

## Aby Warburg ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme

*An Essay on the Relationship Between Aby Warburg and Cinema*

**Behçet Güleriyüz**

Asst. Prof., Haliç University, Cartoon and Animation, İstanbul, Turkey  
Dr. Öğr. Üyesi Haliç Üniversitesi, Çizgi Film ve Animasyon, İstanbul, Türkiye  
ORCID: 0000-0001-9917-7014/ [behcetguleryuz@halic.edu.tr](mailto:behcetguleryuz@halic.edu.tr)

### Article Information/Makale Bilgisi

**Cite as/Atıf:** Güleriyüz, B. (2023). An Essay on the Relationship Between Aby Warburg and Cinema. *Van Yüzüncü Yıl University the Journal of Social Sciences Institute*, 60, 44-55

Güleriyüz, B. (2023). Aby Warburg ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 60, 44-55

**Article Types / Makale Türü:** Research Article/Araştırma Makalesi

**Received/Geliş Tarihi:** 01 March /Mart 2023

**Accepted/Kabul Tarihi:** 09 June/ Haziran 2023

**Published/Yayın Tarihi:** 30 June/Haziran 2023

**Pub Date Season/Yayın Sezonu:** June/Haziran

**Issue/Sayı:** 60 **Pages/Sayfa:** 44-55

**Plagiarism/İntihal:** This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software./ Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.

**Published by/Yayıncı:** Van Yüzüncü Yıl University of Social Sciences Institute/Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

**Ethical Statement/Etik Beyan:** It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited/ Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur (Behçet Güleriyüz).

**Telif Hakkı ve Lisans/Copyright & License:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır./ Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

## Öz

Sanat tarihine yepyeni bir soluk getiren Aby Warburg, 1924-1929 yıllarında adını bellek tanrıçası *Mnemosyne*'den alan bir *Bellek Atlası* oluşturur. Warburg, sanat tarihinin, doğrusal zaman anlayışına dayalı ve birbiri ardına gelen sanat akımlarının tarihi olduğunu varsayan geleneksel yaklaşımını terk eder. Buna göre sanat tarihi, imge temelinde sanat eserlerinin birbirleriyle kurduğu etkileşimler üzerinden düşünülmelidir. İmgeler, zaman ve mekandan bağımsız birbiriyle ilişkilendirilerek atlasta yer alırken, bu şekilde aslında durağan olan imgelere bir nevi sinemasal bir hareket kazandırır. Film kuramlarının çağdaş yorumlarında Aby Warburg'un imge temelli yaklaşımının izleri rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Sözelimi, Philippe-Alain Michaud Warburg'un analizlerini hareketli imgeler üzerinden görsel kültür ve sinema ile ilişkilendirmektedir. Giorgio Agamben ise geliştirdiği film kuramını Warburg'dan esinlenerek ele alırken, tarihçinin çalışmalarını bir tür 'imge bilimi' olarak tanımlamakta ve dolayısıyla 'Bellek Atlası'ndaki imgeleri birer film karesi gibi görmektedir. Gilles Deleuze ise kendine özgü sinema tarihi ve felsefesinde Warburg'a doğrudan bir atıfta bulunmamasına karşın düşünürün sinemaya dair kavramları Warburg'un sanat tarihi anlayışı açısından tartışılacaktır. Böylelikle, bu makalede imge, hareket ve zaman gibi kavramlar Warburg ve sinema ilişkisi üzerinden tartışılacaktır.

## Anahtar Kelimeler

Atlas, imge, zaman, hareket, montaj, iz.

## Abstract

Bringing a fresh breath to the history of art, Aby Warburg creates a Memory Atlas, named from Greek goddess, Mnemosyne, in 1924-1929. Warburg abandons his traditional approach to history of art, which is based on a linear time conception and assumes the history of successive art movements. According to this, history of art should be considered on the basis of the interactions of art works with each other. Images are linked to each other independent of time and space, while atlas also provides a kind of cinematic movement. In contemporary interpretations of film theories, traces of Aby Warburg's image-based approach can be easily observed. Philippe-Alain Michaud relates Warburg's analysis to visual culture and cinema through moving images. While Giorgio Agamben takes his film theory inspired by Warburg, he defines the work of the historian as a kind of science of image and therefore, he sees the images in the 'Memory Atlas' as a film frame. Gilles Deleuze, on the other hand, does not make a direct reference to Warburg in his unique cinema history and philosophy, but the thinker's concepts of cinema will be discussed in terms of Warburg's understanding of art history. Thus, in this article, concepts such as image, movement and time will be discussed through the relation between Warburg and cinema.

## Keywords

Atlas, image, time, movement, editing, trace.

## Giriş

Aby Moritz Warburg (1866-1929), 1924-1929 yılları arasında adını bellek tanrıçası *Mnemosyne*'den alan bir "Bellek Atlası" (*Atlas Mnemosyne*) oluşturur. Atlas, sanat tarihine yepyeni bir bakış getirirken, Warburg'un özgün yaklaşımının en rafine halidir. Warburg, kronolojik bir sırayla ilerleyen, tarihselci bir sanat tarih yazımının dışına çıkarak sanat tarihini bellek aracılığıyla imge temelli oluşturulan anakronik bir zamansallık üzerinden inşa etmeye çalışır. Warburg'a göre sanat tarihi; başat bir sanat akımının öncül olmadığı, büyük sanatçıların ve kanonik yapıtların ön plana çıkarılmadığı ve belirli bir coğrafya ve zamanın merkez kabul edilmediği bir biçimde yazılmalıdır. Atlas, sanki hareket ediyormuş gibi birbirine temas eden imgelerden oluşur ve dolayısıyla bu imgeler tematik olarak birbirine bağlanarak bir bütünlük sergilemektedir. Atlas dolayısıyla hareket halindeki imgelerle zamanları çakıştırarak, şimdi, geçmiş ve geleceği birbirine bağlamaktır. Hareket halinde, zaman ve uzamın birlikteliğinden kopmuş imgeler, tıpkı filmsel bir unsurun parçası gibi sıralanarak yer almakta ve kurgulanmaktadır.

Plastik sanatların sinemayla birlikteliği yoğunlukla dile getirilse de bir bütün olarak sanat tarihinin sinemayla teması nadiren karşımıza çıkmaktadır.<sup>1</sup> Warburg'un bu yenilikçi yaklaşımı sinemaya içkin imge, hareket ve zaman kavramlarını farklı fazlarda tartışmaya olanak tanırken, montaj ve zaman; imge ve hareket ilişkisi üzerinden sinemanın temel mefhumlarıyla çok

<sup>1</sup> Sözelimi, erken dönem film kuramcılarında Canudo, "Hareketli Plastik Sanat" olarak sinemayı üç uzamsal sanatı (mimari, heykel ve resim) ve üç zamansal sanatı (şiiir, müzik ve dans) birleştiren bir sanat formu olarak tanımlamıştır (Stam, 2000, s. 37).

yakın bir bağ kurmaktadır. Erken ölümü nedeniyle sanat tarihyazımında dahi etkisi daha sonraları ortaya çıkacak olan bu yaklaşım, film kuramları ve felsefesi için ufuk açıcı bir yönelim ve bakışı beraberinde getirmektedir. Bu makalede öncelikle Warburg'un kuramsal bakışı detaylı bir şekilde açıklandıktan sonra Warburg'un yaklaşımını sinema tarihiyle ilişkilendiren Henry Michaud'un görüşleri tartışılacaktır. Daha sonraysa sinema felsefesini Warburg üzerinden temellendiren Giorgio Agamben'in görüşleri aktarıldıktan sonra sinematografik imgenin açılımları zaman, hareket ve montaj ile ilişkilendirilerek değerlendirilecektir. Son olarak da doğrudan referans olmasa da Warburg'un yaklaşımıyla derin izler paylaşan Gilles Deleuze'un sinema üzerine tezleri bu açılan pencereler üzerinden incelenecektir.

## 1. Warburg ve Bellek Atlası

Aby Warburg'un erken ölümü nedeniyle tamamlama şansı bulamadığı ve değeri çok daha sonra anlaşılacak *Bellek Atlası* projesi sanat tarihyazımı açısından yeni bir görme biçimi geliştirirken, bu bakış açısı yalnızca sanat tarihini etkilemekle kalmamış film sanatı, görsel kültür, tiyatro, etnografi ve bellek araştırmaları gibi farklı alanlara ilham verici bir katkı sunmuştur. Farklı başlıklar altında binlerce imgenin yer aldığı atlasın envanterini oluşturma sürecinde Warburg, verdiği konferanslarda ışıkları kapatıp kendi fotoğraflayıp seçtiği imgeleri karanlık bir ortamda göstermesiyle atlası adeta bir sinemasal deneyime dönüştürmüştür (Didi-Huberman, 2017, s. 327). Fotoğrafları panoya yapıştırılan imgeler, arşivlenip kapatılmaktan ziyade imgelerin mevcudiyetleri görünür kılanarak yaşamın tekrardan bir parçası haline getirilir ve dolayısıyla da atlas, hareket ve zamanı kapsayarak kanıksanmış bir tarihselliğin dışına çıkarak yeni bir uzam oluşturmaktadır.

