

*Sinematografik Masal – Jacques Rancière*

*İnceleyen: Semra Civelek*

Sinematografik Masal

Yazar: Jacques Rancière

Kitabın Özgün Adı: La fable cinématographique

Çeviren: Tacettin Ertuğrul

Küre Yayınları, İstanbul: 2016, 208 s.

ISBN: 978-605-9125-35-2

Jacques Rancière “*Sinematografik Masal*” isimli metnine Jean Epstein’in bir alıntısıyla başlar: “... Sinema gerçektir. Hikâye ise bir yalandır.” (s. 7). Epstein’den yapılan bu alıntıyla Rancière, sinematografik masal (*fabl*) mefhumuyla ortaya konulan problemi gün yüzüne çıkarır. Bu problem aslında sinemanın hikâyeler anlatma sanatı olup olmadığıyla ilgilidir. Rancière, sinemanın, *muthos*’a -entrikanın rasyonalitesine- ayrıcalık tanıyan ve *opsis*’i -gösterinin duyuşal etkisini- küçük gören eski Aristotelesçi hiyerarşiyi alt üst edebileceğini belirterek birçok yönetmen, film ve düşünür üzerinden hareketli görüntülerin tarihini mimesis meselesi minvalinde ele alır.

Rancière, değerlendirmesine Eisenstein ile başlar. Yönetmenin Proletküt tiyatrosundaki son yönetmenlik deneyimlerinden örneklerle genel olarak sinemaya özel olarak da *mimesis* dair kavrayışını değerlendirir. Tiyatrodaki bu son yönetmenlik deneyimleri, sinemanın da yönünü tayin eder. Oyunların, geçtikleri gerçek mekânlarda gösterilmesi -Tretyakov’un *Protivagayz* (*Gaz Maskeleri*, 1929) isimli oyunu fabrikada gösterilmiştir- sahneye koyma projesini istila ederek devrimci bir tiyatro projesine işaret eder; yeni yaşam ve çalışma, yeni bir sanat talep etmiştir. Rancière, bu gerçekçi Sovyetik çalışma stilinin temsiline eski mucizelerine uymadığını vurgular. Yine bir başka piyesin provasında Eisenstein bir sokak çocuğunun yüzüne dikkat kesilir. Rancière’e göre yönetmen, bu çocuğun yüzünde mimesisin mutlak egemenliğini okur. Bu mutlak egemenlik Eisenstein için ortadan kaldırılması gereken bir şey olmasının aksine; kullanımının en iyi hale getirilmesi için parçalara ayrılması gereken bir şeydir. Rancière’e göre mimesis iki şeydir: “kendisi vasıtasıyla bir sözün, bir tutumun, bir imgenin kendi benzerini çağıracağı psişik ya da sosyal bir güçtür. Ve aynı zamanda belirli bir sanat rejimidir; söz konusu gücü türlerin yasaları içinde, hikâyelerin inşası içinde, eylemlerini sürdüren ve duygularını ifade eden karakterlerin temsili içinde çerçeveye sokan rejimdir” (s. 30). Eisenstein’a göre mimesisin psişik ve sosyal gücünü sanatın mimetik rejiminin çerçevelerinden çekip almak gerekir; hikâye ve karakterlerle özdeşleştirmenin bu geleneksel etkilerinin yerine, sanatçı tarafından programlanmış etkilerle doğrudan bir özdeşleşmenin konulması gerekir. Dolayısıyla yalnızca yeni yaşam formlarının inşasını mimesisin etkilerinin karşısına koyan kişilerin -örneğin Dziga Vertov- karşısına Eisenstein, üçüncü bir yol çıkarır: estetik bir sanat. İdenin artık özdeşleşmeyi, korku ya da acıyı uyandıran bir entrikanın inşası içinde değil, fakat doğrudan özgün duyuşal bir formun içinde dile geldiği bir sanattır bu. Sinema ise bu sanatın örnek formudur. Sinema

