sergilenme dediğimiz şeye karşılık gelir. Yani jest, üzerinde belirli bir medyasallık taşır, zamanda bir eylemi içerir. Zamanda eylem olarak hareketi algılamamanın, aynı zamanda Deleuze ve dolaylı olarak Ulus Baker ile ayrıldığı noktayı görmemiz açısından önemli bir nokta olduğunu yeniden görüyoruz. Kendi başına güçlü bir kurucu gücü olan jest, Agamben'in ifadesiyle (2017a) (sinematik) *araçsallığın sergilenmesidir*.

Bedenin araçsallığı sergileyen bir alan olmasıyla, Roland Barthes'ın bir fotoğraf çekimi için söylediği şu düşünceleri paralellik taşıyor gibi: "kendimi poz verme işlemine veriyorum, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum" (Barthes, 2016, s. 23).

Etik, Estetik, Politik Alana Doğru

Baker *Beyin Ekran* kitabında sinema ve jest başlığına gelmeden önce, jest kavramını okul, askeriye ve fabrikaları anarak düşünür. Gürata'nın da (2021) Baker için belirttiği gibi, bedensel jestlerin iktidar ve politik alanla ne kadar yakın ele alındığına neredeyse zorunlu olarak işaret edilir. Baker'in Agamben'in -adını çok fazla doğrudan anmasa da-, "Jest Üzerine Notlar" metnine zihinsel bir referans verdiğini söyleyebiliriz.

Agamben jesti, hareket etmek (to act) ve bir şeyi yapmaktan (to make) ayırdığını söyler. Çünkü jestlerin araçsal niteliğini üzerinde taşıyan olarak, yapmaktan ya da eylemekten çok artık üstlenmenin olduğu *ethosun* alanına açıldığını belirtir (Agamben, 2017a). Agamben'in söz konusu metnin üçüncü maddesi olan "sinemanın özü imge değil jesttir" önermesinin devamında; tam da bu nedenle yani jest olması nedeniyle, sadece "estetik alana değil, esas olarak etik ve siyaset alanına aittir" (2017a) di-

olduğunu söyleyecektir.

yecektir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Agamben tekil olarak jestin "jestlerin altını çizen sahte birliğe karşıt" olduğunu söyleyerek devam etmişti: Jestlerin yitimi sahte birliğin yitimidir ve [...] jest bir aygıtı olduğu haliyle görünür kılma sürecidir" (Aktaran Murray, 2013, s. 133). Ve o medyumun/ ortamın görünür olma süreci dilin ve özneliğin ötesinde estetik alana *ethos* alanına açılıyor (Murray, 2013, s. 133, Agamben, 2017a). *Ethos*¹² alanına açılan, işte bu insan bedeninin kendi araçsallığını (medial) olduğu gibi sergilemesi. Yukarıdaki dans örneği de bu araçsallığı gösteren kapsayıcı ve açıklayıcı bir örnek olmakla birlikte Agamben'in (2017a) ifadesiyle "insanların bir araç içinde-oluş"nu görünür hale getiren"dir aynı zamanda.

Jest, etik ve montaj ilişkisi sinema tarihindeki güncel olması göreceli ama o meşhur ve önemli tartışmayı hemen aklımıza getirir. Kaydırmalı bir takip çekimin (tracking shot) ahlâki bir mesele olduğu ile ilgili metinler serisi. Gillo Pontecorvo'nun 1960 yılında çektiği *Kapò* filminde Emmanuel Riva'nın oynadığı, toplama kampındaki bir mahkûmun dikenli tellere koştuğu takip sahnesiyle ilgilidir metinlerdeki yargılar. Çok ağır bir şekilde eleştirilir Pontecorvo. *Kapò* filmindeki takip çekimlerinin bir ahlak meselesi olması problemi etrafında üretilen, birbirlerinden referans alan metinlerin başlangıcını *Cahiers du Cinéma*'nın 1961 yılındaki Haziran sayısında yayımlanan Jacques Rivette'in "De l'Abjection"¹³ (İğrenç Üzerine) makalesi oluşturuyor. Daha sonra Jean-Luc Godard "Les travellings sont affaire de morale" (Takip çekimi ahlaki bir meseledir) metnini kaleme alıyor. Tabii bunların öncesinde film eleştirmeni ve yönetmen Luc Moullet'nin *Kapò* filmi henüz gösterime bile girmeden 1959 yılında yazdığı "Takip çekimlerinin ahlaki bir sorgulaması" adlı metni temel bir referans oluşturuyor. Birikerek ilerleyen metinlerle birlikte, Fransız film çalışmaları tarihi içerisinde bir başka önemli eleştirmen Sergey Daney, 1992 yılında ölmeden hemen önce *Trafic* dergisinde yine aynı konuya dikkat çeker. Metinlerin temel ve ortak argümanları açık; *Kapò*'daki mahkûmun intiharına doğru takip eden çekim ve yeniden çer-