Aby Warburg üç yıl tedavi gördüğü psikiyatri kliniğinden çıktıktan sonra 1923 yılında başladığı Atlas projesini 1929 yılındaki ani ölümüne değin sürdürmüştür. Warburg metal tokalar kullanarak birbirinden farklı imgeleri fotoğrafla belgeleyip, tematik bütünlüklerine göre sınıflandırılmış altmış üç siyah panoya ilişirmesiyle oluşan atlas, yeniden düzenlenmeye ve ekleyip çıkarmaya müsait bir biçimde oluşturulmuştur (Johnson, 2012, s. 9). Warburg'a göre, insan hareketlerinin dinamiği olan-kavga etme, yürüme, koşma, dans etme, yakalama gibi- bedensel hareketler Ortaçağ'da bireylerin yasak bölgeleridir. Bellek Atlası'ndan beklenense önceden tanımlanmış, korkuyla açığa çıkmış insani duyguları imgelerle örneklendirmesi ve hareket halindeki hayatın temsili edilmesi yoluyla emilmesi girişimidir (Warburg ve Rampley, 2009, s. 277).

Sanat tarihinin konusu olabilecek her türlü görselin yer aldığı Atlas; kitap illüstrasyonları, el yazmaları, tanıtım broşürleri, resimler, gazete kupürleri, fotoğraflar ve hatta posta pulları gibi birbirinden farklı görsel öğeler içermektedir. Bu öğeler hafıza koordinatları, astroloji ve mitoloji, Antik Tanrıların göçü, geleneğin taşıyıcıları, duyguların Dionizyak formülü ve Antikite'nin yeniden doğuşu gibi kendisinin belirlediği farklı başlıklar altında düzenlenmiştir (Kuru, 2017, s. 28). Yaklaşık bin fotoğrafın olduğu atlasla kanonik bir değer hiyerarşisi gözetmeden Rönesans'ın yapıtlarıyla, kadın golfçülerin hareket halindeki fotoğrafları ve buharlı bir gemi şirketinin reklamları dahi aynı pano içinde yer alabilmektedir (Murray, 2013, s. 129). Atlas'ın bu farklı düzenlenme şekli, Warburg'un Hamburg'daki evinde kurduğu ve ölümünden sonra Londra'ya taşınan meşhur kütüphanesiyle benzerlikler içermektedir. Warburg'un tabiriyle 'iyi komşu' ilkesine göre düzenlenen kütüphanede oval şekilde düzenlenmiş raflarda yer alan kitaplar birbirleriyle konuşur gibi çağrışım yoluyla dizilmiş ve takip ettiği düşünce doğrultusunda tekrar tekrar sıralanmaktadır (Manguel, 2017, s. 179).

Aby Warburg'un çalışmalarının ilk nüveleri Rönesans dönemine ait Boticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* ve *Primereva* tabloları üzerinden yaptığı doktora tezinde görülebilmektedir. Klasik bir Rönesans tarihçi kimliğinin dışına çıkarak Boticelli'nin tablolarında, kökenleri Antik Yunan'dan Orta Asya'ya kadar uzanan izler bulmuştur. Warburg'a göre Rönesans'ın Antik kökenlerinin göz ardı edilmiş olması Bellek Atlası'nın önünü açmıştır ve çalışmasının temel önceliğinin mevcut formların izi sürülebilir bir envanterini çıkartmak olduğunu belirtmiştir (Warburg ve Rampley, 2009, s. 57). Bu türden izlerin, sanatsal tasvirlerde insanlığın ortak korku ve ıstıraplarının dışavurumu olan yürüme, koşma, dans etme, dokunma, getirip götürme ve taşıma gibi mimetik bedensel hareketlerde yankısını bulmak mümkündür (Warburg ve Rampley, 2009, s. 56). Batı sanat tarihi kanonu için oldukça radikal sayılabilecek bu yaklaşımın izlerini ayrıca 1895 yılında Güney Amerika'ya yaptığı gezi sırasında Pueblo yerlilerinin geleneksel sanatlarını araştırmasında bulmak mümkündür. Nietzsche'nin kendinden geçme ve esrime halini ifade ettiği Dionysos<sup>2</sup> kültürünün etkisinde kalan Warburg, yerlilerin ezoterik bilgilerini ve yılan dansları gibi kadim ritüellerini incelemiş ve dolayısıyla Pagan formların jeste dayalı dilini çözümlemeye çalışmıştır. Nietzsche'nin onun üstündeki düşüncelerinin güçlenmesinin yanı sıra insan ve doğa ilişkisi üzerinden sanat eserlerini antropolojinin alanına dahil ederek sanatı, kültürlerarası bir etkileşimin ürünü olarak görme eğilimine dair inancını pekiştirmiştir (Warburg ve Mainland, 1939, s. 277-292). Bir nevi etnografik nitelikteki gezisi sonrası Warburg sanatsal mecraların sınırlarını genişletmiş ve astrolojiden büyücülüğe kadar farklı alanlara ilgisini arttırmıştır (Ginzburg, 2007, s. 52). Svetlana Boym'a göreyse Warburg, bir dünya imgesi yaratmak için insanların jeste dayalı duygulanımlarını açığa çıkaracak atlasın ilk nüvelerini yerlilerin yılan danslarından öyküden zigzag şeklindeki dünya evi çizimlerinde bulmuştur. Bu eğilim Warburg için insan özgülüğüne dair yeni ve farklı bir düşünme alanı olarak tasavvur edilen atlas için ilham verici bir sürecin izlerini taşımaktadır (Boym, 2016, s.

<sup>2</sup> Bkz. Nietzsche, (2011)

103).

Farklı tarihsel dönemlerdeki farklı kültürlerin ortak duygulanım ve anlayışlarını farklı sanatsal mecralar üzerinden açığa çıkarmak için bu dönemde kullandığı *pathosformula* (duygusal kalıplar) kavramı Atlas için Warburg'a önemli bir kazanım sağlamıştır. Warburg, *Pathosformula* kavramını, zamanlar arasında insanların ifade ettiği duyguların, mimiklerin ve jestlerin belirli ilkelerle somutlaşmış hallerini ifade etmek için kullanmıştır. *Pathosformula* Warburg'a göre, insanların en derin duygularının kalıcı izlerini aradıkları, 'imge şekline dönüşmüş ruh hallerinin kanıtları' olarak kabul edilmektedir (Ginzburg, 2007, s. 55-56). Dolayısıyla *Pathosformula*, insanların ortak duygu, düşünce ve tavırlarının birbirinden farklı zaman ve mekanlarda tekrar tekrar görünür olmasını sağlayan biçimsel ilkelerdir. Türkçe literatürde Warburg üzerine ender çalışmalarından biri olan Ali Şahan Kuru'nun *Yetişkinler için Hayalet Öyküleri* (2017) adlı makalesinde tam da bu noktadan bahsedilir. Kuru'ya göre Warburg, imgelerde açığa çıkan duygu ve hareket (emotion-motion) üzerinden Antik pagan gelenekleriyle Rönesans tabloları arasında bağ kurmuştur. Venüs figüründe saçların ve kıyafetlerin dalgalanması, tabloda yer alan kıvrımlar ve figürlerin hareketleri Antik kültürlerden bu yana neredeyse hiç değişmeyen bedensel hareketleri (jestler) göstermektedir (Kuru, 2017, s. 6). Böylelikle Warburg, ortak bellek aracılığıyla farklı zamansallıkları bir araya getirerek imgelere hareket kazandırmaktadır.

Warburg' un amacı daha önce de değinildiği gibi, bellek aracılığıyla imgelerin hareketini betimleyerek insanın evrensel duygusal kalıplarını Rönesans'ın antik uzantılarından günümüze taşımaktır. İmgelerin binlerce yılı kapsayan bu yolculuğunu bilimsel bir düzleme dayandırmak için Richard Semon adlı biyoloğun engram kavramını kullanır. Kalıcı bellek izi diyebileceğimiz engram, bir organizmanın geçici olarak uyarılması sonrası ister tek hücreli bir canlı isterse de bir hayvan olsun bu organizmanın biyokimyasal bir tepki sonucu kalıcı bir biçimde etkilendiğini ve geçmiş ile şimdiyi birbirine nasıl bağladığını göstermektedir (Fleckner, 2017, s. 16). Warburg'un terminolojisinde bu kavram engram hazinesi (Engrammschatz) olarak adlandırılırken insan duygulanımlarını taşıyan bellek kendini tekrar tekrar hatırlatarak imgeler aracılığıyla çağlar boyu iz bırakarak aktarılmaktadır. *Pathos* formülleri dediği resimsel biçimler beden dilinin enerjisini depolar, hatıralara damga vurur, iz bırakır ve sanat aracılığıyla bu duygular cisimleşerek aktarılır. Fleckner insan deneyimlerinin özellikle korku ile daha görünür olan ağıt, yas, melankoli gibi ıstırap biçimlerinin saflaştırılmış jest biçiminde resimsel fügürlere dahil olduğunu söylemektedir (Fleckner, 2017, s. 17).