basitçe görüntü üretim usulünü belirtmez; bir sanat bir maddi mesnedin ve belirli etkileyici araçların canlı kullanımından başka bir şeydir, bir sanat bir sanat idesidir. Bu sanat idesini ise kendine has kurgusu ile açık eden Eisenstein, “sinematografisi olmayan bir ülkenin sineması”ndan bahsederken bunu kasteder. Bu ülke onun için Japonya’dır. Japon tiyatrosu, sinemaya bir reçete sunar. Bu reçete sanata özgü unsurların dilini inşa etmeye yöneliktir. Dolayısıyla sinematografı olmayan bir ülkenin -Japonya- tiyatrosunun, tiyatro çağından sinematografın çağına geçen bir ülkeye -Rusya- yol gösterişi işte böyledir. Rancière, Brecht ve Eisenstein’in farklılıklarından yola çıkarak Eisenstein’a göre komünist sanatı tanımlar. Bu tanım, Eisenstein’ın tiyatro ve sinema yapıtları ile olan ilişkisinde benimsediği mimesis ve kurgu kavrayışına denk düşer: “Komünist sanat onun için bir bilinçlenmeyi hedefleyen eleştirel bir sanat değildir. Yeni bir duygusallık rejimi oluşturmak üzere fikirlerin bağlantılarını doğrudan imge zincirlerine dönüştüren esritici bir sanattır” (s. 38).

Bölümün ikinci alt başlığı olan “*Sessiz Tartuffe*”de Rancière, Murnau’nun 1925-1926 yılları arasında Moliere’in *Tartuffe* ve Goethe’nin *Faust* oyunlarını sinema perdesine aktarmasından yola çıkarak salt sessiz dönemin -kendi deyimiyle sessiz görüntünün- kaynaklarıyla bu aktarımın nasıl arzu edildiğini ve nasıl yapılabildiğini sorgular. O’na göre bu durum her ne kadar sanatların birbirine uygunluğu meselesi olsa da Moliere’in piyesinin sinematografik aktarımı, içerisinde çeşitli sorunları barındırır. Rancière, *Tartuffe* isimli oyunda “ikiyüzlü”nün aktarımı ile bunu örneklendirir. İkiyüzlülük, özel bir ifade etme koduna sahip olmadığından sinematografik aktarımında izlenecek yol piyesin sergilenmesine göre farklılık içerir. İkiyüzlünün sinematografik temsilinin meydana getirdiği problemi Rancière şöyle ifade eder: bir plan gösterdiği şeyden başka bir şeyi gösterebilir mi? O’na göre sinemanın hakiki gücü, önceki planda başka bir şey yaptığını gördüğümüz kişinin, gerçekte ne yaptığını bize bir sonraki planda göstermesindedir. Dolayısıyla görünüşü engellemek için daima bir plan daha gerekir. Burada öne çıkan şey *eklentisellik* etkisidir: “bir planın söylediği şeyin aksini söylemek için, bu planın başlattığı şeyi tamamlayan ve ters döndüren bir diğer plan. Bu ilkenin kendisi, birbirine eklememenin sürekliliğini varsayar” (s. 41). Dolayısıyla bu süreç, teatral metnin perdeye aktarılması sürecinde belirli bir dönüşüm geçirmesi ile sonuçlanır çünkü Rancière’e göre sinematografik aktarım, teatral metnin mekanizmasından farklı bir şeye dayanır. Bu noktada senaryo ve sahneleme ön plana çıkar. Rancière’in deyimiyle senaryo ve buna bağlı olarak sahneleme; “özel bir dönüştürme ilkesi taşınmalı, söylemin kaymalarının eşdeğerini bir beden hareketi çeşitlemelerinin içine yerleştirmelidir. Dramaturg bir söylemi hareket ettirir, yönetmen ise bir silueti hareket ettirmelidir, yani beyaz duvarlarda görünen şu kara silueti” (s. 43). Yazara göre bu farklılaştırma -sözün filme özgü görüntüye dönüştürülmesi- sinematografik hikâyeyi ve teatral hikâyeyi radikal biçimde birbirinden ayırır yani *Tartuffe* filmi Moliere’inkinden oldukça farklı bir hikâye anlatır. Bu farklılık aynı zamanda sinematografik masal problemini yani sinemanın kendi görünüşleriyle olan ilişkisi problemini de ortaya koyar. Dolayısıyla Rancière’e göre Murnau’nun filmi, *Tartuffe*’ü kurmacasal olarak tasfiye eder, ancak onunla birlikte sinematografik dışavurumculuğu da estetik olarak tasfiye eder. Filme tekdüzelik tonunu veren şey de işte budur. Bu bağlamda Murnau’nun *Tartuffe* denemesi, hem teatral metne hem de onun sinematografik düzenlenişine dair çeşitli noksanlıkları içerisinde barındırır.

Bir diğer alt başlıkta ise Fritz Lang'ın mimesise dair kavrayışı *M (Bir Şehir Katilini Arıyor, 1931)* filmi özelinde ele alınır. Filmin sahnelerinden birindeki boşluk anı, Rancière'e göre basit bir mola meselesi olmasının aksine poetikayla ilişkilidir. Rancière bu durumun, Aristotelesçi öykü gereksinimlerini aşan ve hatta bu gereksinimlerle karşıt hale gelen *askıya alma anlarına* ilişkin estetik gereksinimden ileri geldiğini belirtir ve şöyle devam eder: "...entrikanın tüm ilerleyişini ve gizin tüm açılmalarını kesintiye uğratan bir karşı-mantık gereksinimidir; amacı ise boş zamanın gücünü hissettirmektir. ... Değişen şey tam da epizodun anlamıdır. Yeni eylem, estetik entrika, zamanı işleyişi itibariyle eski anlatsal entrikaya karşıttır. Öyküye bundan böyle gücünü veren şey boş zamandır. ... Jean Epstein'in ve başka kimilerinin tam da görüntülerin dilinin dokusu haline getirmek istedikleri şey de budur" (s. 56). Öte yandan yazar, bu durumun yönetmen özelinde *mimesis* sanatının terkedilip *aisthesis* sanatının sahiplenilmesi şeklinde algılanmaması gerektiği konusunda uyarır. Sinema sanatı; epizodları yöneten öykünün mantığı ve öyküyü durduran/yeniden başlatan imgenin mantığı olmak üzere iki mantığın karışımından oluşur. Lang ise bu karışımın farkında olarak 1920'li yılların avangartlarının anti-mimetik ütopyasına karşı, mimesisin eleştirel tarzını yani mimesisin modlarından birini bir diğerine karşı kullanan tarzı tercih eder ve endüstrinin dayattığı mimesis anlayışına karşı kendi mimesis sanatını sergiler. Ancak Rancière, yönetmenin *Beyond a Reasonable Doubt (Şehir Uyurken, 1956)* isimli bir diğer filmde endüstrinin bir başka figürüyle; televizyon ile karşılaştığını belirtir. Bu yeni figür mimesisin anlamını yeniden tanımlayarak sanat-endüstri ilişkisinde bir farklılığa yol açar. Yazara göre *Şehir Uyurken'in Tom Garrett'i (Dana Andrews)* televizyon insanını -televizyon insanının tek bir şeyi taklit etme kapasitesini, yani bilen, konuşan ve uzaktan gören ve uzaktan karşısına gelmeye çağıran kişinin konumunu taklit etme kapasitesini- (s. 66) oynar bu filmde. Dolayısıyla bu kapasite mimetik sanata ve sinemaya karşı bir meydan okumadır. Sonuç olarak *Şehir Uyurken* Rancière'e göre televizyon insanının sahneye koyuluşu olarak düşünülebilir.

İkinci bölümün ilk alt başlığı Anthony Mann'ın poetikasına dairdir. Yönetmenin kurduğu western evrenini, hem türsel kodlarla olan uyumu hem de bu kodlardan sıyrılan özgün yanları bağlamında ele alan Rancière'e göre Mann, türlerle ve onların potansiyelleriyle ilgilenen klasik bir sanatçıdır. "Klasik sanatçı her şeyden önce ne mitle ne de mitten arındırmayla ilgilenir; o çok açık bir işlemle ilgilenir: mitten bir masal, Aristotelesçi anlamda bir muthos meydana getiren bir işlemidir bu" (s. 88). Mann'ın *Winchester '73 (1950)* isimli filmi Rancière'e göre içerisinde tüm türsel kodları barındırır. "Uygun bir Aristoteles mantığı içinde ailenin ve düşmanın kimliğinin ortaya çıktığı ve iyi bir western ahlakı içinde suçlunun, adalet sağlayıcının kurşunlarına maruz kaldığı bir kovalamaca hattı" (s. 81) olarak *Winchester '73*, başkarakterin varlık tarzı hususunda özdeşleşmeyi sarsıntıya uğratar. *Lin McAdam* rolündeki James Stewart, ne babasının intikamını almaya ne adaleti sağlamaya ne de kadın karakter *Lola Manners'i (Shelley Winters)* "korumaya" uygun görünmektedir. Karakterin, western için "yetersiz" görünen bu soyutlanmış ve cisimleşmemiş hali yönetmen Mann'e göre "masalı görüntülere yerleştiren mantıktan başka bir şey değildir" (s. 84). Yazara göre, Mann'ın kahramanları niteliklerini adalet sağlayıcılıklarından ya da pişmanlık içindeki suçlu oluşlarından almazlar. Bu kahramanlar hiçbir yere ait değildirler; ne toplumsal bir görevi ne de tipik western rolünü yerine getirirler. Bu karakterler yalnızca "davranırlar", bir takım

şeyler yaparlar. Rancière Mann'daki bu farklılığın sebebini şu şekilde açıklar: "O'nun westernleri Western'in son zamanına, western imgelerinin ve inançlarının birbirinden ayrıldığı ve yeni oyunlarla ortaya çıktığı momente aittir" (s. 87). Karakterin tekilleştirilmesi, ilişkilerin "karşılaşma" üzerine kurulması -karşılaşma topluluklarını içermesi-, senaryo ve "karşılaşma" arasında küçük ve özsel bir uyumsuzluk yaratan eylem mantığı. Bu üç kural Rancière'e göre Mann'ın westernlerinin öne çıkan taraflarıdır. Sonuç olarak Mann; "herhangi bir bilindik forma değil de kendi kendilerine yaslanan tekil Westernler inşa etmiştir" (s. 101).

Üçüncü bölümün ilk alt başlığı olan "*Bir İmgeden Bir Diğere mi?: Deleuze ve Sinemanın Çağları*"nda Rancière, sinematografik modernite söz konusu olduğunda klasik sinemanın karşısına, görüntünün özerk gücünün yerleştirilebileceğini söyler. Ona göre görüntünün bu özerk gücü bir yandan "özerk zamansallık"a diğer yandan onu diğerlerinden ayıran "boşluk"a işaret eder. İki çağ arasındaki varsayılan bu kopmanın iki örneksel şahidi; gerçekliğin kesintiliğini klasik öykünün karşısına konumlandıran öngörülemezlik sinemasının mucidi Roberto Rossellini ile anlatsal montaj geleneğine karşıt olarak alan derinliğin mucidi olan Orson Welles'dir. Bu kopmanın iki büyük düşünürü ise Andre Bazin ve Gilles Deleuze'dür. Bazin, sinemanın özünün varlıkların doğal birliğini bozmadan gizli anlamını ortaya koymak bağlamında sahip olduğu realist kapasiteye vurgu yapar. Deleuze ise 1980'li yıllarda sinematografik imgenin kesin bir ontolojisi üzerinde iki çağ arasındaki kopuşu temellendirir; iki imge tipi -hareket-imge ve zaman-imge- arasındaki farklılığı teorileştirir. Rancière, Deleuze'ün aynı isimli kitaplarından yola çıkarak, hareket-imge ve zaman-imgenin sinema felsefesi bağlamında taşıdığı olanaklılığa odaklanır. Vertov'dan, Bresson'a ve Dreyer'e oradan da Hitchcock'a dek "hareket imgenin bir biçimi olan duygulanım-imge ve zaman-imgenin kökensel bir biçimi olan optik gösterge (*opsigne*)"nin (s. 123) kullanımlarını ve bu kullanımların sinema tarihi/felsefesi açısından ne anlam taşıdığını tartışır. Ona göre hareket-imge ve zaman-imge arasındaki bu "karşıtlık", iki kavrayış biçiminin tamamen bağlantısız olduğuna işaret etmez. Daha ziyade bu iki kavram ele alınırken aynı imgelerin bir yakasından öteki yakasına, madde olarak imgeden form olarak imgeye geçeriz Rancière'e göre. Aynı imgeler hem hareket-imge bağlamında hem de zaman-imge bağlamında ele alınabilir; yazara göre bu diyalektik bir kavrayışı içerir. Dolayısıyla bu diyalektik, "iki tür imgeyi birbirinden ayıran sınırı belirleme noktasındaki her isteği derhal kırılmaştırmaktadır" (s. 134).

Bölümün bir diğer alt başlığında Roberto Rossellini'nin *Roma citta aperta* (*Roma Açık Şehir*, 1945) filmi başta olmak üzere filmografisinde öne çıkan filmler, özgün bir bakış açısı ile değerlendirilir. Rancière'e göre *Roma Açık Şehir*, direniş üzerine büyük bir film; politik bir içeriğin ve sanatsal bir formun, bir halkın tarihsel kavgasının ve halkın gerçek temsili için verilen kavganın mükemmel uyumu bakımından önem arz eder. Ancak tam da "halkın gerçek temsili" noktasında Rancière, Rossellini'nin filmlerindeki karakterlerin -ve eylemlerinin- zaman zaman sorun teşkil ettiğini belirtir. Bu sorun O'na göre, "karakterlerin kendilerini tuzağın içine atma hevesleridir" (s. 136). Ve bu heves, yönetmenin, onları -karakterleri- kendisi için önemli olan şeye doğru en hızlı biçimde sürüklemeye arzusunu ifade eder. Rancière'e göre böyle bir seçimin sebebi ise Rossellini'nin filmlerini bir sekans, bir plan, bazen de bir jest için inşa etmesidir. Dahası Rossellini'nin özgün dehası da burada; "gayri-bedensel olanın ayırt edilemez mevcudiyetini bedensel olanın içine sabitlemekte yatar: yükselen, inen ya da düşen

bir beden, sabitlenen, dolaşan ya da başka bir yöne dönen bir bakışın hareketi içinde; bir kafanın başka bir kafaya doğru, bir kolun bir başka kola doğru meylinde ya da düşünceli bir alını içlerine alan ellerin jestinde... ” (s. 140).

“Çinli Kız’ın Kızılı: Godard’ın Politikası” isimli diğer alt başlıkta Godard’ın film yapım biçimi *La chinoise* (Çinli Kız, 1967) filmi üzerinden ele alınır. Rancière, filmin ya da karakterlerinin Marksist olup olmadığı üzerinden tartışmayı başlatır. O’na göre Godard, Marksistleri ya da anlamı Marksizm olan şeyleri filme çekmez; ancak Marksizm’le birlikte sinema yapar. “Oluşmakta olan bir film” (s. 155) olarak *Çinli Kız*, kendi çekimine eşlik etmemizi sağlarken Godard aynı zamanda sahnelenmekte olan, sinemasını oluşturmakta olan belli bir Marksizmi de gösterir. Rancière, Godard’ın sinemayı iki Marksizm arasına yerleştirdiğini belirtir: temsil edilen konu olarak Marksizm ve temsilin ilkesi olarak Marksizm. O’na göre *Çinli Kız*, Marksizm üzerine Marksizm’le birlikte yapılan bir çalışma olmasının yanı sıra aynı zamanda sinema üzerine yapılan bir sinema çalışmasıdır ve filmin gücü de sanat-Marksizm ilişkisi bağlamında sinema ile Marksizmi birleştirmesinde yatar. Dolayısıyla sanat-politika birlikteliği Godard’da diyalektik bir yöne işaret eder; “(...)gösteren sözcüklerin ve konuşan görüntülerin durmadan birbiri yerine geçişi, akışını kırmak... Sözcükleri ve görüntüleri ayırmak, sözcükleri tuhaflıkları içinde işitmek, görüntüleri budalalıkları içinde göstermek gerekir” (s. 158). Bu işlem esasında Marksizmin gerçekliği kavrayışı ile ilişkilidir. Sözcüklerin ve görüntülerin metaforik oyunu bozmak için yeniden düzenlenebileceği yer olarak resimsel ve teatral çerçeve, görüntüleri yarı-sözcüklere ve sözcükleri de yarı-görüntülere dönüştürerek gerçekliğin bir anlamını meydana getirir. Rancière’e göre Godard’ın bu tercihi, sanat ve politika ilişkisi ile bağlantılıdır: “... Çünkü politika temel bir noktada sanata benzer. Politika da, bir dünya düzeninin duyulur apaçıklığını üretmek için, sözcükleri ve görüntüleri durmadan birbiri üzerine kaydıran büyük metaforun içinde dilimler yaratmaktan ibarettir” (s. 164). Dolayısıyla Godard, kendine has yeni bir sinema dili oluşturmanın ötesinde “politik” sanatın/sinemanın anlamına dair yenileyici bir bakış açısı sunar.

Son bölümün “Belgesel Kurmaca: Marker ve Hatıra Kurmacası” isimli ilk alt başlığı, Chris Marker’ın *Le tombeau d’Alexandre* (Son Bolşevik, 1993) filmi üzerinden hatıra, belgesel ve kurmaca ilişkisine eğilir. Başkasının hatırası üzerine yapılan bir belgesel filmin hatırayı korumak değil ancak yaratmak olduğunu ve dolayısıyla bu durumun “belgesel” türünün doğası sorununa işaret ettiğini belirten Rancière, “Kurmaca türü olarak belgesel nedir?” (s. 169) şeklinde bir soruyla tartışmayı başlatır. Belgesel ve kurmacanın silikleşen sınırlarına ve belge-kurmacaya (*dökü-drama*) vurgu yapan yazar, belgesel sinemayı hem daha homojen hem de daha karmaşık bir kurmaca modu olarak tanımlar. “Daha homojen çünkü filmin fikrini tasarlayan kişi onu gerçekleştiren kişidir de. Daha karmaşık çünkü çok sık olarak heterojen görüntü dizilerini birbirine eklemler ya da birbirine geçirir” (s. 171). Rancière, iki ayrı tür olarak kabul edilen belgesel ve kurmacanın bu melez bağlantısının iki büyük poetikayla ilgili olduğunu belirtir. Bunlardan klasik yani Aristotelesçi poetika bir eylem ve temsil poetikasıyken romantik poetika; eylemlerin nedensel zincirleşiminden çok yapıtın dokusunu oluşturan işaretlerin değişken anlamlandırma gücüdür. “Modern bir sanat olan sinema ise her şeyden çok çatışmayı tecrübe eden ya da iki poetikanın kombinasyonunu gerçekleştirmeyi

deneyen bir sanattır” (s. 172). Dolayısıyla Marker’ın söz konusu belgeseli aynı poetikanın iki yüzüne de göz kırpar.

Kitabın on alt başlığı ise Godard’ın *Histoire(s) du cinema (Sinema Tarihi(leri)/Hikâyesi(leri)*, 1988) isimli sinema tarihi belgeselini odağına alır. Rancière’e göre, “sinemanın tarihi (hikâyesi) sinemanın yüzyılının tarihiyle (hikâyesiyle) gerçekleştirilememiş bir randevunun tarihidir (hikâyesidir)” (s. 183). Bu randevunun gerçekleştirilememiş olmasının sebebi sinemanın kendi tarihini ihmal etmiş olmasıdır. Bu ihmalin sebebi ise sinemanın, görüntülerin özgün gücünü ihmal etmiş olması, onları entrika ve karakterlerin edebi geleneğinden miras alınmış olan senaryoların ona önerdikleri hikâyelere (tarihlere) tabi kılmış olmasıdır. Dolayısıyla bu durum iki tür hikâyeyi birbirine zıtlıştırır: bunlardan biri endüstri güdümlü sinema görüntülerinin birbirine eklenmesidir diğeri ise görüntülerin taşıdığı virtüel hikâyelerdir. Godard’ın bu denemesi ise yüzyıla ait filmlerin taşıdığı hikâyeleri göstermeye yönelir. Bu “ihmal edilmiş” olan alanı açığa çıkarabilmek için Godard, söz konusu filmlerin hikâyelere tabi kılınan görüntülerini hikâyelerinden bağımsızlaştırarak, başka hikâyelere ekler; aslında O’nun yaptığı eleştirel bir sinema tarihi ve film yapımı kolajı denemesidir. Godard bir anlamda bu “gözler önüne serme” manevrasıyla sinema tarihinin ve görüntünün arkeolojisini yapar. Rancière’e göre Godard’ın bu eylemi temelini, 2. Dünya Savaşı sonrasında sinemanın “körlüğü”nden ve Hollywood ile yapılan şeytani anlaşmadan alır; yani yüzyılın sinemasının ihanetinden kaynaklanır. Bunu ise en iyi bildiği şekilde; yer değiştirme, üst üste bindirme, şekilsizleştirme ve ad-bozma işlemi ile gerçekleştirir. Fazlasıyla manipüle edilmiş bir yüzyıl sinemasını ve sinemanın tarihini, montaj ve videografik ile yeniden manipüle ederek sunar. Çünkü tarih, Rancière’e göre; “görüntüleri başka görüntülerle ilişkiye sokan, var olmamış olduğumuz yerde var olmayı mümkün kılan, üretilmemiş olan tüm bağlantıları üretmeyi, tüm ‘tarihleri’ başka bir biçimde yeniden oynamayı mümkün kılan bu içkinlik ilişkisidir” (s. 200).