¹² Bu metinde Agamben'in kullandığı gibi *ethos* kavramını "etik" kavramı yerine kullanmak daha doğru olacak, zira "etik" genelleşmiş kullanımıyla öğrenilmiş, ezberlenmiş bir kurallar dizisine doğru açılır. Bkz. (Nalbantoğlu, 2002, s. 188).

¹³ Amerikalı film eleştirmeni ve ağırlıklı olarak Fransız sineması çalışan *The New Yorker* yazarı Richard Brody J. Rivette'in söz konusu makalesini yeniden okuduğunda film alıntılarında bir dizi yanlış bulduğunu ve çalışmanın kendisinin, kendini haklı çıkarmak uğruna yanlış problemlere ve ikili belirsizliklere neden olduğunu belirterek söz konusu bakış açısına dair problemlerle Rivette'in sanat kariyeri, geçmişi ve kişiliği arasında bir bağlantı kurmaya çalışır. Bkz. (Brody, 2016).

çevelenen ölü bir kadının el jesti, yeniden yerleştirilmiş çerçevelenmiş bu jestin ahlaki sorgulanması. Seyircinin voyöristik bir hazla suça ortaklık etmesi ve hatta küçümseyici bir bakışta olma hali, çerçevelemenin ahlaki boyutunu hatırlatan etik bir problem olarak ele alınıyordu bu metinlerde. Çerçeve içine yerleştirilen, yeniden düzenlenen estetik bir el görüntüsü, bir cesedin jesti, yakın plan bir ölü yüz, yukarıda Deleuze'ün sözünü ettiği herhangi anların niceliksel birikiminden öte daha baştan ayrıcalıklı kılınmış anlara ayrılmış bir düzenlemeyle gösteriliyordu. Kısacası "metnin dışındaki anlam birimlerine" göndermede bulunuyordu bu ayrıcalıklı ayinsel anlar (Baker, 2015, s. 330; Gürata, 2021, s. 308). Politik ve ahlaki bir çıkmaza işaret eden bu editöryal müdahale, özünde yukarıda tartışıldığı gibi sinemaya yanılısamacı bakışın bir uzantısı, onun manipüle edici gücünün bir parçası olmasının yanında, açıkça "kötü ve yanlış kullanımın" bir göstergesiydi. Daney ve Rivette'in (1961) benzer şekilde ifade ettikleri gibi, "güzelleştirilen, güzel ve estetik görünmek isteyen ölü beden" ve Godard'ın ifadesiyle bir kez değil "saniyede 24 kez gerçek" ve 24 kez ölüm ânı tanıklığımız, herhangi anları inandırıcı kılmak ve onu yeniden canlandırmak uğruna poza indirgenerek ve açıkça "ahlaktan" feragat edilerek gösteriliyordu (aktaran Gürkan, 2018, s. 126). Filmin gösterimini ve izlenirliğini etkileyen bu tartışmaya son yıllarda dahil olan başka metinler de var¹⁴.

Görüntünün hem neredeyse sürekli görmeye alışkın olduğumuz tanıdıklığı hem de onu hiç yaşanmamış olabilecek kadar mitik bir imaj haline getiren bu türden düzenleyici bakış, Agamben'in jestleri ele aldığı o önermeye tekrar bizi götürüyor. Sinemada merkezi rolü olan jestler ya da jestleri ona iade eden bir sanat dalı olarak sinemanın, estetikten çok etik ve politik alanla ilişkili olduğunu görüyoruz. Jest, hareketin kendisinden çok, eylemi üstlenmenin "üzerinde taşımanın" söz konusu olduğu bir alanda düşünmek ve hareketi kesme ve yeniden düzenleme işi, doğrudan doğruya ahlaki ve politik bir probleme açılıyor. Tüm bu tartışmaları söz konusu yapan ise, hem bir savaş sonrası sanat/sinema anlatısı/gösterisi, hem de bu yeni bakışta gelişen tartışmalar. Kıta Avrupası ülkelerinin yarattığı "yeni imajları", "yeni düşünme biçimleri" ya da Deleuze'ün saf zamanı veren imajları, etik tartışmaları film çalışmalarının içerisine taşımıştır. Ama esas olarak montajla ilgili bir problemdir. Düzenlemenin, seçmenin sorumluluğuyla ilgili. Film çalışmaları içerisindeki bu tar-