Warburg, ilk döneminde kullandığı *Pathosformula* kavramının yanında ayrıca imgelerin ne olursa olsun hayatta kalacağını açıklamak için sonraki yaşam anlamında kullandığı *Nachleben* kavramını kullanır (Didi-Huberman, 2017, s. 45). Bu kavram sayesinde Warburg, sanat tarihini Vasari'nin Rönesans tarihçilerinin imgeleri doğrusal bir düzlemde hareket ettiği düşüncesinden ya da Winckelmann gibi sanat tarihçilerinin imgeleri ölüm sonrası yakılan ağıt gibi gören nostaljik yaklaşımından kendini ayırtmaktadır (Didi-Huberman, 2017, s. 46). Bu türden yaygın kanıların aksine *Nachleben*, imgelerin belirli bir kökene ait olmadığı, parçalı, saf olmayan ve böylelikle zamanları kronolojik değil, anakronik olarak birleştiren bir tarih anlayışı olarak görmesini sağlayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Warburg'un da odak noktası hayatta kalan imgeler aracılığıyla kalıcı bellek izlerini takip ederek insani halleri görselleştirmek amacı taşımaktadır. Böylelikle, kalıcı bellek izleri sayesinde oluşturulan duygu kalıpları imgelerin göçünü görünür hale getirirken, Bellek Atlas'ını farklı insani deneyimlere gönderme yapan ve sürekli değişen imgeler dizesi haline getirecektir.

Daha önce de bahsedildiği gibi Warburg, Dürer'in çizimlerini Antik Yunan vazolarında izlerini bulurken, bu çalışmada yararlandığı *Pathosformula* kavramını bir daha sıklıkla kullanmaz. Yaklaşık yirmi yıl sonraki atlası oluşturma sürecindeyse, *Pathosformula* yerine *dinamogram* adını verdiği yeni bir kavramı tercih eder ve dolayısıyla bu kavram ile de daha önce ortaklık kurduğu Erwin Panofski ve Ernst Gombrich gibi ikonografi geleneğinden gelen sanat tarihçilerinden ayrılır (Johnson, 2012, s. 64). *Pathosformula*'nın daha kapsamlı bir karşılığı olan *dinamogram*, imgeleri birer dinamo gibi hareket ettikçe kendini şarj eden, dolayısıyla da kendini doldururken iz bırakan ve bu izi ya da bu enerjii imgeler yoluyla başka bir zaman-mekanda görünür kılan ve bir nevi zamanları birleştirerek yaşam enerjisini koruyan canlılıklar olarak tanımlanmaktadır. *Dinamogram* kavramıyla imgeleri temsil ettikleriyle değil, bir işaretler ve izler düzeneği gibi gören Warburg tam da bu noktada özellikle Panofski'nin temsil ettiği ikonografi geleneğinden kopar (Ginzburg, 2007, s. 90). Temelinde F. Saussure'nin yapısal dilbilim ilkelerine dayanan ikonografi, imgeleri temsil ettikleri üzerinden dilin kapsadığı sınırlara göre sanat yapıtlarına bakan bir okuma ve anlama girişimidir. Warburg'un imgeyi, sürekli hareket halinde, başka biçimlerle temas eden ve kendi mevcudiyetini taşıyan bir iz olarak görmesinin aksine yapısalci yaklaşımda imge durağan olarak görülmekte ve gösteren ile gösterilen ilişkisine dayalı bu halde belli bir temsil mekanizmasına hapsolmektedir. Bu ayrımı belirginleştiren Didi-Huberman'a göre, *Bellek Atlası* imgelerin duygusal kalıplarını derleyen bir tür işaretler atlasıdır. Warburg'un ilk dönem çalışmalarını bu sonuca yaklaştığı emekleme çabaları olarak gören Didi-Huberman, bu dönemde Warburg'un açık şekilde imgelerin tarihinin sınıflandırılmayacağını, hem imgelerin geçirdiği başkalaşımı ıskaladığı düşüncesiyle hem de imgeleri bu şekilde sınıflandırmanın imgelerin gereğinden fazla üst belirlenimine açık olmasından dolayı anlamıştır (Didi-Huberman, 2017, s. 302-303). Psikiyatri kliniğinden çıktıktan sonraki ikinci döneminde tam da bu nedenle *pathosformula* yerine *dinamogram* kavramını

tercih etmektedir. İmgeleri kendi mevcudiyeti içinden değerlendirerek belirli bir sınıflandırmadan uzak tutarak geçirdiği dönüşümleri, başka bir imgeyle ilişkiye girdiğinde büründüğü halleri açığa çıkarmak arzusunda.

Bu ayrımı daha net tanımlamak için göstergebilimin kurucusu F. Saussure ile aynı dönem yaşamış olan Amerikalı dilbilimci Charles Sanders Peirce'ye başvurmak gerekmektedir. Peirce, Saussure'nin göstergenin gösteren ve gösterilen ayrımına dayalı okumasını farklılaştırarak göstergeyi üçlü bir sınıflandırmaya tabi tutar. Buna göre göstergeleri, nesne ile arasındaki ilişki üzerinden ikon, belirti ya da indeks ve simge olarak üçe ayırır. İkonik gösterge, benzerlik ve temsil ilişkisinden kaynaklıyken; belirtisel ya da indeksikal gösterge ise nedensel ya da doğal ilişkiden kaynaklı fiziksel bağdan ve son olarak simgesel gösterge de yorumlayıcıya bağlı olarak alışkanlık ve uyuşmaktan ötürü nesne ile ilişki kurmaktadır (Büker, 1985, s. 16). Simgesel ve ikonik sınıflandırma, özellikle yapısalcı dilbilimin sıkça tercih ettiği gibi imgeleri katman katman derinleştikçe şifrelerinin çözülebildiği olgular olarak değerlendiren ve bu sayede de okunabilirliği ölçüde görünürlük ve anlam kazanan bir gösterge türünü mimlemektedir. Halbuki Warburg'un imgeyi iz olarak ele alışı belirtisel ya da indeksikal göstergeye tıpatıp uyarken, Warburg imgenin işaret etme işlevi üzerinden bir sanat tarihi anlayışı geliştirmeye çalışır. Buna göre Peirce'nin ayrımına göre nesne ile benzerlik ilişkisi uyarınca kurulan temsile dayalı ikonik gösterge ve yorumlayıcının alışkanlığı sonucu ortaya çıkararak nesnenin yerini tutan simgesel gösterge, Saussure'nin gösteren ve gösterilen arasındaki temsile dayalı karakteriyle benzerlik taşımaya karşın belirtisel gösterge bu tür bir sınıflandırmalardan ciddi bir biçimde farklılaşır. Peirce'ye göre nesne ile arasında fiziksel bağ olan gösterge belirtiyi gösterirken bunu ateş ve duman örneği üzerinden açıklar. Buna göre duman ile ateş arasındaki fiziksel bağ nedeniyle yorumdan bağımsız olarak dumanı ateşin göstergesi olarak kavrama kavuşuruz (Büker, 1985, s. 18).

Göstergeyi işaret ve belirti olarak ele alan bu konumlandırma özellikle analog fotoğrafın özüyle uyumludur. Nitekim Peirce de fotoğrafın belirtisel göstergeye yakın olduğunu söylemektedir (Büker, 1985, s. 17). Fotoğraf, ışığın gümüş nitrata dökümü ile ortaya çıkarken fiziksel dokunuşun izini taşımaktadır. Warburg da keza dinamogram olarak konumlandığı imgeleri taşıdıkları enerjiyle, işaret veya iz bıraktıklarını söylerken benzer bir yerden soluk almaktadır. İmgeler, taklit ve benzetmeye dayalı, yalnızca temsil düzeneğinde var olan kopyalar değil; tam tersine, işaret ederek mevcuda gelen izlerdir. Ulus Baker de Peirce üzerinden benzer bir sınıflandırmaya giderek, bu tür imgelerin öznenin etki ve tepkiye bağlı konumlandırmasının dışında kalan, zaman ve mekandan bağımsız ve kendi içlerinde burada var olan bir imge türünü tarif etmektedir (Baker, 2014, s. 230- 232). İmge sözcüğünün Türkçe etimolojisine baktığımızda yine benzer bir işlev taşıdığını görmekteyiz. Kökeninde belirti ya da işaret anlamı taşıyan im kökü bulunan imge, hem herhangi bir olayın izini sürmek anlamı taşıırken hem de o olayı belirleyen koşulları açığa çıkarabilme olasılığını barındırmaktadır. Dolayısıyla gündelik dilde imge, görünen ve görüntü anlamının dışında işaret eden anlamına da gelmektedir.

Agamben de engram hazinesini barındıran imgelerin gösterge ya da sembol olmadığını söylerken, Warburg'un bir tür işaretler arkeolojisi geliştirdiğini söyler. Bu nedenle de Warburg'un temellendirmeyi başaramadığı yöntemini 'İsimsiz Bilim' olarak adlandırır (Agamben, 1999, s. 94-95). Agamben ile aynı güzergahtan yol alan Didi-Huberman da Warburg'un sanat tarihinde 'epistemolojik bir kopuşun' önünü açan çığır açıcı bir yaklaşım ve yöntem geliştirdiğini söylemektedir.<sup>3</sup> Didi-Huberman'a göre Gombrich ve Panofsky imgeyi dilsel göstergeler olarak incelerken sanat eserlerinin yalnızca ait oldukları dönemin ruhuna temas ettiğini söylemekte ve bu nedenle kısıtlayıcı bir bakış açısıyla 'yöntemin keskinliğine' işaret eden bir yaklaşımın ürünü olarak görmektedir. Didi-Huberman için bu türden yapısalcı yaklaşımlar, Aby Warburg'un felsefi düşüncelerini dışarıda bırakarak Warburg'u eksik bir biçimde Anglo-Saxon dünyasına taşıdığını iddia etmektedir (Akay, 2009, s. 28-29). Oysaki imge, Warburg'un bakışıyla belirti ya da iz olarak ele alındığında, diğerlerinden farklı olarak zamanı imgenin merkezine yerleştirir ve bellek aracılığıyla zamanları birbirine bağlayan yeni bir bakışın önünü açar.