¹⁴ Bkz. (Laurent J. & Leveratto, J. M., 2016).

tışmalar, Agamben'in dediği gibi doğrudan doğruya saf etik bir alanın önümüze serilmesini imkânlı kılar. Temsil sonrası tartışmalar özel olarak felaket anlatısında şekillense de daha sonra film çalışmalarının tüm teori tarihini etkiler.

Jestlerin Ele Geçirilemezliği Üzerine

Tracy Cox-Stanton, John Cassavetes'nin *A Woman Under the Influence* (Etki Altındaki Kadın) filmindeki jestlere odaklandığı video deneme çalışmasını¹⁵ konu alan metninde Lesley Stern'in "jestlerin hayalet gibi görünmez" olduğu düşüncesi etrafında jestlerin "bireysel olarak yapıldığından ancak bireyler tarafından ele geçirilmez" olduğundan bahsediyor (aktaran Cox-Stanton, 2019). Cox-Stanton'a göre jestler, asla yalnızca tekil bir duygunun ya da kimliğin işaretleri değildir. Hatırlarsak yukarıda da "tekrar" kavramında aynı şeyi belirtmiştik. Cox-Stanton'ın video deneme çalışmasında jestler bir filminden diğerine geçer. Tekrar ve varyasyonlar yoluyla güç ve önem kazanırlar. Filmlerarası, anlatılararası jestlere odaklanırsak. Bir filminden diğerine geçerler. Jestin hayaletimsi veya sabitlenemez olması Agamben'in (2017a) şu cümlesinde de açıkça karşılık buluyor: "Jesti nitelendiren şey, onda artık üretmenin ya da eyleminin değil, üstlenmenin ve üzerinde taşımının söz konusu olmasıdır." Chare & Watkins'e göre de (2015, s. 5) "hareketin jسته dönüştüğü ânı" yani jestlerin başlangıç ve bitiş ânını yakalamak kolay değildir. Jestlerin bu kaygan ve ele geçirilemez yapısı hem video yüzeyine uygunluğuyla -verdiğimiz video deneme örneğiyle- hem de teorik olarak da ele geçirilemez bir âna karşılık geliyor. Filmde sıklıkla gördüğümüz pipo içme; jسته dönüşmüş bu eylem ile, sınırları ve kesinkes anlamı ve amacı belirlenmiş eylemden (refleksten de) ayrılmamızı sağlar. Jestler anlamı bu anlamda muğlak bir alanda zapt eder. Bu muğlaklık sinemasal bir muğlaklıktır ve burada kalmaya direnir anlam.

Laura Mulvey'in (2015, s. 6) Marilyn Monroe performansı üzerinden jestlere odaklandığı video deneme çalışmasında da geciktirilmiş sinemanın yarattığı "arafta olma" durumu ve bir jestin ya da hareketli bir imajın filmsel sürekliliğinden koparılsa bile, tıpkı dondurulan bir kare gibi daima devinim halinde olan bir serinin parçası olarak görülür (Warburg'un imaj teorisini hatırlayalım). İşte Mulvey'e göre elimizdeki durdurulmuş film parçası veya donuk kareyi jestin estetiğiyle ve önemiyle paralellik

¹⁵ Video için bkz.: (<https://necsus-ejms.org/gesture-in-a-woman-under-the-influence-a-charting-of-relations/>)

içinde nitelendiren şey bu "arada olma hali"dir (2015, s. 6). Dolayısıyla bu sessizlik Agambenci (2017a) anlamda da "dil içinde olma hali"ne karşılık gelir. Monroe örneğinde olduğu gibi, jestler bir ikon yaratır ya da jestin kendisi bir ikona dönüşür. Bu özellikle, müzikal eşlikle ve dansla açıldığı bir alan Agamben'in de. Nitekim Baker de önce jestlerin müzikal bağlantılarına vurgu yapar ve aynı zamanda sembolleşip bir bağlam yaratabileceğine değinerek, artık normları olan bir jestten söz edebileceğimizi söyler (2012, s. 298). Yani ayrıcalıklı anların organizasyonuna işaret ediyor gibiler. Mulvey (2015, s. 7) işte bu sinematik jestleri "makededeki hayalet" olarak adlandırıyor ve bedensel ifadelerin arasındaki duraklama anlarıyla dijital teknolojilerin sağladığı yeni seyirci biçimleri arasında benzerlik kuruyor. Mulvey'in *geciktirilmiş sinema* (delayed cinema) kavramını ertelenen anlamı ortaya çıkarırken, teknolojik değişim/kullanım jesti bağlamsızlaştırır ve "hayaletimsi/saydam" tanımını olanaklı kılan, onu bir başka filmin konusu yapan ya da sadece jestlere odaklanmayı, onları bir araya getirmeyi sağlayan (Bkz. Álvarez Lopez)¹⁶ bir bakışa da imkân tanır. Sayısız kez çoğaltılmış tekrar edilen jest, artık aynı ya da kendine özdeş değildir. Bu anlamda jest, hem bağlamsızlaştırılır hem de artık başka bir imgeleme hizmet etmeyerek "boş ve doldurulmamış"¹⁷ olarak (olduğu gibi) sergilenir (Murray, 2013, s. 141). Zaten Agamben'in dediği gibi tekrarın zarafeti ve gücü bize getirdiği bu yeniliktir (1995, s. 315). Marilyn Monroe'nun jestleri teknolojik bir durdurma ve tekrar ilişkisiyle, tam da artık bir imgeleme karşılık gelmeyecek biçimde içi boşaltılmış olur. Bu sembolik ve de gerçek bir durdurmaya karşılık gelir aslında; Mulvey'in makalesinin özetinde yazan ifadesiyle "hem düşünce hem de duygu"

¹⁶ Cristina Álvarez López'in bu metnin odağında olan film ve jestlerle ilgili "On Small Gestures" adlı video deneme çalışması için bkz.: (<https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeasy/reflections/intransition-1-3/cristina-alvarez-lopez/>). Ulus Baker'in dediği gibi, tam da video ortamı jestleri çözümlemenin kaydetmenin ve onları incelemenin antropolojik bir aracı olarak görünüyor (2012, s. 22).

¹⁷ Agamben'in *Dünyevileştirmeler* (Profanations) kitabı içinde yer alan "Sinema Tarihinin En Güzel Altı Dakikası" adlı kısacık metninde Orson Welles'in yarım kalmış *Don Kişot* filminde bir yerde şiddetle özdeşleşen Don Kişot karakteri, kendi toplumsal rolü gereği perdeye saldırır ve sinematik yanılısamanın ardında sürüklenerek imajları yok etmeye çalışır. "Peki ama imgelememizle/hayallerimizle ne yapmalıyız?" diye sorar Agamben (2017b, s.160). Agamben bu ironik sahnenin, sinema imgeleminde "boş ve doldurulmamış", yanılısamanı yadsıyan bir yeni imge biçimi oluşturmaya davet ettiğini söyler, yani tam da dünyevileştirme yoluyla kutsal-dışlaştırma yoluyla yaratılan imajlar. Buna karşılık kısa metnin ve düşüncesinin biraz da özeti gibi duran son cümlesi şöyledir: "[...] kurtardığımız Dulcinea'nın bizi asla sevemeyeceğini anlamalıyız" (2017b, s. 160).

duraklatılır. Burada, *dünyevileştirilemez* ya da mitik olan *dünyevileştirme* yoluyla aygıtın elinden geri alınır (2017b, s. 155). Agamben zaten sinemanın görevinin bu olduğunu belirtir (aktaran Murray, 2013, s. 141). Herhangi bir özdeşleşmeye açılmayan, göndergesini çağırmayan hiçbir çağrışıma izin vermeyen (yeni) imajlar üretilir artık. Ve Monroe seyirciden uzaklaşır, mitleşir ve artık sanatçı ve seyirci arasında ya da sanatçının “yaratıcı öznelliği” ile seyircinin bulduğu “estetik temsil” arasında gidip gelen jestlere odaklanılır. Bu boşluk da Murray’a göre, “yaratıcı-biçimsel ilke ile içerik arasındaki bölünmeden” türemektedir (Murray, 2013, s. 125).