Agamben de keza Atlas'ın kırk altıncı panosu üzerinden Warburg'un imge bilimi açıklamaktadır. Adı, *Canitez Küçük Hanım* olarak adlandırılan panoda hareket halindeki bir kadın (Ninfa-Su Perisi) figürü bulunur ve panodaki diğer yirmi yedi resimle ilişkilendirilmiştir (Agamben, 2012, s. 42). Bu yaklaşımın imgeleri kronolojik bir sıraya göre düzenleyen ikonografik bir repertuar ya da kendinden türeyen arketipler olmadığını söyleyen Agamben, her birinin kendi başına bir arche ya da orijinal olmamasına rağmen özgün değerleri olduğunu dile getirir (Agamben, 2012, s. 43). Resimlerin her biri iz ya da işaret taşıdıkları için kendi özgünlükleri vardır. Buradan hareketle Agamben, sanat eserlerinin orijinalliği üzerine kısaca değindiği farklı bir saptama daha yapar. Homeros örneğiyle benzeşim kurarak Warburg'un atlası, yaratım ve performans ya da özgün eser ile icra arasında ayrım yapmadan işaret ettiklerine göre montajladığını söylemektedir (Agamben, 2012, s. 44).

Atlas yalnızca imgelerin tarihsel yolculuğunu göstermekle kalmaz aynı zamanda onları tekrardan üretir ve aynı zamanda atlas tam bu nedenle de bir tekrardan üretim (reproduksiyon) olarak sinematik bir düşünce moduna işaret eder. İlginçtir ki Homeros metinleri de benzer bir tartışma içinde yer almış; Batı edebiyat kanonunun ilk özgün ve yaratıcı eseri olarak

<sup>3</sup> Georges-Didi Huberman, sanat ve tarih ilişkisi bakımından Warburg'un aynı dönemde yaşamış olan Carl Einstein ve Walter Benjamin ile 'aynı takımıydı' içinde yer aldıklarını belirtirken bu 'epistemolojik kopuşun' o dönemde yeterli ağırlığı yaratamamasında, Warburg'un deliliğinin sınırlarında dolaşmasının, Einstein ve Benjamin'in ise Nazi tehdidi nedeniyle ölümü seçmesinin etkili olduğunu dile getirmektedir (Akay, 2009, s. 30).

düşünülen İlyada ve Odyssea'nın kim tarafından yazıldığına dair icra edildiğinden itibaren süregelen bir tartışma söz konusudur. Bu destanlar bir söylence çeşidi sayabileceğimiz rapsodilerin bir biçimdir. Rapsodinim etimolojisi Yunanca rhapsin (dikme, tutturma) ve oide (şarkı) kelimelerin birleşmesine dayanır ve buna göre Homeros var olan öyküleri derleyen, birbirine bağlayan ve tutturan bir montaj işçisidir (Ong, 2017, s. 23-32).<sup>4</sup> Troya başta olmak üzere yazılan bu destanlar yüzyılların birikimini taşıırken, Sümerlerin, Mısırlıların, Perslerin, Asurluların veya Hititlerin birbirleriyle etkileşimlerini yansıtır kolektif belleğin billurlaştığı ve günümüze ulaştığı bir meta-anlatı olarak okunabilir. Bu yapı aslen Agamben'in dediği gibi kopya ve gerçek arasındaki sınırların muğlaklaştığı bir alana tekabül ederken, montaj aracılığıyla ortak belleğin ürünü olan hikayelerin derlendiği, hareket kazandırılarak zamanın birlikteliğini taşıyan bir nevi sinemasal bir anlatı sunmaktadır. Tıpkı Warburg gibi Homeros da gezgin olarak izleri takip ederek, hikayeleri ve şiirleri toplamış ve böylelikle sözün imgelelerini biriktirmiştir.

## 2. Warburg ve Sinema Tarihleri

Agamben ve Didi-Huberman gibi düşünürlerin, imgelerin göçünü Atlas aracılığıyla açığa çıkarmaya çalışan Warburg'un sanat anlayışını bir nevi işaret bilimi olarak yorumlaması, sanat felsefesi, görsel kültür, film kuramları ve antropoloji gibi alanlara yeni kapılar açmıştır. Bu denemelerden en önemlilerinden biri Philippe-Alain Michaud'un yazdığı *Aby Warburg and the Image in Motion* (2007) adlı çalışmadır. Önsözünü Didi-Huberman'ın yazdığı kitap, Warburg'un düşüncesinden hareketle sanat tarihinden, resim sanatına, fotoğraftan, tiyatro ve sinemaya kadar farklı sanat dallarına temas etmektedir.

Michaud, Warburg'un aynı esnada Atlas üzerine çalıştığı yirmili yılların sonuna doğru gerçekleşen Sergei Eisenstein ve Bela Balasz arasındaki tartışmaya değinerek sanat tarihçisini sinemayla ilişkilendirir (Michaud, 2007, s. 282-287). 1926 yılındaki yazısında Eisenstein, Balasz'ı montajın önemini göz ardı etmekle suçlarken tek başına görüntünün kendisine fazlaca değer verdiğini, halbuki sinemanın esasının görüntünün yalnızca kendisinin değil, görüntüler arası etkileşimler sayesinde insana dair dinamik duyguların ve hareketlerin ortaya çıkarılması olarak görmektedir. Dört yıl sonraki yazısında Balasz ise Eisenstein'in montaj olanaklarını genişletmek için araştırdığı Japon ideogramlarını kullanma çabasını eleştirirken, ideogramların gelişmemiş ilkel bir yazım biçimi olduğunu söylemektedir. Balasz'a göre görüntüler, düşünceleri kavramsal olarak ifade etme niyetiyle değil onları biçimlendirme ve canlandırma amacıyla olmalıdır. Buna göre düşüncenin etkili bir biçimde ifade edilmesinin yolu, görüntülerin belirli bir mantıksal sıralamaya göre düzenlenmesine dayanmasıdır. Aksi takdirde Balasz için, montajı Eisenstein gibi kullanmaya çalışmak resimli bir bilmece çözmek gibidir ve bu nedenle de filmi tıpkı hiyerogliflerde olduğu gibi yazılı işaretlerin en ilkel formuna geriletmektedir (Michaud, 2007, s. 283).

Balasz'ın bu cevabı Eisenstein'in montaj düşüncesiyle Warburg'un atlası arasındaki örtük bağı açığa çıkarmaya yardımcı olmaktadır. Atlas tıpkı Eisenstein'in montaj fikri gibi imgelerin dizilmesiyle meydana gelirken, Warburg da ideogramda olduğu gibi mantıksal zorunluluğun dışında bir bilmece gibi imgeleri yan yana getirip yeni anlamlar üretmiştir (Michaud, 2007, s. 283). Atlasta olduğu gibi imgelerin kendi bağlamlarından sökülüp çıkarılarak yeniden düzenlenmesi tam da bu nedenle Eisenstein'in montaj düşüncesiyle oldukça uyumludur. Hiyeroglif ya da Çin ve Japon geleneğine ait yazı resimlerde iki farklı imgenin bir araya gelmesiyle bu iki imgede de olmayan yeni bir anlamın açığa çıkma olasılığı vardır. Eisenstein da imgelerin ya da kendi ifadesiyle sembollerin bu tarz kullanımının kendi montaj anlayışıyla uyduğunu belirtir. İmgeler tek başlarına sabit ve değişmez anlamlarının olmaması ilkesinden yola çıkarak kendi ifadesiyle bu geleneğin kavramsal yazıya karşılık geldiğini belirtir (Eisenstein, 1984, s. 28-30). Warburg'un sürekli yer değiştirmelerle imgeleri hareket halinde göstererek yeni anlam arayışına benzer biçimde Eisenstein da somut görüntüleri montajlayarak soyut ve kavramsal bir düşünce biçimi yaratma amacındadır.

Eisenstein'in montaj konusunda kuramsal arayışlarında ulaştığı nihai nokta yazın hayatının son döneminde ürettiği temelde soyut duygu ve düşüncelerin somut görüntüler aracılığıyla ortaya çıkarmak olan düşünsel montaj anlayışıdır. Bu düşünce bir hikaye anlatım yoluyla değil, doğrudan görüntüler ve bu görüntülerin düzenlenmesi aracılığıyla olmalıdır (Nuyan, 2013, s. 59). Eisenstein için geleneksel filmler duyguları yönetirken, düşünsel kurgu tüm düşünce sürecini teşvik etmektedir (Eisenstein, 1984, s. 62). İmgeler bu yolla temsil edilmez ya da bir temsil mekanizması içine dahil olmaz ancak imgeler aracılığıyla imgelerin görsel bir düzenlemeyle aralarında kurulan ilişkiler ağı imgelerin düşünce geliştirmesini mümkün kılmaktadır. Böylelikle, belli belirsiz birbirinden farklı boyuttaki imgeler montajlandığında Eisenstein'in tabiriyle *kavramsal bir düşünceye* doğru evrilmektedir.