Mulvey daha sonra Peter Brooks’dan alıntılarla melodramatik performans türünde iki jestüel biçimden bahseder. Bunlardan ilki sessiz jest; *ethos* alanına kayan ilişkiler alanında tarif edilemez ancak yine de dışavurumcu anlamlar vermeye yöneliktir -tam olarak melodramın aracıdır- (aktaran Mulvey, 2015, s. 7). Jest, belirli gizli alguları ve ilişkileri ele alınabilir hale getirmenin bir yolu olarak görülür. O tarif edilemez sessiz boşluğun anlamla dolu olması önemlidir: anlatılamaz olanla yüklü bir sessizlik.

Mulvey’e göre (2015, s. 7) sinemada geciktirme/durdurma edimi, hareketi yeniden üretir ve Agamben’in jestte ifade ettiği türden medyasallığın sergilenmesini çoğaltarak (bu haliyle, olduğu gibi) onu görünür kılar. Böylece sinematik jestin, o kesitin konusu haline gelmesi iki şeyin iç içe geçmesiyle olur: jest halindeki beden kesitin/karenin anlatıdan ayrılması ve neden ve sonuç mantığının kopması olarak zamanın ve mekânın jestin bedenselliğiyle işgal edilmesi. İşte bu “arada olma” estetiği, bir gösteren olarak hareketin anlamla bazen aşırı bazen de *tarif edilemez* olan ilişkisini destekler (Mulvey, 2015, s. 7). Bu “*tarif edilemez gösteren*” esasında tıpkı George Didi-Huberman’ın ifade ettiği türden jestleri; beden-ruh karşıtlığının ötesinde bir bedeni harekete geçirmeden çok önce duyguları harekete geçiren bir mesajı verir bize. Bu mesaj isterse anlaşılabilir olsun, çünkü burada artık göstergesel bir okuma alanında değilizdir (Didi-Huberman, 2022, s. 86). En basit anlamıyla, jest mime benzer, sözlüye ek sunan, dilin soyutlamasını bedensel, maddi ifadeye indirgeyen tanınabilir bir işarettir (Cox-Stanton, 2019; Mulvey, 2015, s. 7). Öte yandan, jest anlamın eşliğinde gezinir, düşündürür, ancak direnir ve dilin doluluğundan daha çok *tarif edilemez* ya da *tarifsiz* olana yakın kalır (Mulvey, 2015, s. 7). Dile gel(e)meşiş de sözün yerindedir. Bu tür bir askıya alma -yani jestin kendisini- yalnızca anlatıyı durdurmakla kalmaz, aynı zamanda bedensel bir hareketin belirli bir sinemasal zaman-mekânı nasıl

işgal edebildiğini de görünür kılar (aktaran Blümlinger, 2019). Bu bakış açısından, sinemada jest duygusunun (dille bağlantılı) ve onun biçiminin (dilin ötesinde) aradaki bir boşlukta, görünen ile görünmeyen arasındaki şiirsel bir boşlukta gerçekleştiği söylenebilir. Bu nedenle filmsel jest (Deleuze'ün anladığı anlamda) yalnızca zaman-imgeye değil, aynı zamanda filme alınan jest ile görüntü arasındaki bu "şiirsel" aralığı oluşturan bir "aralık-imgeye" de atıfta bulunur (Blümlinger, 2019). Hatırlarsak Agamben'e göre de sinema düzyazıdan çok, zaten şiire yakındı.