<sup>4</sup> Yüzyıllar boyunca Anadolu'nun farklı kültürlerince beslenen ve şekil değiştiren İlyada ve Odyssea M.Ö. 700-650 yıllarında yeni Yunan alfabesiyle derlenip yazılmıştır. Bu destanlar bir söylence çeşidi sayabileceğimiz rapsodilerin bir biçimdir. Homeros'un kim olduğu, destanların gerçek mi hayal mi olduğu ve nasıl yazıldığı üzerinden açılan tartışmalarda farklı teoriler üretilmiştir. Klasik edebiyat uzmanı Milman Parry 1928 yılında kaleme aldığı, daha sonra kanon niteliği kazanacak çalışmasında Homeros destanlarının ayrıntılı incelemesini yapar. Kelime kullanım biçiminin belli aralıklarla birbirini tekrar eden bir formüle dayandığını kanıtlayan Parry, destanların tek başına bir yaratım süreci olmadığını aksine Homeros şiirlerinin, farklı zamanlarda, farklı ozanlar tarafından nesilden nesile aktarılan sözlü kültürün bir parçası olduğunu belirtir. Buna göre, destanların dili ozanların dize ölçüsünü tutturmak için koruyup yeniden birleştirdikleri kalıplaşmış deyişlerin dilidir. Ayrıntılı bilgi için Ong, (2017).

Bu noktadan hareket eden Michaud ise Eisentein gibi imge temelli bir düşünce biçimi geliştirmek isteyen Godard'ın altı bölümlük *Histoire(s) du Cinema* belgeselini örneklendirir (J. L. Godard, 1988). Bu belgesel kronolojik olarak birbirini takip eden dönemleri anlatan klasik bir sinema tarihi belgeselinin ötesinde, bütünü parçalayarak imgelerle düşünmenin yollarını arayan yenilikçi bir yaklaşım getirmektedir (Michaud, 2007, s. 289). Sinema tarihinde yer alan imgelerin yolculuğunu gösteren Godard bu düşünme biçimiyle Aby Warburg'un atlasıyla örtüşmektedir. Godard, adından anlaşılacağı üzere sinema tarihi yerine sinema tarihleri başlığını tercih etmiş ve filmler, karakterler, yönetmenler ve oyuncular gibi sinemaya ait bambaşka unsurların bir arada anlatıldığı bir belgesel çekmiştir. Açılış sahnesinde Godard'ı bir montaj masasının başında imgeleri bağlamlarından koparıp tekrar montajlayarak bir nevi sinema tarihlerinin atlas'ını oluştururken görürüz. Tıpkı Warburg'un atlası gibi zaman ve mekanın dışına çıkarak sinemaya ait imgeleri görselleştirirken, sinema atlası gibi birbirinden farklı zaman ve katmanları yeniden montajlayarak birleştirmektedir. Frampton için Godard'ın bu çalışması, 'Eisentein'in düşünsel montajının genişletilmiş uyarlamalarından oluşan düşünce egzersizleri' olarak görülmektedir (Frampton, 2013, s. 116). Bu montaj yapısı, Frampton'a göre farklı fazlarda yoğunluklar içermektedir. Sözelimi, filmdeki görüntülerin üst üste bindirilmesi seyirciye düşünme fırsatı tanırken; keskin geçişler ve aniden kesilen sesler gibi düşünce şoklarıyla seyirciye farklı düşüncelerin ve fikirlerin açığa çıkarılmasının önünü açmaktadır. Ulus Baker de benzer bir bakış açısıyla Godard'ı değerlendirirken, sanat eserlerinin reproduksiyonun karşılaşma hali gibi Godard da sinemaya dair imgeler aracılığıyla örtük olarak sinema tarihini bir üst boyutta kopyalayıp yeniden kurgulamaktadır (Baker, 2012, s. 33). Warburg'un atlas ile sanat tarihini yeniden üretmesine benzer şekilde Godard da, sinema tarihindeki imgeleri tasnif edip yeniden biçimlendirir ve özdeşlik yoluyla imgelerin izlerini takip edip bir üst anlatıyla kendi yaratıcı bakışıyla yeni bir sinema tarihi kurgulamıştır.

Bu noktada Michaud'un değinmediği ancak Eisenstein'in tam zıttı noktada yer alan Dziga Vertov'dan bahsetmek gerekmektedir. Eisenstein'a göre farklı noktalardan hareket etmelerine karşın Vertov'un montaj anlayışı Aby Warburg'un Bellek Atlası ile daha derin bir bağ içermektedir. Warburg'un ölüm tarihinde ilk gösterimi yapılan *Kameralı Adam* (Dziga Vertov, 1929), Vertov'un montaj anlayışının ve dolayısıyla sinema düşüncesinin kusursuz bir temsildir. Devrim sonrası Moskova'daki yaşamı anlatan film, çağının çok ötesinde bambaşka bir sinema deneyimi sunar. Moskova'nın günlük hayatından yakalanan görüntüler, hayat arkadaşı E. Svitlova tarafından montajlanır ve film, belgesel niteliğinin dışında sinematografik imge mefhumunu tartışmaya açmaktadır. Buna göre, Vertov'un film düşüncesinin temelinde yer alan Sinegöz, mekanik bir göz olarak tanımlanan, insanın gözünden daha kusursuz olarak zaman ve uzamda yaşar, hareket eder ve izlenimlerini insan gözünden tamamen farklı bir şekilde toplar ve kayda geçirir (Vertov, 2007, s. 15). Sinegöz, Vertov'un tabiriyle 'hile efektleri' olarak adlandırılan yakın çekim, sahnelerin üst üste bindirilmesi, yavaş çekim, hızlı çekim, yavaşlatma ve mikro ölçekli çekim gibi her türlü çekim tekniğinden yararlanmaktadır (Vertov, 2007, s. 104). Bu sayede Sinegöz insani olanın dışına çıkarak farklı bir duyumsama, algı ve görme rejimi yaratmaktadır. Evrendeki tüm imgelerin, yüzeyleri ve parçaları birbirlerine göre değişiklik gösterirken, 'insani olmayan' bir göz olan Sinegöz insanın göremediğini görür kılar ve Vertov'a göre; 'zaman ve uzam sınırlarından azade olan ben (sinegöz), evrendeki noktaları, nerede kaydetmiş olursam olayım bir araya getirmektedir' (Vertov, 2007, s. 18). Sinegöz'ün olduğu gibi çektiği görüntüler, montaj yoluyla parçalara ayrılıp tekrar birleştirilir. Bir nevi atom parçacıkları gibi ayrıştırılan yaşam, farklı aralıkların bir araya gelmesiyle yeniden kurulmuştur. Bu bağlamda iki farklı imgenin birbirine nasıl bağlanacağı sorusunun cevabını Vertov, kendi tanımlamasıyla 'aralıklar teorisi' kavramını kullanarak açıklamaktadır. Vertov, aralıklar teorisini 'çekimler arasındaki hareketler, çekimlerin birbiriyle görsel korelasyonu, bir görsel uyarıdan diğerine yapılan geçişler' olarak tanımlamaktadır (Vertov, 2007, s. 106). Baker'e göreyse, mesafe iki imge arasındaki uzaklığa tekabül ederken, aralık birbirinden çok uzak olsalar da iki olay ya da hareket arasındaki yakınlıktır (Baker, 2012, s. 31). Dolayısıyla, Vertov imgeleri zaman ve mekandan bağımsız olarak düz bir mantık zincirinden koparıp kurgusal bir ilişki içine dökülmektedir. Her ne kadar bir materyalist olarak Vertov dramatik filmin kurmaca ve rasyonel mantığına karşı çıktığı için gerçek imgelerin -kino-pravda- peşinde olsa da, yarattığı montaj anlayışıyla sinemasal imgenin farklı boyutlarını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada tekrar düşündüğümüzde Warburg'un, sanat tarihinde farklı aralıklardaki durağan imgeleri birbirine yaklaştırıp pano üzerinde hareketlendirmesi, örtük bir şekilde de olsa Vertov ile ne kadar yakın bir düşünsel evreni paylaştıklarını göstermektedir.

Bu izlekten yola çıkan Laura Mulvey, *Kameralı Adam* üzerinden sinema ve fotoğraf ilişkisini yorumlar. Vertov, filmin belirli bölümlerde donmuş fotoğraf kareleri kullanıp, hemen ardından da bu kareleri hareketlendirmektedir. Bu sahnelerden etkilenen Mulvey, anı dondurup ölümsüzleştirip aynı zamanda da anı öldüren fotoğrafı, hareket kavramıyla birlikte sinemadan ayırır. 'Sinema nedir' sorusunu saniyede 24 kare ölüm olarak cevaplayabileceğimizi söyleyen Mulvey, sinemanın bu cansız 24 kareyi hareketlendirmesiyle bir nevi yaşamdan ölüme geçişi ifade ettiğini söyler (Mulvey, 2012, s. 26). Filmde Svilova'yı film üzerinde çalıştığı kurgu masasının başında görür ve ardından cansız film şeritlerini eline alıp kesmesini gösterir Vertov izleyiciye. Mulvey için bu sahne, cansız karelerin hayata dönüşünün ve dolayısıyla kareleri hareketlendiren bir illüzyonun sahnelenmesidir. Farklı aralıklara sahip selüoit film şeridindeki iki imgeyi keserek birleştirmesi yeni bir zamansallık yaratır böylelikle. Bu işlem zihnimize doğal olarak panoların üzerine farklı aralıklardaki imgeleri yapıştıran Aby

Warburg'u getirir ister istemez. Vertov imgeleri gerçek görüntülerden seçerken, Warburg üretilmiş her imgenin bir anlam inşa ettiğine inanarak resimden fotoğrafa ayırım gözetmeksizin tüm imgeleri kullanır. Farklı zaman ve mekanlarda ve farklı aralıklarda yaratılan imgeleri birbirine yaklaştırarak, görsel bilinçdışımızın ve hayal gücümüzün farklı katmanlarını açığa çıkaran Warburg, Vertov ve Svilova gibi bir sinemacı edasıyla imgeleri hareketlendirir, yeni zamansallıklar ve düşünceler ortaya çıkarır. Baker, Vertov'dan hareketle bir filmin ana işlevinin imgelerin işaret ettiği bir anı yakalamak olduğunu belirterek, bir fikri üreten bu an'ın ise ilginç bir şekilde montaj masasında yakalandığını dile getirmektedir (Baker, 2012, s. 91). Tarihin derinliklerinde kalmış durağan ve cansız imgeler Warburg'un panosunda birbiriyle ilişkilenerken hareket kazanır, anlar fikre dönüşür ve bizi yeni ve derin düşüncelere sevk eder.

### 3. Warburg ve Sinemasal İmgeler

Önceki bölümlerde kısaca değinildiği gibi Giorgio Agamben, Aby Warburg'dan esinlendiği iz kavramını kullanarak sanat alanında bir imge teorisi geliştirmenin yanı sıra Warburg'u kendi film kuramı üzerinden temellendiren ender düşünürlerden biridir. 1992 yılında yayımladığı *Jest Üzerine Notlar* adlı makalesinde jest, imge ve hareket kavramları üzerinden bu düşüncesinin temellerini atar. Alex Murray'e göre, Agamben'in sanat ve yaşamın kesiştiği nokta olarak gördüğü jest kavramı, sanattan sinemaya geçişin konumlandırılması açısından kilit bir öneme sahiptir (Murray, 2013, s. 132).

Sinematografin icadıyla, modernleşmenin hızla toplumsal hayatı radikal bir biçimde etkilemesi yirminci yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Agamben, 1885 yılında Gilles Tourette adlı bir doktorun insanların ayak izlerinin tıpkıbasımlarını örnekleyerek gösterdiği daha sonra Tourette sendromu adını alacak olan insanların kas ve kemik yapısındaki bozulmaya sebebiyet veren bir motor yoksunluğundan bahsetmektedir (Agamben, 2019, s. 12-13). İletişim ve ulaşım olanaklarının değiştiği, mekânsal deneyimlerin farklılaştığı ve en önemlisi zaman akışının hızlandığı modernleşen dünyada artık bedensel hareketlerimiz sekteye uğramıştır. Agamben için tam da bu nedenle insanların modernleşmeyle birlikte genelmiş bir Tourette sendromu yaşadığını ifade eder yazısının başında. Hastalığın bulunduğu ilk yıllarda binlerce vaka belirirken, yetmişli yıllara kadar Tourette sendromundan söz edilmez. Agamben'e göre bunun nedeni tikler, kas gevşekliliği ve kas koordinasyon bozukluğuna sebep olan bu sendromun artık bir insanlar için bir norm haline gelmiş olmasıdır. Düşünürüne göre, Batı dünyası için bu durum jestlerin yitimi anlamına gelirken, yine bu tarihlere denk gelen erken dönem filmlerde özellikle bedensel hareketlerin mimetik temsillerinin ön planda olduğu müzikaller ve komediler farkındalık yaratamamıştır. Agamben yine aynı zamanlarda Muybridge'in sinematografin icadından önce yirmi dört fotoğraf makinesiyle yarattığı bir düzenekle çektiği fotoğraf dizelerinden bahseder. Sinemanın habercisi olan bu düzenek insanın bedensel hareketlerini fotoğrafları yan yana getirerek görselleştirmektedir. Warburg içinse beden mimetik hareketlerinin imgelerde yer alan izlerini takip edip, insana dair jestleri yeniden canlandırmak hayati bir öneme sahiptir.

Agamben için Warburg'un bin fotoğraflık Bellek Atlası, temelinde jestin olduğu bir tarihi billurlaştırırken, atlas Klasik Yunan'dan faşizme kadar Batılı insanlığın jestlerinin hareket halindeki temsilini göstermektedir (Agamben 2019, s. 15). Warburg, imgeyi tarihsel ve dinamik bir unsura dönüştürmüş ve böylelikle Atlastaki her bir pano da birer film karesi gibi hareket halinde olarak yorumlanabilmektedir. Murray'e göre Agamben bir yıl boyunca Londra'daki Warburg enstitüsünde yaptığı araştırmayla sanat tarihini sinemayla ilişkilendirmesini kolaylaştırmıştır. Sinema, hareketli ve dinamik bir yapı taşıdığından sanat tarihini de devasa bir film şeridi gibi okuma eğiliminde olmuştur. Warburg'un da başardığı şey ise sanat tarihini hareketli imgelerle okuyarak, bir tür imge bilimi yaratıp sinemaya yaklaştırmak olmuştur.

Agamben yazısında, imgenin özünde iki kutuplu bir karşıtlık içerdiğini belirtmektedir (Agamben, 2019, s. 14). İlk kutup 'jestin somutlaştığı ve yok olduğu', 'iradi belleğin ele geçirdiği anıya' tekabül etmektedir. Bu imgeler durağandır ve büyümlü bir yalıtılmışlık içinde modern estetik anlayışının yücelttiği belirli biçim ve anlayışları temsil eder. İkinci kutup ise tıpkı Muybridge'in enstantene fotoğraflarında olduğu gibi 'jestin dinamiği' muhafaza ederek 'gayri iradi bir belleğin' tezahür ettiği; 'şimşek gibi çakan fışkıran bir imgeye' karşılık gelerek 'kendinin ötesinde kendisinin de bir parçası olan bir bütüne' gönderme yapar (Agamben, 2019, s. 15). Agamben'in bu ayrımı Sanders-Peirce'nin ikon ve belirti arasında yaptığı ayrımla benzeşim kurularak da okunabilmektedir. İkonik olan durağan, yalıtılmış ve statik olandır ve aynı zamanda anıtsal olandır. Anıtsal olansa bitmiş, tamamlanmış ölü bir imgedir. İkinci kutupsa Warburg'un önerdiği gibi geçmişten gelen hafıza izini taşıyan ve bugüne taşınabilen hareket halindeki imgelerdir. Burada Agamben'in kullandığı 'jestin dinamiği' tabirinin, Warburg'un dinamogram kavramından esinlendiği açıktır. Dinamogram yüklü imgeler harekete geçtiklerinde görünür olur, boşluğu tamamlar ve tarihsel bir montajın parçası olmaktadır. Agamben aslında ilk etapta bitmiş ve ikonlaşmış sanat yapıtları gibi görünen *Mona Lisa* ve *Nedimeler* gibi tablolarının bile sabit ve değişmez biçimler olarak değil, 'bir jestin fragmanları' olarak kendini bulmaya çalışan 'kayıp bir filmin içindeki kareler' olarak görülebileceğini söylemektedir. Bu aynı zamanda düşünürüne göre, Antik Yunanda efsanelerdeki heykellerin kendilerini tutan bağlarını kırarak hareket etmesi gibidir ve bu nedenle denilebilir ki, 'sinema, imgeleri jestin anayurduna geri götürme' kudreti taşıyan bir sanattır (Agamben, 2019, s. 17).

Agamben, *Jest Üzerine Notlar*'ı yazdıktan üç yıl sonra *Guy Debord'un Sineması* başlıklı bir deneme kaleme almıştır. Yeni bir sinema anlayışının olanaklarını Guy Debord üzerinden tartışırken yazının başında Warburg ile ilişkisini açıkça tekrar ortaya



koymaktadır. Buna göre sinemanın kökenindeki hareket yüklü imgeler, dinamik bir yükü tarihin bir parçasını deneyimler ve bu tarihsel deneyim Warburg'un atlasında amaçladığı gibi olmalıdır. Warburg, resimleri durağan ve yalıtılmış imgeler olarak görmez aksine resimler elimizde olmayan bir filmin hareket yüklü karelerinden ibarettir ve sinemanın göreviyse onları bu filme iade etmektir. Agamben için imgeler bizzat tarih yüküdür ve bu nedenle de sinemanın asli görevi geçmişin imgelerini bugüne taşıyarak, imgelerin sunduğu olabilirlikleri göstererek yeni bir kümelenme yaratmaktır (Agamben, 1995).