Melville *Le Silence de la Mer*'de, sözün zayıflığını sezdirmek istemesine, Alman Teğmenin sözcüklerle arasına noktalama işareti koymadan konuşmasına izin verir. Sözcükler ya da ses, konuşan öznenin iktidarını (ister istemez) pekiştirirken, onu öznelliğinden ayırarak iktidarın kendisini sembolikleştirir. Aksine sessiz jestler ise, gerçekleştiği bedeni bireysel kılarak, direnişe belirli ve özel bir alan açar. Yukarıda da ifade edildiği gibi, jestler *ethos* alanına kayan, kimi zaman zihinden geçen gizli düşüncelerin ya da "dolaysız duygu ve düşünceler alanının bir dışavurumu" ya da *maddi ifadeler* olarak sözün yerine geçerek, diğer karakterlerin onayına sunulur. Sessizlik öte yandan iki karakteri (Alman teğmen ve kadını) tuhaf bir biçimde birbirine yaklaştıran, onları bir arada tutan gizli bir anlaşma gibidir. Tarafların (Alman Teğmen ve ev sahipleri) birbiriyle açıkça hiç konuşmadığı bu anlaşma, jestüel bir uzlaşmaya dönüşür zamanla. Evin kapıları hiçbir zaman kilitlenmez. Evdeki düzenin olduğu gibi devam etmesi, direnme kararlarının bir jesti haline gelir ve bu jest karşılıklı onaylanır. Bu, bir tür eşitlik de sağlar haneyi paylaşanlar arasında. Bu uzlaşma, modernist bir vaatte bulunur; sessizdir her şey ve öyle devam edecektir. Yani bir yoklukta ortaya çıkıyor gibi jestler, sözün yokluğunda. Sergei Eisenstein'ın bir zamanlar mimikler için söylediği gibi (1999, s. 17-18), mimikler maskelendiğinde jestler ve hareket önem kazanıyor. Sessizlik gibi, mimiklerin de yokluğunda ortaya çıkıyor jestler. Bakışları takip edemiyor, yüze odaklanamıyoruz, kamera jestlere yöneliyor. Buna karşın, bunun tam aksi bir biçimde Alman Teğmenin ifadesiz yüzüne âni bir geçiş ise, klasik anlatının romaneskliğinin ince bir ironisi gibi görünüyor ya da ifadesizliğin donukluğun jesti oluyor.

Ve sonuçta sinematik jestler, bir filmde bir başka filme geçebilen kayganlıkta ama *Deutschland Bleiche Mutter* (Almanya Solgun Ana, Helma Sanders-Brahms, 1980) filmindeki ana karakterin yüzündeki felç gibi istemsiz kasılmaları ya da mimikleri ironik bir biçimde tüm toplumun suskunluğunun semptomu olabileceğini düşünebileceğimiz kadar da genel

ve kapsayıcı bir bakışa olanak yaratıyor. Böylece artık sinemada direnişin açtığı gediklere rastlıyoruz, başrolde yüzleri felçli karakterler görmeye başlıyoruz. İstemsiz hareketler/kasılmalar, pürüzler olağan görünüyor. Gündelik jestlerin sinematografik potansiyelini keşfediyoruz.

Sonuç Yerine

Tarihi bir olguyu anlatmak için birçok yönetmenin aksine, temsile teslim olmuş bir anlatı yerine, sinemanın jestüelliğine başvuruyor Melville, sinematik jestlere (ya da jestlerin sinematikliğine) odaklanıyor. Sinemaya ait sinemanın içinden bir düşünceyle hareket ediyor. Sinemada temsili imkânsız olana karşı sözsüz, sessiz ama içi anlamla dolu direniş jestlerine odaklanıyoruz ve sinemasal olan burada başlıyor, sözün kurucu gücünün zayıfladığı yerde. Melville'in her sessiz jesti Maurice Blanchot kitaplarındaki gibi bir dili imkânlı kılıyor, oradan alıntılanan herhangi bir diyalog karakterler arasındaki ilişki biçimine kolayca uyum sağlayacak gibi görünüyor. Baker'in Blanchot için ifade ettiği gibi "yalnızca görülebilir olmayan şeylerin söyleneceği ampirik olmayan bir konuşma düzlemi" (2012, s. 335) Melville'in filminde jestlerle karşılık buluyor gibi. O halde işi dil ile olan bir yazarın yetkinliği ve özgünlüğü ise söz konusu olan, aynı şekilde bu filmde de sinemaya özgü araçları yaratıcı kullanan yetkin bir (ilk) yönetmenlik işi ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Diğer yandan jestlerle ilgili düşüncelerin gerilimli teorik ortamını ve jestin sinemanın özü olduğu tartışmasını bir kenara koyarsak, sinematik jestleri sinemanın coşkulu anlarıyla, *pathosun* somutlaştığı ayrıcalıklı kılınmış anlarla düşünmenin yanında, jestler, özünde ele geçirilemeyen öznesiz bir gerçekleşme alanına da sahip, filmlerarası anlatılararası daha genel bir alana da yerleşiyor. Herhangi ânın içinde böldüğümüz anlar sonsuz sayıda çok "pozlar" değil, ancak ayrıcalıklı anların mümkün kıldığı olağan jestler. Bölünemeyen tamamlanmış jestler. Tamamlanmış haliyle ele geçirilemeyen. Böylece jesti, hareketle zamanla anlamaya çalışıyor, ama tam da bu biçimde kavrama yoluyla sinematik jestleri ya da sinemaya özgü jestleri herhangi gündelik jestlerden ayıran noktayı kavriyoruz. Tüm bu kavrayışlarla, jestler de işareti olduğu, işaret ettiği ya da dile gel(e)meyişinin sonsuzca ihtimalleri veya o ihtimali taşıyan değil midir? Bir jest, bu anlamda hep bekleme halinde gibi. Agamben, jesti potansiyel alana taşıyarak; onu hareket etmekten ayırır (hareket bir noktada edimselleştiriyor işi) ve üstlenmenin olduğu bir alana taşır, bu da sinemanın kendi özgüllüğünü keşfetme ve *ethos* alanıyla ilişkisi bağlamında önemlidir. Tam bu noktada, Deleuze ve Baker Agamben'den düşünsel olarak

ayrılırken, başka bir şeyi daha kavırıyoruz. Kavradığımız şey, Agamben'de jestin tam da potansiyellikle ilişkili olması sebebiyle, imajlarla zamansal bir ilişki kurmaya da izin vermesi. Agamben düşüncesinde jest geniş bir yer buluyor. Baker'de ise daha dar bir alanda, ayrıcalıklı anlarla kodlanıyor. Baker'in jest kavrayışının düzenli betimlemesini yapan Gürata'nın metni, jest ve zaman ilişkisini problematize etmemize yardımcı oluyor bu noktada. Sonuçta jest için verimli teorik bir zemine açılıyor. Jesti kavrayışımız zenginleşiyor.

Melville'in filminde bir direnişi, sinematik bir direnişi mümkün kılan jestlere rastlıyoruz. Agamben'in dediği gibi, eğer jest bedeninin bir sergileme alanı haline geliyorsa doğrudan jestin kendisinde tam da bu türden bir direnme hali var. Hem metaforik hem de düz anlamıyla. Kendi ortamda olma haline direniyor, hem de içerik olarak da bir direnme eylemini doğrudan sinemanın konusu yaparak. Bu yüzden de sinema jestin vaadi oluyor. Jesti potansiyel halde saklıyor imajlar. Hep kendi "düşünü" gerçekleştirilmeyi bekliyor.

Filmde başladığı gibi sessizlikle son buluyor *diegetic* evren. Ancak -ama sadece değil- birinin yokluğunda ortaya çıkan bir yazının türü olarak mektupla son buluyor. Okuyanı duymuyoruz. Aklımızda küçük kısa bakışlar ve jestlere ait kısa anlar. Baker'in savaş sonrası sinemayı tarif ederken söylediği gibi, "olup bitenler karşısında düşteymiş gibi" (2012, s. 334) kalıyoruz bir anda. Ya da jestin Agamben poetikasının bir parçası olduğunu gösteren şu şiirsel önermeyle düşünürsek: "sinema bir jestin düşü" (Beckett'den aktaran Agamben, 2017a) değil miydi zaten?

Kaynakça

Agamben, G. (1995). *Difference and repetition: On Guy Debord's films* (Trans. B. Holmes). *Sixth International Video Week* (s. 313-319). Geneva.

Agamben, G. (2009). *Nesir fikri* (Çev. F. Genç). Metis.

Agamben, G. (2017a, 8 Temmuz). Jest üzerine notlar (Çev. M. Erşen). Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/jest-uzerine-notlar/3429>

Agamben, G. (2017b). *Dünyevileştirmeler* (2. Baskı) (Çev. B. Parlak). MonoKL.

Agamben, G. (2019). *İçeriksiz adam* (Çev. K. Atakay). MonoKL.

Álvarez López, C. (2014). On small gestures. *REFRAME*. <https://ref->

rame.sussex.ac.uk/audiovisualessay/reflections/intransition-1-3/
cristina-alvarez-lopez/

Baker, U. (2012). *Beyin ekran* (2. Baskı). Birikim.

Barthes, G. R. (2016). *Camera lucida* (7. Baskı) (Çev. R. Akçakaya).
Altıkırkbeş.

Blümlinger, C. (2019). The filmed body and the cinematic gesture:
Zoe Beloff's revisions. *Necus*.<https://necus-ejms.org/the-filmed-body-and-the-cinematic-gesture-zoe-beloffs-revisions/>

Böttcher, J. (Yönetmen). (1977). *Im Lohmgrund* [*In Lohmgrund*]
[Film]. Almanya: DEFA-Studio für Dokumentarfilme.

Brody, R. (2016, 29 Ocak). Postscript: Jacques Rivette. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/postscript-jacques-rivette>

Chare, N. & Watkins, L. (2015). Introduction: gesture in film.
Journal for Cultural Research, 19(1), 1-5, DOI: [10.1080/14797585.2014.920189](https://doi.org/10.1080/14797585.2014.920189)

Cox-Stanton, T. (2019). Gesture in 'A woman under the influence',
a charting of relations. *Necus*.<https://necus-ejms.org/gesture-in-a-woman-under-the-influence-a-charting-of-relations/>

Cowie, E. (2014). The time of gesture in cinema and its ethics.
Journal for Cultural Research. 19(1), 82-95. DOI: <https://doi.org/10.1080/14797585.2014.920181>

Deleuze, G. (2014). *Hareket-imge* (Çev. S. Özdemir). Norgunk.

Didi-Huberman, G. (2022). *Grizunun kokusunu almak* (Çev. B. Yalım). Lemis.

Eisenstein, S. (1999). *Sinema dersleri* (Çev. E. Ayça). Öteki Sinema.

Gürata, A. (2021). Sinema ve jest. O. E. Kara, (Ed.), *Ulus Baker'i Okumak* (s. 305-312). İletişim.

Gürkan, İ. (2018). *Sinemada Geçmişin Anlatısı: İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Karakterlerin Tanık Olma Deneyimleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kessel, J. (1974). *Gölgeler ordusu* (Çev. İ. Tuncay). Bilim ve Sosyalizm.

Kirshner, J. (2015). Passive resistance: The deceptive calm of the

silence of the sea (Le Silence de la mer). *Film Quarterly*, 69(1), 90-92. University of California.

Kundera, M. (2022). *Ölümsüzlük* (15. Baskı) (Çev. A. Bora). Can.

Laurent J. & Leveratto, J. M. (2016). The story of a myth: The tracking shot in *Kapò* or the making of French film ideology. *Mise au point*, 8. DOI: <https://doi.org/10.4000/map.2069>

Marker, C., Resnais, A. & Cloquet, G. (Yönetmen). (1953). *Les statues meurent aussi* [Statues also die] [Film]. Fransa: Présence Africaine; Tadié Cinéma.

Melville, J. P. (Yönetmen). (1949). *Le silence de la mer* [The silence of the sea] [Film]. Fransa: Melville Prodüksiyon.

Melville, J. P. (Yönetmen). (1961). *Léon Morin, Prêtre* [Film]. Fransa: Lux Compagnie.

Melville, J. P. (Yönetmen). (1969). *L'armée des ombres* [Army of shadows] [Film]. Fransa, İtalya: Les Films Corona; Fono Roma.

Minuit Yayınevi (2022, Ocak). *La Résistance*. <http://www.leseditions-deminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html>

Mulvey, L. & Lewis, M. (Yönetmen). (1994). *Disgraced monuments* [Film]. Birleşik Krallık: Channel Four.

Mulvey, L. (2015). Cinematic gesture: The ghost in the machine. *Journal for Cultural Research*, 19(1), 6-14. DOI: <https://doi.org/10.1080/14797585.2014.920185>

Murray, A. (2013). *Giorgio Agamben* (Çev. A. Aydın). Phoenix.

Nalbantoğlu, H. Ü. (2002). Etik, estetik, teknik. *Defter*, 45, 187-229.

Neto, W. D. (2019). O cinema de resistência de Jean-Pierre Melville. *ArtCultura Uberlândia*, 21(38), 149-162.

Noys, B. (2004). Gestural cinema?, on two texts by Giorgio Agamben, 'Notes on gesture' (1992) and 'Difference and repetition: On Guy Debord's Films' (1995). *Film-Philosophy*, 8(2). <https://doi.org/10.3366/film.2004.0012>

Rosellini, R. (Yönetmen). (1954). *Viaggio in Italia* [Journey to Italy] [Film]. Fransa, İtalya: Francinex; Les Films Ariane; Société Générale de Cinématographie (SGC).

Sanders-Brahms, H. (Yönetmen). (1980). *Deutschland bleiche mutter* [Germnay, pale mother] [Film]. Batı Almanya: Helma San-

ders-Brahms Filmproduktion; Literarisches Colloquium; WDR.
Vincendeau, G. (2003). *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*.
BFI.