Agamben için artık sinemanın yeni anlatım biçimine ihtiyacı vardır ve gideceği istikamet bu yönde olmalıdır. Bu yönü belirleyecek olansa sinemanın temeli olan montaj ilkelerini yeniden tanımlamaktır. Bunun için montajın iki aşkın koşulunu kesinti ve tekrar olarak tanımlar. Agamben, 'tekrarı özdeş olanı geri getirme olarak değil, olup bitmiş olanı mümkün olmaya geri geliş' olarak konumlandırır. Bu noktada tekrarı, bellek ile ilişkilendirirken belleğin bize olmuş olanın maalesef aynısını geri getiremeyeceğini ancak 'geçmiş imkanını' ve olanağını tekrar kazanma şansı verdiğini ifade eder (Agamben, 1995). Warburg'un da bellek atlasında yaptığı tam olarak budur. Geçmiş imgelerle tekrar ederek imkanını bugüne taşır. İkinci aşkınsal koşulsuz kesintidir. Sinemanın kesinti ya da duraksama kudreti vardır ve bu güç sinemayı düzyazıdan ziyade şiire yaklaştırır. Şiiri 'ses ile anlam arasındaki bir duraksama' olarak görürken, imge temelli bir sinema anlayışında anlam benzer bir biçimde kesintiye uğrar ve bu nedenle sinemayı 'imge ile anlam arasında uzatılıp sürdürülen bir duraksama' olarak tarif eder.

Montajın bu iki koşulu birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturur ve bu Guy Debord'un filmlerinde ve öncesinde bahsedilen Godard'ın *Histoire(s) du Cinema*, belgeselinde gözlemlenebilmektedir. Debord'un filmlerini farklı kaynaklardan edindiği film, reklam ve haber görüntülerini montajlayarak oluşturduğu *detourned* (denenmiş) imgelerle yapmıştır (Murray, 2016, s. 138). Önceki bağlamlarında yalıtılmış ve durağan olan imgeler, içerdiği anlamlarından kopararak Debord'un dış sesi ile kurgulanarak sunulmuştur. Özellikle medyada yer alan görüntüler belirli bir anlam ve mesaj taşır. İçerdikleri bağlamdan söküp çıkarılan bu imgeler böylelikle başka anlamların ortaya çıkma potansiyeline imkan tanırken yeni bir kümelenmeye tabi olmuştur. Görüntüler tekrarlanarak kesintiye uğrar, montajlanarak tekrar harekete kavuşur ve yeni anlam ve olanaklara kapı aralar. Agamben'in verdiği bir başka örnek ise Passolini'nin doksan bin metrelik belgesel ve haber görüntülerinden montajladığı *La Rabbia* (Öfke, 1963) filmidir. Kore Savaşı, Kongo'daki karşı devrim, Macaristan ve Cezayir Savaşı, Küba, atom bombası, ölüm görüntüleri, Kraliçe'nin tahta çıkış töreni, Eisenhower'ın seçim propagandası, televizyondaki magazin programları ve Marilyn Monroe'nun ölümü gibi birbirinden farklı görüntü ve imgelerin montajlanmasıyla oluşturulan film, modern dünyanın politik eleştirisini yeni bir görme biçimiyle sunmuştur. Agamben sinemanın misyonunun bu açıdan öncü olduğunu dile getirirken Godard'ın, Debord'un veyahut Pasolini'nin gerçekleştirdiği montaj tekniğiyle ile imgelerle düşünen bir sinemanın imkanını göstermektedir. Böylelikle yeni bir sinema dili yaratmak için türlerinin üst üste çakıştığı bir 'kayıtsızlık bölgesine' girildiğini, 'hem belgesel hem de anlatı' ve 'hem gerçeklik hem de kurmacanın' içi içe geçtiği ve sinemanın imgeleriyle sinema yapılmaya başlandığı bir arayışa işaret etmektedir.

#### 4. Warburg ve Deleuze: Doğrudan Olmayan Yakınlaşma

Agamben gibi doğrudan olmasa da imge, hareket ve zaman kavramlarını kendine has düşüncesiyle yeniden ele alan Gilles Deleuze, Aby Warburg'un sinemayla ilişkisini tartışmak açısından neredeyse zorunlu bir alan açmaktadır. Sinematografik imgeyi 1985 yılında tamamladığı iki ciltlik kitabını, hareket-imge ve zaman-imge kavramları üzerinden sinema tarihini sınıflandırarak tartışan Deleuze, Bergson'un imge ve madde ilişkisinden ve Peirce'nin daha önce değindiğimiz imgeler sınıflandırmasından esinlenerek sinema kuramını temellendirir. Felsefede kavramlarla düşünebildiğimiz gibi sinemada da imgeler yoluyla düşünce geliştirmenin yollarını arayan Deleuze, imgelere yüklediği anlamlarla dolaylı yollardan Warburg'a yaklaşmaktadır. Hareket-imge ve zaman-imge kavramları, Frampton'ın yerinde ifadesi ile çizgisel ve çizgisel olmayan zaman kavrayışları olarak iki farklı düşünce biçimine işaret etmektedir (Frampton, 2013, s. 104). Bu bağlamda hareket-imge, genellikle klasik anlatı sinemasında görüleceği gibi sahnelerin mantıksal bir sıralamayla kronolojik olarak ilerlediği ve devamlılık esaslı üzerinden kurgulanan bir sinemaya özgünken, zaman-imge böylesi bir yapının dışına çıkarak klasik anlatının dayandığı temsil düzeneğini parçalayarak, anakronik bir zamansallıkla temellenen bir montaj anlayışını ifade etmektedir.

Deleuze'ün görüşlerini tekrardan değerlendiren Jacques Ranciere, düşünürün aslen sinema tarihini değil de imgelerin doğal tarihini yazdığını dile getirmektedir (Ranciere, 2016, s. 118-122). Kendi ifadesiyle 'imgelerin doğal tarihi'nde Deleuze'ün yaptığı 'işaretlerin tasnifine yönelik bir deneme'dir (s. 119). Ranciere'e göre Deleuze, işaretleri, imgelerin bileşenleri ve onların genetik elemanları olarak ele alırken işareti söyle tanımlamaktadır: 'imgeleri oluşturan ve onları yeniden yaratmaya son vermeyen ifade çizgileridir ki, bu ifade çizgileri hareket halindeki madde tarafından götürülür ya da taşınırlar (Aktaran Ranciere, 2016, s. 119). İmgeyi iz olarak ele alması Warburg ile Deleuze'yi kaçınılmaz bir ilişkiye sokarken tam bu noktada Deleuze için imgenin şu tanımına ulaşırız. İmge, 'evrenin sonsuz büyüklüğü içinde yayılan değişimlerin dört bir yandan geçtiği yol' olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla Ranciere'e göre Deleuze'ün imge tanımı, temsil edilen veya bakışla kurulan değil; tam tersine kendinde mevcut olan, hareket halinde olan ışık-maddedir. İmgeleri kendi mevcudiyetini taşıyan, hareket halindeki ışık ya da maddenin görünümü ve izi olarak gören Deleuze'ün bu tanımı, Warburg'a ne kadar yakın bir kavramsallaştırma içinde olduğunu göstermektedir.

Warburg'un sanat tarihini kavrayışı ilk bakışta Deleuze'un anakronizme dayalı zaman-imege kavramıyla örtüşse de, hareket-imege'yi ele aldığı çalışmasının ilk cildinde ilginç bir şekilde Warburg'un imgelerin izini açıklamak için biyolog Semon'dan devşirdiği engram kavramını tartışmaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Warburg'un imgelerin taşıdığı hafıza izini açıklamak için kullandığı engram kavramını Deleuze de benzer biçimde imege ve algı ilişkisini ele aldığı ve Vertov ile ilişkilendirdiği üçüncü bölümde fotogram ile aynı manada kullanarak açıklamaktadır (Deleuze, 2014, s. 101-138). Fotogram temelde karanlık oda ortamında kamera ya da herhangi bir makine kullanılmadan çekilen görüntüye verilen addır. Işığa karşı duyarlı bir kağıt üzerine herhangi bir nesne konularak ışığı aktaran bir alet olan agrandizör kullanılır ve nesnenin kağıt üzerine bıraktığı iz, görüntü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Deleuze'un engram ve fotogramı aynı anlamda kullanma sebebi imgenin bıraktığı iz veya işaretir. Engram ya da fotogramın fotoğraf ile karıştırılmamasını belirten Deleuze, kavramı algılanım-imegenin genetik ögesi olarak görür ve moleküler bir algılanımın gaz hali olduğuna işaret etmektedir (Deleuze, 2014, s. 278). Fotogram, maddenin izini açığa çıkaran bir işlem olarak 'imegenin genetik unsurunu ya da hareketin differansiyel unsurunu' sinemada açığa çıkarmaktadır. Sinemanın hareket ile ilgili yönüne işaret eden fotogram ya da engram, sinematografik imgenin göstergesi olarak sinemanın doğuşuna işaret etmektedir (Deleuze, 2014, s. 117). Dolayısıyla da fotogramı hareketin her an kurulmasını sağlayan 'temel istek ve titreşim' olarak yorumlamaktadır. Hatırlanacağı gibi Warburg da benzer şekilde engramı, maddenin üzerindeki kalıcı iz veya belirti olarak tanımlarken, imgelerin barındırdığı hafıza sayesinde imgeleri birbirine bağladığını iddia etmiştir.

Fotoğraf makinasının on dokuzuncu yüzyıldaki icadıyla birlikte hızlıca yaygınlaşan fotoğraf, birincil niteliği olan belgeleme özelliği sayesinde güçlü bir toplumsal işlev taşımıştır. Yüzyılın sonundaki sinematografin icadın amacı ise bu hareketsiz anları hareketlendirmek olmuş ve dolayısıyla da geçmekte olan zamanın izlerini taşıyan fotoğraf bu sefer, birbirini takip eden izlerin birleşmesiyle imgenin hareket unsurunu güçlendirmiştir. Sinema, iz bırakan hareketsiz kesitler olan fotogramları saniyede yirmi dört kare olarak işleyerek hareket kazandırmıştır. Deleuze'un tanımladığı fotogramları film karesi olarak değerlendirdiğimizde 'önceki ve sonraki karelerle zaman ve uzama gönderme yapan bağlantılar içermektedir' (Taburoğlu, 2017, s. 190). Bu bağlamda yaratıcı bir dokunuşla izleri takip ederek imgeleri farklı zaman ve uzamda birbirine yaklaştıran Warburg ile güçlü bir bağlantı ortaya çıkmaktadır. Warburg'un kullandığı anlık kesitleri gösteren baskılar, resimler ve fotoğraflar böylelikle birbiriyle ilişkilendirilerek hareketsiz anlara hem hareket hem de zaman mefhumu eklemektedir.

Fotogramı açıklamak için Vertov'a başvuran Deleuze, *Kameralı Adam*'i örnekendirir. Daha öncede de bahsedildiği gibi, aralıklar teorisi uyarınca farklı noktaları bir araya getiren Sinegöz'ü, Deleuze Yunan filozof Epikür'ün Climanen kavramıyla bağdaştırır. Epikür, evrenin oluşumunu atomların birbirlerine rastgele çarpması ve boşluklarla açıklarken, Latince sapma anlamına gelen climanen bu rastgelelik esnasında farklı atomları birbirine yaklaştıran bir nevi yaratıcı ya da tanrısal dokunuştur. Evrendeki atomlar gibi imgelerin izlerini sürerek sınır ve mesafe tanımsızın birleştiren Sinegöz, tam da bu yüzden climanen işlevi taşımaktadır. Bu nedenle de Deleuze için Vertov, 'evrendeki birbirinden bağımsız her imgeyi aralıklarla bir araya getiren, sinemanın birbirinden ayrılmaz iç yanını ortaya koymaktadır: Kameradan montaja, hareketten aralığa ve imgeden fotograma' (Deleuze, 2014, s. 116). Deleuze için imege hareketleri evreni vardır ve bu evrende bir imege başka imegeye tepki verirken herhangi bir imege de o imegeye etki gösterebilmektedir (Sütçü, 2005, s. 95). İmege, hareket ve madde özdeşliği kuran Deleuze bu temellendirmeyi Bergson'un kesintisiz imgeler evrenini ışık çizgileri toplamı olması düşüncesinden hareketle ilişkilendirir. Bu bağlamda evrendeki her şey enerjisi olan ışık çizgileridir ve sürekli hareket halindeki imgeler ışık yayılımının dolayısıyla moleküler bir titreşimin uzantısıdır (Sütçü, 2005, s. 96). Warburg'un yaptığı da tastamam buna işaret eder. Zaman ve mekandan bağımsız olarak imgeleri bıraktıkları izler, yaydıkları ışık, taşıdıkları enerji ve titreşimlerle birleştiren Warburg, Epikür'ün climanen kavramında olduğu gibi imgeleri birbirine bağlayarak yeni anlamları ve düşünceleri açığa çıkarmaktadır.

## Sonuç

Yeniden doğumun ve dirilişin tanrısı olan Dionysos, Titanlar tarafından kalbi hariç parçalara ayrılarak öldürülmüş, bunun üzerine Zeus, kalbinden Dionysos'u yeniden canlandırmıştır. Dionysos kültürü, yaşamın yeniden üretilmesi manasına denk gelirken, Nietzsche'den çok etkilendiği bilinen Aby Warburg'un imgeleri parçalara ayırıp tekrardan montajlayarak yarattığı *Bellek Atlası* arasında kuşkusuz güçlü bir benzerlik vardır. Geçmişin imgelerini ait oldukları zamandan koparıp, hareketlendirerek birleştiren Warburg, imgelerin yeniden doğumuna imkan tanıyarak, yeni anlam ve olasılıkları günümüze taşımaktadır. Geçmişin taşıdığı izi, insanlığa ait duygu halleri ve beden hareketlerinden kavramaya çalışan Warburg, bir bakıma maddenin farklı yüzey, biçim ve titreşimlerini imgeler aracılığıyla somutlaştırıp, ortak duygular etrafında toplayarak keşfetmeye çalışmıştır. Warburg, imgeleri taşıdıkları izlere bakarak geçmişten çıkarıp hareket kazandırarak geleceğe aktarmaya çalışması, bir nevi zamanı parçalara ayırıp yeniden birleştirip kurgulaması anlamına gelmektedir. İmegeye hareket ve zaman sıfatları bindirmesi de bu açıdan sinemayla güçlü bir bağ yakalamasına yol açmıştır. Yakaladığı bu bağ sinemaya içkin özelliklerin yanı sıra sinematografik imgenin olanaklarını tekrardan düşünme ve aşma fırsatı sunmaktadır. Atlas dolayısıyla imege, hareket ve zaman gibi sinemanın doğasına içkin olan kavramlar üzerinden sinemanın anlatım olanaklarını

zenginleştirecek bir bakış açısı sunmaktadır. İmge temelinde ilerleyen bu yeni bakış açısı, klasik anlayışın ötesinde, verili düzenin dışına çıkan ve kendi sınırlarını aşmaya kadir olan sinemanın, yeni kavrayış ve anlamlar taşıma potansiyeline gönderme yapmaktadır. İmgelerin durağan, yalıtılmış ve nedensellik zincirine hapsolan kullanımlarının aksine, tam da Warburg'un yaptığı gibi kendi mevcudiyetini başka zaman ve mekanlara taşıyan, farklı görme biçimlerine kapı aralayan bir tasarrufu mümkün kılınmaktadır. Sinema, yalnızca kamera tarafından yakalan gerçekliğin mimetik işlevinden sıyrılarak yaşamın ezeli ve ebedi yeniden üretimini mümkün kılmaktadır.

## Kaynakça

- Akay, A. (2009). *Sanat tarihi: Sıradışı bir disiplin*. YKY.
- Agamben, G. (2019). Jest üzerine notlar. (çev. M. Erşen). S. Ansen ve S. Evren (Eds). *Kelimeler Pek Gereksiz* (12-19) içinde. Arter.
- Agamben, G. (1995). *Guy Debord'un sineması* (çev. U. Baker). Erişim adresi: korotonomedia.net. Erişim Tarihi: 10.11.2022.
- Agamben, G. (1999). *Potentialities*. Stanford Cal: Stanford Univ. Press.
- Agamben, G. (2012). *Şeylerin işareti: Yöntem üzerine*. (çev. Betül Parlak). Monokl.
- Baker, U. (2012). *Beyin ekran*. Birikim.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve arzu*. İletişim.
- Büker, S. (1985). *Sinemada anlam yaratma*. Milliyet.
- Boym, S. (2016). *Başka bir özgürlük* (çev. C. Yardımcı). Metis.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (çev. S. Özdemir). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge* (çev. B. Yalım ve E. Koyuncu). Norgunk.
- Didi-Huberman, G. (2017). *The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art*. The Pennsylvania State University Press.
- Ginzburg, C. (2007). *Efsaneler amblemler izler*. (çev. M. Morali). Kırmızı.
- Eisenstein, S. (1984). *Film duyumu* (çev. N. Özön). Payel.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (çev. C. Soydemir). Metis.
- Kuru, A. Ş. (2017). Yetişkinler için hayalet öyküleri. *SDU Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 10 (19), 1-37.
- Manguel, A. (2017). *Geceleyin kütüphane*. (çev. D. Şendil). YKY.
- Michaud, P.A. (2007). *Aby Warburg and the image in motion*. Zone.
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 kare ölüm* (çev. S. Dingiloğlu). Doruk.
- Murray, A. (2013). *Giorgio Agamben* (çev. A. Aydın). Phoenix.
- Nuyan, E. (2013). *Sinema felsefesine giriş*. Sentez.
- Johnson, C. (2012). *Memory metaphor and Warburg's atlas of images*. Cornell.
- Ong, W. (2017). *Sözlü ve yazılı kültür* (çev. S. P. Banon). Metis.
- Ranciere, J. (2016) *Sinematografik masal* (çev. T. Ertuğrul). Küre.
- Fleckner, U. (2017). Sarkis, Warburg ve sanatta toplumsal bellek. (Fleckner, U ve Sarkis), *Mnemosyne'in hazine sandıkları* (s. 13-25) içinde. Umur.
- Stam, R. (2014). *Sinema sanatına giriş* (çev. S. Salman ve Ç. Atatekin). Ayrıntı.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. Es.
- Taburoğlu, Ö. (2017). *Nazar*. Doğu Batı.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (çev. A. Ergenç). Agora.
- Warburg, A. and Mainland, W. F. (1939). A Lecture on serpent ritual. *Journal of the Warburg Institute*, 2(4), 277-292. Erişim Tarihi: 12.10.2022.
- Warburg, A. & Rampley, M. (2009). *The Absorption of the expressive values of the past*. *Art in Translation*, 1(2), 273-283. Erişim Tarihi: 11.09.2022.

## Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırmacılar verilerin toplanmasında, analizinde ve raporlaştırılmasında her türlü etik ilke ve kurala özen gösterdiklerini beyan ederler.

## Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Makale tek yazarlı olarak hazırlanmıştır.

## Çıkar Beyanı

Makalenin hazırlanmasında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır