

Üçüncü Sinema Hareketi'nde Öznellik Üretimi

Faik Onur Acar*

Özet

Üçüncü Sinema Hareketi, tüm Avrupa'da ve Latin Amerika'da sosyalist hareketler güç kazandığı 1960'ların sonunda ortaya çıktı. Muhalefet güçleri kapitalizme karşı mümkün olan her alanda mücadele ediyordu, sinema da bu alanlardan biriydi. Aktivistler, bu mücadelenin bir parçası olarak sinemada insanları etkileyecek, onları kapitalizme karşı mücadeleye çağıran yeni biçim arayışları içerisindeydiler. Üçüncü Sinema Hareketi'ni ortaya çıkaranlar (Fernando Ezequiel Solanas and Octavio Gettino) sinemayı ideolojik zeminde işlev gösterecek bir araç haline getirmeye çalışıyorlardı.

Bu makalede, Üçüncü Sinema Hareketi'nin potansiyellerini onu yorumlayarak ortaya çıkarmayı hedefliyorum. İçerisinde yaşadığımız dönemde yani Post-Fordizm döneminde, Üçüncü Sinema Hareketi'nden sinema aracılığıyla yeni öznellik üretimlerine dair öğrenilecek çok şey olduğunu göstermeyi amaçlıyorum. Bu bağlamda; makalede öncelikle, Post-Fordizm döneminin tasvir edilmesi ve kapitalizmin bu dönemde öznellik üretiminin ne kadar önemli bir yer kapladığının gösterilmesi hedefleniyor. Makalede, ikinci olarak, Maurizio Lazzarato ve Gilles Deleuze'nin çalışmaları temelinde sinemanın, filmlerdeki "duygulanımlar" aracılığıyla nasıl öznellik üretimi gerçekleştirdiğinin irdelenmesi hedefleniyor. Son olarak, makalede, Üçüncü Sinema Hareketi'ne dahil olan filmlerden bazı sahneler ve hareketin manifestosu analiz edilerek Üçüncü Sinema Hareketi ile yeni öznellik üretimleri arasındaki ilişki gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hareket-İmge, Zaman-İmge, Üçüncü Sinema Hareketi, Öznellik, Post-Fordizm Dönemi

ORCID ID : 0000-0002-7002-4636
E-mail : onurfaikacar@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515290

Geliş Tarihi - *Recieved*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

Production of Subjectivities in Third Cinema Movement

Faik Onur Acar*

Abstract

The Third Cinema Movement came to light in the late 1960s. In this period, socialist movements all around Europe and Latin America were gaining power. The oppositional forces were struggling against capitalism in every field possible and cinema was among these fields. As a part of the struggle, the activists were trying to find new forms in cinema to affect people and to make them act against capitalism. In this context, the Third Cinema Movement presents itself as a part of this struggle. The initiators of this movement (Fernando Ezequiel Solanas and Octavio Gettino) tried to posit cinema as a tool that would function in the ideological field.

In this paper, I would like to point out the potentiality of the Third Cinema Movement by interpreting it. I would like to demonstrate that there is still a lot to learn from this movement about producing new subjectivities with cinema, in our current situation which is the Post-Fordist era. In this context this paper firstly aims to define the Post-Fordist era and demonstrate how production of subjectivities consist a crucial part of this period of capitalism. Secondly, on the basis of the studies of Maurizio Lazzarato and Gilles Deleuze this article aims to examine the how cinema can produce new subjectivities with the "affects" of the movies. Finally, in this paper, by analyzing some sequences of Third Cinema movies and the manifest of the movement, the relation between the Third Cinema Movement and the production of new subjectivities would be revealed.

Keywords: Movement-Image, Time-Image, Third Cinema Movement, Subjectivity, Post-Fordist Era

ORCID ID : 0000-0002-7002-4636
E-mail : onurfaiakar@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515290

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 25.04.2019

Giriş

1960'ların sonlarında Arjantin'de ortaya çıkan Üçüncü Sinema Hareketi, dünya sinema tarihinde görülen devrimci sinema arayışlarının en başarılılarından biridir. Temel metni 1968 yılında yayımlanan Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru (Solanas ve Gettino, 1997: 33-58) adlı manifesto olan hareketin en temel argümanı, sinemanın üç temel kategori altında incelenebileceğidir; Birinci Sinema (Ticari Sinema), İkinci Sinema (Sanat Sineması) ve Üçüncü Sinema (Devrimci Sinema). Manifestonun yazarları Fernando Solanas ve Octavio Gettino'ya göre bu üç kategoriden ilki (Ticari Sinema) altında yer alan filmler, egemen ideolojinin sözcülüğünü yaparken ikinci kategoridekiler (Sanat Sineması) egemen ideolojiye bireysel, sistem içi bir karşı çıkışı temsil eder. Son olarak Üçüncü Sinema (Devrim Sineması) altında yer alan filmler ise sinemadaki devrimin gerçek hayattaki devrimle bağımlı sürekli akılda tutan, izleyicileri izleyici olmaktan çıkartmaya ve devrimci öznellikler üretmeye çalışan filmlerdir.

Bu makalede öncelikle bahsi geçen manifestodaki bu iddiaların günümüzdeki geçerlilik koşulları irdelenecektir. Bu bağlamda ilk olarak kapitalizmin günümüzdeki koşulları yani Post-Fordizm döneminin bir tasviri yapılacak ve bu dönemde üretimin, öncelikle öznellik üretimi çerçevesinde gerçekleştiği gösterilecektir.

Post-Fordizm döneminde üretimin gerçekleştiği esnek koşullar, kimliklerin üretiminde de akışkanlık olarak hayat bulmaktadır. Bu durumda, Post-Fordizm döneminde devrimci bir anlayışın ancak yeni öznellik üretimleri gerçekleştirilerek mümkün kılınabileceği söylenebilir. Sinemanın Deleuzecü yorumu ise sinema ile öznellik üretimleri arasındaki ilişkinin tesis edilmesinde fazlasıyla verimli bir kaynaktır. Sinemanın kendisi bu anlayış içerisinde yeni bir öznellik biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemanın "olay"la kurduğu bağ ona vitruelliğin (güçüllüğün) dolayısıyla yeni öznelliklerin kapısını aralamaktadır. Virtüellik (güçüllük) ile kurulan bu ilişki ise hiç kuşkusuz fiili dünyada da değişimlere yol açmanın önemli bir aşamasıdır.

Makalede, Üçüncü Sinema Hareketi'nin sinemanın bu tarz Deleuzecü bir yorumu ile uyumlu bir hareket olduğu da gösterilmeye çalışılacaktır. Bu yorum çerçevesinde hem Üçüncü Sinema Hareketi'nin temel metni olan Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru adlı manifesto hem de bu harekete dahil edilen iki yapımdan yani Patricio Guzman'ın *La batalla de Chile* adlı üçlemesinden (*La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Primera parte: La insurrección de la burguesía*, Patricio Guzman, 1975, *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Segunda parte: El golpe de estado*, Patricio Guzman, 1976 ve *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Tercera parte: El poder popular*, Patricio Guzman, 1979) ve Solanas ve Gettino'nun *La Hora De Los Hornos* (*Kızgın Fırımlar Saati*, Octavio Gettino ve Fernando E. Solanas 1968) adlı filminden birkaç sahne incelenecektir. Bu incelemeler aracılığıyla Üçüncü Sinema Hareketi'nin ve onun dile getirdiği tezlerin, günümüz koşullarında, tam da öznellik üretimleri ile kurduğu bağ nedeniyle hala daha geçerliliğini koruduğunun gösterilmesi hedeflenmektedir.

Post-Fordizm Dönemi ve Öznellik Üretimi

İçerisinde yaşadığımız Post-Fordizm döneminde temel politika ekonomik akışları hem toplumsal hem de bireysel öznellik üretimleriyle eklemlenme üzerinden ilerler. Lazzarato'nun da belirttiği gibi artık "ekonomik, politik ve toplumsal süreçleri, onlarla beraber ortaya çıkan özleşme süreçlerinden ayırmak mümkün değildir." (Lazzarato, 2016: 9) Üretilen öznellikler ise kapitalizmin kendisini yeniden üretmesinin hem bir şartı hem de bir biçimi haline

gelmiştir. Bu bağlamda kapitalizmin işleyişindeki krizlerin öznellik üretimindeki krizlerde yankılandığını söylemek mümkündür.

Post-Fordizm öncelikle tarihten miras aldığı öznellik biçimlerini, toplumsal yapıları ortadan kaldıran, Marx'ın ünlü ifadesi ile "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir sürecin hız kazandığı dönemdi. Kapitalizmin bir sistem olarak yerleşmeye başlamasından itibaren hız kesmeden ve durmadan ilerleyen bu süreç, yani her türlü toplumsal örgütlenme biçimlerini dağıtma, yenileme, toplumsal geleneklerin taşıyıcısı olan tarihleri yeniden değerlendirme ve yazma, Deleuzecü bir ifade ile yersizyurtsuzlaştırma hareketi, bir başka yerliyurtlulaştırma hareketine kapı araladı.¹ Toplumsal değişimin yönü de "toplumsal olan"ın bu iki hali, yani yerliyurtlulaşma ve yersizyurtsuzlaşma arasındaki salınımında belirlendi. (Albertsen ve Diken, 2014: 156) Bu iki hali Deleuze'ün felsefesi içerisinde daha net açık ifade etmek gerekirse; kimliklerin özdeşlikler halinde disiplin altına alınması ile ortaya çıkan ve bu bağlamda her türden özdeşliğin kaynağı olarak kurulan aşkınlığın işlev gösterdiği molar kesitle (yerliyurtlulaşma) onun farkı diyebileceğimiz gücün bir formu olan şeylerin (molar anlamda özne ya da nesne olması önemli değildir) birbirleriyle bağlantı kurup yeni mekanizmalar ürettikleri ve bu şekilde diğer bağlantıları kestikleri moleküler kesit yani içkinlik düzlemi. (Albertsen ve Diken, 2014: 156) Bu iki kesit arasındaki ilişki içerisinde gelişen ve belirli bir form kazanan kapitalizm, yaşadığımız dönemde "artık insanları belirli özne konumlarını sahiplenmeye zorlayan panoptik, yer ile ilişkili disiplinle değil, öznenin her an oluş halinde olduğu sürekli hareketle karakterize edilebilir" (Albertsen ve Diken, 2014: 173) hale geldi.

Kapitalizmin bu evresinde, oluş halinde olan özne durmaksızın yeni kimlikler kazandı; tek bir kimlikle değil eş zamanlı olarak birçok kimlikle birlikte tanınır oldu. Bu bağlamda özne olarak insanın tanınması da birçok evreye ayrılmış bitmek tükenmek bilmeyen bir süreç haline geldi. Kimlikler çokluğu tek bir tanımlayıcı yekpare kimlikten bahsetmeyi olanaksızlaştırdığı gibi farklı kimliklerin farklı mekanlarda işlev göstermesi nedeniyle tek bir toplumsal alan anlayışını da geçersiz kıldı. Örneğin, tek bir birey, evdeyken anne, fabrikada işçi, sokakta kadın oldu ve muhtemel kimlikleri de girdiği her yeni kamusal alanda artarak devam etti. Bu zeminde toplumsal alanın kendisi de öznellik üretiminin bir parçası olarak devingen bir yapı kazandı; daha doğru bir ifade ile toplumsal alanı belirleyen bölümler arasındaki ilişki temelinde öznellik üretimi sürekli olarak yeniden meydana geldi. Diğer yandan farklı toplumsal alanlar ve kimlikler arasındaki sürekli etkileşim ise kapitalist üretimde gerçekleşen post-endüstriyel dönüşümün bir ifadesiydi.

Yirminci yüzyılın sonunda dijital teknolojilerin gelişmesi ve bunların enformasyon teknikleriyle birleşmesi sayesinde Fordizmdeki aylık ve hatta yıllık planlama yerini piyasa tepkisinin an be an ölçülmesi ve değerlendirilmesine bıraktı. Üretim de bu ölçümler temelinde anında üretim olarak yeniden tasarlandı. Tüketicileri değil kimlikler çokluğunu gerektiren bu üretim biçiminde, esneklik temel motif haline geldi. Bu bağlamda panoptik bir disiplinde oluşturulan sabit öznellik üretimi gereksizleşti. Çünkü artık "müşterilerden gelen veri akışlarının kontrolünü elinde tutan perakende mağazalar ... üretilecek ürünün üretim zamanını ve miktarını belirleyecek durumdadır." (Marazzi, 2014: 22) "Fordizmde iletişim, üretimi, istikrarı bozan, kesintilere yol açıp üretimin durmasına neden olabilecek bir unsur olarak görünüyordu." (Marazzi, 2014: 23) Üreten ve üretilen öznelliklerin sürekliliği ve sabitliği birbirini gerektiriyordu. Oysa şimdi Post-Fordizmde, "konuşan", iletişim kuran

1 Kontrol toplumu-disiplin toplumu arasındaki ayırım ve ilişki bu yazıda ele alınmayacaktır.

bir üretim sürecimiz var.” (Marazzi, 2014: 23) Bu noktada iletişim yeni sistemin gerektirdiği farklı öznellik üretimlerinin yolunu açan temel bileşen konumuna yükseldi. İletişim, artık tüketicilerden gelecek geri dönüşlerle belirlenen üretim kadar, üretimin yol göstericiliğinde belirlenecek öznellik üretimi için de elzem bir konumdadır. Bu bağlamda Post-Fordist sistemde üretime dahil edilen iletişim süreci “doğrudan üretken bir değer taşır.” (Marazzi, 2014: 22) Esnekleşen çalışma süreci ve gevşeyen üretim yapısı, üretilen kimliklerin devingenliğinde ve sayısında yankılanır. Emek gücü bir işten diğerine, bir makineden diğerine tereddütsüzce geçiş yapabilmeli, diğer yandan bireyin bir kimlikten bir diğerine geçişi hızlanmalıdır. Bu bağlamda bireyler de kendilerini olası değişimlere hazırlamalı, güncel bir ifadeyle bir şirket gibi ‘kendisine yatırım yapmaya hazır olmalıdır. Şirket ve bireyler arasındaki anlayış farkı bu şekilde belirsizleşir; ikisi de farklı tarzlarda da olsa öznellik üretimi kategorisi içerisinde yer alır.

Öznellik üretimi içerisinde geleneksel genel emek ve entelektüel emek arasındaki ayrımın da ortadan kalkma eğiliminde olduğu söylenebilir. Öznellik üretimi bu ayrımı boydan boya keser; üretici güçlerin genel üretimi altında “toplumsal iletişimin akıcılığını mümkün kılan teknik-dilsel arayüzlerin yaratımına dönüşmüş durumdadır.” (Berardi, 2012: 29) Toplumsal iletişim ise genel bağlamda “genel zeka” olarak yeniden biçimlenmektedir. (Berardi, 2012: 29) Marx, Grundrisse’de “genel zeka”ya dair şunları söyler;

Doğa, makineler, lokomotifler, demiryolları, elektrikli tramvaylar, kendi kendine hareket eden yük katarları vs. inşa etmez. Bunlar insan sanayiinin ürünleridirler; insanın doğa üzerindeki istencinin, doğaya katılımının organlarına dönüşmüş doğal materyellerdir... İnsan beyninin insan eli tarafından yaratılmış organlarıdır; bilginin nesneleşmiş gücüdürler. Sabit sermayenin gelişimi, genel toplumsal bilginin, knowledge’in, ne dereceye kadar doğrudan üretici güç haline geldiğini, dolayısıyla toplumsal yaşam sürecinin koşullarının ne dereceye kadar genel zekanın (general intellect) denetimine girdiğini ve onunla uyum içinde dönüştüğünü gösterir. Toplumun üretici güçlerinin, ne dereceye kadar, yalnızca bilgi biçiminde değil, toplumsal pratiğin, gerçek yaşam sürecinin vasıfsız organları olarak da üretilmiş olduklarını ortaya koyar. (Aktaran: Berardi, 2012: 26)

Açık bir ifade ile bu koşullar altında üretim araçları makinelere indirgenemez bir hal alır. (Virno, 2013: 68) Üretim araçları artık iletişimden ve canlı emekten ayrılamaz bir durumdadır. Her ne kadar alıntılıdığımız satırlarda Marx’ın kendisi “genel zeka”yı “nesneleşmiş bir bilimsel kapasite” (Virno, 2013: 73) olarak tarif etmiş olsa da Paolo Virno’nun da belirttiği gibi “genel zeka”nın canlı emeğin bir özneliği olarak var olduğu boyutu da göz önüne almamız gerekir. Bugün “genel zeka” kendisini her şeyden önce canlı öznelerin iletişimi, soyutlaması ve öz-düşünümü olarak göstermektedir.” (Virno, 2013: 73) Başka bir ifade ile özneliğin üretimi de üretim araçlarının birer parçasıdır. Bu bağlamda Deleuze’ün ifadesiyle yalnızca üretimden bahsedebiliriz; tüketimin üretiminden, molar zeminde yeniden kodlanan üretimin üretiminden ve moleküler zeminde birey-öncesi duygulanımların üretiminden. “Her şey üretimdir: üretimlerin üretimleri, eylemlerin ve tutkuların; kaydetmelerin üretimleri, dağıtımların ve gönderim noktalarının; tüketimlerin üretimleri, bedensel hazların, kaygıların ve acıların.” (Deleuze ve Guattari, 2014: 17)

Genel olarak Post-Fordizm aşamasında kapitalist üretimin yapısında gerçekleşen bu değişimin, öznellik üretimi üzerinde kalıcı bir etki gösterdiği açıktır. Öznellik üretimi artık sistemin gerekli bir parçasından ziyade somutluğu haline gelmiştir. Özneliğin, üretim

temelinde anlaşılması yolundaki en büyük katkılardan birini ise hiç kuşkusuz Deleuze ve Guattari yapmıştır.

Deleuze ve Guattari'ye göre kapitalist sistemde öznellik üretimi iki şekilde, "toplumsal tabi kılma" ve "makinesel kölelik" aygıtları (dispozitifler) dedikleri şekilde işler."(Lazzarato, 2016: 12) Şimdi bu iki ayrı ancak bağlantılı aygıtı sırasıyla inceleyelim.

Toplumsal Tabi Kılma

Toplumsal tabi kılma bizi toplum içerisindeki sabit rollere, kimliklere hapseder. Bu kimlikler zaman içerisinde değişse ve birbirleri üzerine eklense de (öğrenci ve ardından işçi, yönetici ve baba ya da anne vb.) kimliklerin kendi içerisinde taşıdıkları temel motif baki kalır. Her bir kimlik kendi özdeşliğini kendi varlığını kurmaya, korumaya ve hatta aşkın bir zeminde temellendirmeye çalışır. Deleuzce bir ifade ile molar zeminde yer alan bu kimlikler, kendi sabitliklerinde sürekli değişen ve kendi özdeşlikleri temelinde yeniden ve yeniden tanımlanan bir dışarıya karşı konumlanırlar. (Deleuze ve Guattari, 2005: 208-9) Kimliklerin kendilerini temellendirdikleri aşkınlık zemininin tamamlayıcısı tam da bu dışsallıktır. Bu bağlamda dışarısını hem diğer kimlikler yani özdeşlikler hem de bir anlamda kimliklerin de üzerinde yükseldiğini söyleyebileceğimiz moleküler zemin oluşturur.

Bu aşamada birey "eylemin ve kullanımın aracı ve aracı olarak işlev gören bir nesne-makine sayesinde bireyselleştirilmiş başka bir özneye çalışır veya iletişim kurar." (Lazzarato, 2016: 26) Her bir bütünlüklü, kendisi ile özdeş birey, bir diğeriyle iletişimde ona dışsaldır. Diğer yandan, bu dışsallık içerisinde yalnızca diğer özneler değil diğer nesnelere de mevcuttur. Bu bağlamda Descartesçi bir evrende olduğumuz söylenebilir. Deleuzecü bir ifade ile molar zeminde işlev gösteren bu özne-nesne ikililiği içerisindeki öznellikler, kendilerini Marx'ın ifadesi ile "genel zeka"nın bir bileşeni olarak görmez aksine nesnelere hakim olan öznelerden biri olarak görür.

Sermaye ilişkilerinin kişiselleştiği bu süreçte kişiler kendilerini yeni öznellikler üretme kapasiteleri olarak ele alırlar. Bu bağlamda örneğin "fabrika işçisi de kişiselleşmiş emektir, değişen sermaye akışlarından türeyen bir işlevdir ve bireysel kişiler, soyut niceliklerden türeyen toplumsal kişilerdir." (Lazzarato, 2016: 25) Sermaye ile özneler arasındaki farkın silikleştiği bu süreçte öznelere tahakküm, yalnızca dışarıdan, diğer kimliklerden ya da iktidardan değil öznenin kendi içerisinde de gelir. Toplumsal iş bölümü içerisinde belirli bir alan kazanan birey, farklı kimlikler içerisindeki bölünmüşlüğü farklı mekanlarda yeniden kurar. (Aynı kişi fabrikada işçi, evde ise ya anne ya da babadır örneğin.) Kimlikler arasındaki sınırlar bu şekilde esnekleşir ve öznellik üretiminde hareketlilik temel bir motif halini alır. (Deleuze ve Guattari, 2005: 209) Öznelliğin kurulumunda kimliklerin özerkliğinde işlev gösteren toplumsal tabi kılmayı daha iyi tanımlayabilmek için Lazzaratto'nun verdiği örnekten yani televizyon üzerinden ilerlemekte fayda var.

Lazarotto'ya göre televizyon "hem bireylerin sözlerini ve sözcelerini yorumlayan bir makine inşa ederek onların sözcelerini sanki kapitalizmin hâkim gerçekliği ile uyumluymuş gibi göstermeyi başarır, hem de öznenin dublörünü yaratarak işleyen bir özneleştirme-makinesini devreye sokar. Televizyon bizi, sözcelerin nedeni ve kaynağı bizmişiz gibi, sözcenin öznesi olarak konuşmaya teşvik eder." (Lazzarato, 2013: 102) Bu süreç, televizyonda konuşan hakkında da yine televizyonda (bir özne olarak) konuşulmasıyla beslenir. Söylem veren olduğu kadar hakkında konuşulan da ister bir uzman isterse sıradan bir vatandaş olsun

özerk bir bireydir. Bireyin söylemi, sunulurken bu şekilde yeniden yorumlanır yani tabi kılınır. Bu bağlamda, kapitalist anlayışla şu ya da bu şekilde uyumlu, kapitalizmin içerisinde faaliyet gösteren bir özne üretilmiş olur. Bağımsız görünen bir kimlik sahibi olmanın bedeli ya sistem içerisinde söylem vermektir ya da söyleminin sistemin içerisinde yeniden yorumlanmasıdır. Ancak televizyonun işlevi bununla sınırlı değildir. O bir de makinesel kölelik aygıtı olarak da işlev gösterir.

Makinesel Kölelik

Makinesel köleliği en geniş şekilde tanımlamak gerekirse onun özneliğin birey öncesi bileşenleri üzerinde faaliyet gösteren bir duygulanım akışı olduğu söylenebilir. Bu aşamada işlev gösteren duygulanımlar hem dil-öncesi hem de biliş-öncesi evrededir. Bu duygulanımlar henüz herhangi bir özneye atfedilemez yalnızca moleküler zeminde faaliyet gösterirler. Post-Fordizm dönemindeki öznellik üretimi irdelememize, televizyon örneği üzerinden devam edersek, makinesel kölelikte artık televizyonun bir kullanıcılarından bahsetmemiz mümkün değildir. (Lazzarato, 2013: 105) Bu evrede, söylem veren ya da söylemi yorumlanan, kimliğe sahip bir öznenen bahsedilemez; özne (ister izleyici isterse yorumlayıcı olsun) ve nesne (televizyon ya da yayın) ayrımı ortadan kalkmış daha doğru bir ifade ile henüz oluşmamıştır; televizyonla birlikte oluşturulmuş tek bir makinedir söz konusu olan. Birey ve makine aynı düzlemde yer alırlar ve bu düzlemde, her ikisinin de ancak kurdukları bağlantıda var oldukları söylenebilir. Bu bağlamda, akışkanlık başattır; akışkanlık tüm diğer bağlantılara açık olan bu zeminin yani moleküler kesitin temel karakteristiğini oluşturur.

Toplumsal tabi kılmanın aksine bu evrede korunması gereken bir kimlik ya da kimliğin karşısında yer alan bir nesne söz konusu değildir. Aşılmaz sınırlar değil sürekli akışlardan ve organlardan oluşan bir toplamdır, makinededir söz konusu edilecek yegâne oluş. Birey de ancak makinenin parçası olan, bir makine olarak var olur. Daha doğru bir ifade ile molar zeminde bir bireyin ortaya çıkması akışkanlığın bu zemindeki sürekliliğine bağlıdır.

Ancak makine bu parçaların (örneğin televizyonun ve bir bireyin) toplamından ibaret değildir; onun bir gücü vardır. Bireyin parçaları ile (örneğin gözü) televizyon arasında kurulan bağlantıda yeni bir akışkanlık, yeni bir güç ortaya çıktığından, bir toplamdan ziyade bir çarpma işlemi ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Güç, edimsel olandan yani molar zeminde faaliyet gösteren kimliklerden farklı olarak virtüel (gücül) olanla, moleküler kesitle etkileşime olanak sağlar; o "yaratıcı süreçleri açma kudretidir." (Lazzarato, 2013: 105)

Bu aşamada önemli bir sonuçla karşı karşıya kalırız. Öznellik üretiminin özne kadar nesneden daha doğru bir ifade ile özne-nesne arasındaki ayrımın kaybolduğu makinesel bir kesitten de beslendiği görülmelidir. Nitekim bu durum yukarıda bahsettiğimiz şekliyle üretim araçlarının tanımının özneyi de içerisine alacak şekilde genişlemesiyle de uyumludur.

Öznellik üretimine makinesel köleliği de dahil eden bu tarz bir anlayış, üretim araçlarının Post-Fordizm dönemindeki genişleyen tanımını farklı bir yoldan teyit etme olanağı sağlar. Deleuze ve Guattari tam da bu bağlamda makinesel bir artı değer, makinesel bir üretimin varlığından bahsederler. Ancak bu artı değer, Marksist literatürde aşına olduğumuz artı değerden oldukça farklıdır. Marksist literatürde artı değer emek veren öznenin harcadığı zaman ile niceleştirilir. Artı değer hesaplanmasında nihai ürünün form kazanma sürecinde harcanan zaman temel alınır. Ürünün (nesne) ve öznenin (işçi) ayrı ayrı tarif edilmesinden de anlaşılacağı gibi bu hesaplama yöntemi, yalnızca, Deleuzecü anlamda molar zeminde

geçerlidir. Eşitliğin kurulması için gerekli olan özdeşlikler yalnızca bu kesitte geçerlidir. Molar zeminden farklı olarak makinesel artı değerın söz konusu olduğu moleküler zeminde ise benzer bir niceleştirmeden bahsetmemiz mümkün değildir. Tam da bu bağlamda, Lazarotto Marx'ın paradoksuna dikkat çeker. Lazzarotto'ya göre Marx, makinesel üretimi tarif ediyor olmasına karşın "bu üretimi ... insani zamansallıklar yoluyla ölçmeye" (Lazzarato, 2013: 107) çalışmıştır. Ancak makinesel artı değerın molar zeminde ölçülemez olması makinesel köleliğin kapitalizmin işleyişindeki baskın rolünü göz ardı etmemize neden olmamalıdır; zira o, "bireylerin kendilerinin farkına vararak kendilerini tanıdıkları ve yabancılaştıkları rollere, işlevlere ve anlamlandırmalara nüfuz eder." (Lazzarato, 2013: 106) Tam da bu nedenle kapitalizme karşı mücadelede makinesel köleliği de görünür hale getirmek oldukça önemli bir yer tutar.

Olay ve Bağlanma

Üçüncü Sinema Hareketi, tam da makinesel köleliği görünür hale getirerek izleyicileri ile birlikte yeni bir öznellik üretimi gerçekleştirme çabasının bir sonucudur. Daha doğru bir ifade ile Üçüncü Sinema Hareketi, izleyicileri izleyici olmaktan çıkarma, Nietzscheci bir ifade ile tepkisel güçlerin yani köle perspektifinin ürünü olan öznelliklerinden çıkarma ve kendi virtüel (güçl) güçleri ile ilişkisi içerisinde yeni bir öznellik üretimine kapı aralama etkinliğinin sinemada gerçekleşen bir uzantısıdır.

Üçüncü Sinema Hareketi, Latin Amerika'da, sosyalist ve anti-sömürgeci hareketlerin güçlendiği 1960'lı yılların sonlarında, bu hareketlerle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Meksika'da, Uruguay'da, Brezilya'da ve hatta hemen hemen Latin Amerika'nın tamamında muhalefet hemen her alanda emperyalist sisteme karşı mücadele yürütmekteydi.² Sinema da hiç kuşkusuz bu mücadele alanlardan biriydi. Ancak bu dönemde, Latin Amerika ülkeleri arasında Meksika ve Arjantin'de olanlar hariç bir sinema endüstrisinin varlığından bahsetmek mümkün değildir; ülkeler kendi üretimlerini gerçekleştiriyor, salonları neredeyse tamamen Amerika Birleşik Devletler'inden gelen Hollywood ürünleri ile doluyordu. Muhalefetin ürettiği sinema ürünleri ise bu duruma karşıt olarak ulusal bir sinemanın kurulumuna yönelik çalışmaların parçasını oluşturuyordu. Bu amaç; bu dönemde, Arjantin haricindeki Latin Amerika Ülkeleri'nde, muhalefetin sinema üretimine kaynak oluşturdu. Birkaç örnek vermek gerekirse; Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo (Yeni Sinema) hareketi doğrudan hakiki bir ulusal sinemanın yaratımı yönünde bir hamleydi. Bu gruba dahil olan sinemacılar, ülkelerinin görünmeyen yüzünü, açlığını, şiddetini göstermeyi amaçladıkları kadar kendi kendini olmalı ulusal çapta finanse edebilecek bir endüstrinin kuruluşunu da amaçlıyorlardı. Kısacası, Brezilyalıların ürettikleri ve Brezilyalıları anlatan bir sinemanın peşindelerdi. Kolombiya'dan Jorge Silva ve Marta Rodriges'in oluşturduğu Yeni Belgesel Okulu'nun ve Bolivya'dan Jorge Sanjines'in önderliğinde kurulan Ukamau Grubu'nun da benzer bir çizgide faaliyet gösterdiği söylenebilir. (Burton, 1991: x-xii) Ancak aynı yıllarda ortaya çıkan Üçüncü Sinema Hareketi, ulusal bir sinemanın oluşturulması ile kendi arasına bir mesafe koyarak bu hareketlerden ayrılıyordu. Onlar önceliği uluslararası bir gerilla filmleri örgütlenmesine veriyor ve doğrudan devrimci bir sinemanın peşinde olduklarını vurguluyorlardı. (Solanas ve Gettino, 1997: 53) Üçüncü Sinema Hareketi'nin dile getirdiği bu iddianın günümüzde de bir anlamı olduğunu gösterebilmek için içerisinde yaşadığımız Post-

² Örneğin, Şili'de 1970 yılında iktidara gelen Allende Hükümeti, Latin Amerika'da faaliyet gösteren sosyalist hareketlerin en dikkat çekici başarılarından biridir.

Fordizm döneminde devrimci olmanın ve devrimin ne anlama geldiği sorusunu sormamız gerekiyor.

Post-Fordizm döneminde toplum “iki eksen boyunca ikili oluşumdan, iki seri biçiminde oluşumundan doğar: fiili ve gücül (virtüel).” (Diken, 2013: 18) Toplumun görünen yüzü onun fiili yani edimsel halidir halbuki onun beraberindeki virtüelliği (gücüllüğü) gizlidir. Virtüelliğinin (gücüllüğünün) gizliliği onun gerçekliğinin reddedilmesine neden olmamalıdır. Aksine var olan edimsel durumu değiştirmek tam da onun virtüelliğine (gücüllüğüne) inanmaktan, virtüelliğinin (gücüllüğünün) gerçekliğini pratikte teyit etmekten geçer. Farklı bir ifade ile toplum yalnızca fiiliyatta var olan empirik varoluşuna indirgenmemeli, toplumun özdeşliğe ve bu bağlamda kabul gören kimliklere sığmayan fazlalık, toplumu resmederken göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumun maddi anlamdaki yönelimi olarak da değerlendirilebilecek virtüelliğini (gücüllüğünü) göz önüne almak, onu irdelerken temsil anlayışının ötesine geçmenin önemli bir şartıdır.

Toplumun fiiliyattaki halinin ve dolayısıyla tarihin bu şekilde kendi virtüelliğine (gücüllüğüne) açılmasını sağlayan ise “olay”dır. (Diken, 2013: 20-22) Bu “olay”ların birçoğu Latin Amerika’da ellilerin sonundan itibaren gerçekleşmeye başlamıştır. Aslında “olayı” bir “olay” haline getiren yani toplumu virtüelliğine (gücüllüğüne) açan öznelliklerin o “olay”a bağlanmasıdır. “Olay” ve öznellikler karşılıklı olarak birbirlerini oluşturur ve kurarlar. Bu anlamda kapitalizmin içerisinde oluşan, oluşturulan öznelliklere de bir alternatif oluştururlar. Örneğin, incelediğimiz döneme yakın zamanlarda, Latin Amerika’da gerçekleşen Küba Devrimi, bir “olay” olarak 26 Temmuz 1953’de Moncado Kışlası’na gerçekleştirilen baskına duyulan bağlılığın bir sonucudur. O baskın başarısız da olsa, ona duyulan bağlılık, olayın tekiliğinin ve yeni değerler yaratma potansiyelinin kabul edilmesi, önce hareketin kendisine bir isim vermesini sağlamış (26 Temmuz Hareketi) ve sonra ona bir yön vermiştir; devrim. “Olay” bu anlamda tarihi ve toplumu yönlendiren bir etkinlikten ziyade topluma yeni değerler katarak yenileyen, onun molar zemindeki kimlikleri, kabulleri ve kurucu özdeşlikleri reddetmesine olanak sağlayan, kendisini öncelikle moleküler zeminde yeniden üretmesine olanak sağlayan bir bağlantıdır. Bu bağlantının kendisinde moleküler zemine açılan yani birey-öncesi zemine açılan öznellikler, kendilerini yeniden kurma yönünde bir adım atmış olurlar. Bu bağlamda, Üçüncü Sinema Hareketi de öncelikle Küba Devrimi’ne ve daha sonra Latin Amerika genelinde muhalefetin gerçekleştirdiği farklı “olay”lara, daha doğru bir ifade ile topluma ve tarihe kendi virtüelliklerini (gücüllüklerini) gösteren ve bu şekilde yeni öznelliklerin oluşmasına ön ayak olan gerçekleşmiş “olay”lara bir bağlılığın sonucudur. Bu bağlılığın kendisi aslında devrimin başlangıcıdır ve bağlılık son bulmadığı sürece devrim de bir son bulmaz.

Bu bağlamda, bağlılığın öncelikli anlamı kendisini karşı-devrimcilerden korumak; gerçekleşen “olay”lara tarihsel bir perspektife yerleştiren köleci bakış ile arasına bir sınır çizmektir. “Olay”a bağlanarak değil de dışarıdan bakan bu köleci bakış, “olay”ı yani yeni değerler meydana getirme kapasitesini eski değerlere, tarihe göre değerlendirir ve doğal olarak bir çıkmazla karşı karşıya olduğunu düşünür; bu bakış açısından devrim de bir çözüm değildir ve tarih bize bunu sık sık göstermiştir. Diken’in Deleuze yorumunda belirttiği gibi;

Tüm devrimlerin kendi çocuklarını öldürdüğünü ve kötü sonuçlandığını bilmiyor muyuz zaten? Bu soru varsayımı itibarıyla, “bilgi”, “fili”, “tarihsel” ve “çözüm”e vurgu yaptığı için hatalıdır; bu yolla devrimi fiili, tarihsel bir kategoriye indirger. Devrim hem fiili hem gücül, hem tarihsel bir

süreç hem fikir olduğuna göre, sürekli karşımıza çıkarak “devrimin korkunç” sonuçlarını lanetleyip duran bu basmakalıp eleştiri iki şeyi karıştırır: (Diken, 2013: 21) “devrimlerin tarihsel sonuçları ve insanların devrimci oluşları”. (Deleuze’den aktaran Diken, 2013: 21)

Devrim, tarih içerisinde yer alan bir “olay” olarak edimseldir hiç kuşkusuz ancak yukarıda da farklı biçimlerde belirtildiği gibi onu bir “olay” kılan virtüel (gücül) olan kısmı, tekilliğidir. O temsilden kaçır, (Diken, 2013: 21) genel bir kategori (tarih) ya da kategoriler içerisinde sığmaz. Özdeşliklerin ve kimliklerin sınırındaki bir tekillik olarak “olay” a bağlılık, onun fiiliyattaki haline yani empirik varoluşuna değil virtüelliğine (gücüllüğüne) yönelik bir bağlılıktır. Bağlılık onu tüketilemez kılar ve bu bağlamda tarihi tanık göstererek devrimin bir çözüm olmadığı iddiasında bulunmak yersizdir. Bu durum yalnızca devrimin fiili sonuçlarına indirgenmediği dolayısıyla ona olan bağlılığın yıkıldığı anlamına gelir. Bu gerçek bizi bir dizi sonuca götürür. Öncelikle devrime bağlılık onun fikirsiz düzlemdeki gerçekliğine bağlılık anlamına gelir; devrimin karşımıza yeni sorunlar çıkardığı daha doğru bir ifade ile tarihin karşımıza çıkardığı sorunları dönüştürdüğü anlamına gelir. Devrimin, Deleuzecü anlamda sanatla ve felsefeyle ve hatta bilimle olan bağını da bu nokta oluşturur. “Bu dalışta, sanki “gelecekteki halkın” gölgesi, sanki, sanatın, ama bir yandan da felsefe ve bilimin çağırıldığına, kaostan dışarı çıkılıyormuş gibidir.” (Deleuze, 1996: 194) Bir fikir, üretilmiş bir kavram, bir sanat yapıtı ya da bilimsel bir kuram, bir yandan özdeşlikler ve temsil zemininde yani molar zeminde var olan sorunlara cevaplar üretirken (edimsel olan kısmı) diğer yandan aynı zeminde var olmayan yeni sorunlara da kapı aralar (virtüel, gücül kısım). Bu durum ise bizi bir başka sonuca götürür. Şöyle ki:

Devrime bağlılıklarını sunanlar, molar zeminde yer alan ulusal devletin temsil ettiği şeyi belirtmek için kullanılan “halk” kavramına sığmazlar. Molar zeminde devletin ortaya çıkışı ile beraber yürürlüğe giren “halk,” devletin kendisine birliğini veren özdeşlik zeminini oluşturur. Halk bu bağlamda “kolektif olandır; çokluk ise basit bireylerin ölçsüz huzursuzlukları tarafından olduğu kadar, varsayılan güçsüzlükler tarafından da gizlenir.” (Virno, 2013: 29) Halk ve çokluk arasında tarif edilen bu ikililik yalnızca molar zeminde, temsil zemininde geçerlidir, makinesel köleliğe dair irdelememiz göz önüne alınırsa bu ikililiğin ortadan kalktığı görülecektir. Farklı bir ifade ile, Post-Fordizm döneminin üzerinde yükseldiği moleküler zemin ve makinesel kölelik, çokluğun bu tanımının yeterli bulunmasının önüne geçer. Çokluk “melezdır, akışkandır, mutanttır, yersiz yurtsuzdur; hatta tuhaf bir biçimde, en alttaki işçi sınıfının yerini alan dünya yoksullarını da içine almaktadır.” (Virno, 2013: 18)

Makinesel kölelik bize yeni öznellik biçimlerinin üretiminde, temele kimliklerin değil akışkan çokluğun konulması gerektiğini gösterir. Çokluk, bu bağlamda kendisini temsile ya da bireylere indirgemeyen, makinesel köleliği de hesaba katan bir kavram olarak genişler. Çokluk bu anlayış içerisinde kendi virtüelliği (gücüllüğü) ile etkileşime geçebilme gücünü de barındırdığından, potansiyel öznellikler olarak “olay” a ya da devrime bağlanabilme olanağını da içerir.

Şimdi bu bağlamda, Deleuze’ün sinema anlayışından kısaca bahsettikten sonra henüz yalnızca “olay” ve bağlanma kavramları açısından ele aldığımız Üçüncü Sinema Hareketi’ni detaylı bir şekilde inceleyebiliriz.

İmge Yaratımı Olarak Sinema

Deleuze’e göre sinema temelde bir imge yaratma etkinliğidir. (Colman, 2011:13) Deleuze’ün sinema kitaplarında gerçekleştirmek istediği öncelikle sinemada yaratılan

imgelerin bir tasnifi, sınıflandırmasıdır. Tam bu noktada Deleuze'ün felsefesinde imgenin her şeyi nitelediğini hatırlamak önemlidir. Deleuze'ün evreninde imgenin kendisinden başka herhangi bir şeyden bahsetmek mümkün değildir. Bir sandalye kadar beynin kendisi de imgelerden biridir yalnızca. Algılanım kadar organlar da imgelerden, imgeler arasındaki ilişkilerden oluşur. Bu durum ise bizi Ranciere'in de belirttiği gibi Deleuze için sinemanın sanatın bir adı olmadığı, dünyanın adı olduğu gerçeğine götürür. (Ranciere, 2016: 119) Öznellik ise imgeler arasındaki tepki sürelerinin artmasıyla birlikte kendisini gösterir yani imgeler arasındaki ilişkilerin doğrudan sonucudur. (Deleuze, 2006:42) Bu bağlamda sinema "birtakım imgeleri alır ve bir sekans oluşturmak için onları birbirine bağlar; daha sonra, kameranın insansı olmayan gözünü kullanarak bu sekansları keser, birbirine bağlar; böylece, birbiriyle çatışan bakış açıları veya açılı kümeleri yaratabilir." (Colebrook, 2013: 47) Nitekim sinemayı sinematik yapan da "imgelerin sekanslaştırılmasının her türlü tekil gözlemciden bağımsız hale gelmiş olmasıdır." (Colebrook, 2013: 47) Sinema o halde birey öncesi, öznellik öncesi yani virtüel (gücül) zeminle doğrudan iletişim olanağını kendisinde barındırır. Sinema kurguda "farklı imgelerin akışını düzenlenmiş bütünlerle" (Colebrook, 2013: 47) ilişkilendirir. Burada bütün kendi içerisinde hem edimsel hem de virtüel (gücül) olanı barındırır. Sinema bu şekilde alışık olduğumuz imge algılanımlarından bizi uzaklaştırır ve onları yeni bir bağlam içerisinde, yeni bir edimsellikte ve hatta olası farklı edimselliklerde yani virtüelliğinde (gücüllüğünde) görme şansı verir. Sinema bunu iki şekilde, sunduğu imgelerde zamanı dolaylı ve dolaysız bir şekilde vererek yapar; Hareket-İmge ve Zaman-İmge.

Hareket-İmge ve Zaman-İmge

Hareket-İmge zamanın dolaylı imgesidir. Zaman dolaylıdır çünkü hareket dolayımıyla izleyicilere iletilir. (Colman, 2009:166) Hareket bu aşamada tek bir zaman çizgisi üzerinde sentezlenir. Sunulan imgelerde bağlamı nedensellik oluşturur, hareketler arasında olduğu kadar filmde yer alan karakterler arasında da bağı sebep sonuç ilişkisi kurar. Karakter ancak bir harekete maruz kaldığında harekete geçer ya da bir şeyler hisseder. Bu bağlamda kurucu ve asla tartışma konusu edilmeyen sebep-sonuç ilişkisinin kendisidir. Sebep-sonuç ilişkisinin sorgulanmaması filmlerin, molar zeminde işlev göstermesiyle yakından ilişkilidir. Örneğin bu tarz filmlerde, karakterler somut bazı kimlikleri benimserler ve onlara uygun davranırlar. Karakterin kendisiyle özdeşliği onun davranışlarının, belirli "olay"lara verdiği tepkilerin kaynağıdır. Bu anlamda hareket-imge varlığıyla dahi molar zeminin bir onaylanmasını içerir. Hareket-İmge'den farklı olarak Zaman-İmge ise zamanın dolaylımsız kendi imgesidir.

Zaman, edimsel olanın kendi virtüelliği ile bağını yakaladığı alandır. O, "virtüel olandan edimsel olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş "olay"lara geçmemizi sağlayan farklılık ve oluş" (Colebrook, 2013: 49) gücüdür. Sinemada ise filmlerde zamanın dolaylımsız bir imgesi yani oluş olarak hayatın kendisi verilebilir. Moleküler zeminde gerçekleşen bu etkinlikte artık neden-sonuç ilişkisi ya da kendisiyle özdeş olan kimliklere yer yoktur. Günlük hayatımıza egemen olan doğrusal zaman anlayışı ortadan kalkmıştır. İmgeler belirli, kabul edilmiş bağlamlarda değil kendiliklerinde sunulurlar. Böylesi imgelerde şimdinin virtüel (gücül) olanla bağı açıkça ortaya konur. Sunulan imge tüm olanakları da beraberinde taşıyordur çünkü zaman "dünyamızı kesintiye uğratabilir." (Colebrook, 2013: 49) Tam da bu nedenle zaman-imgeler ile betimlenen karakterler de kendileri ile özdeş kimlikler içerisine hapsolmezler, kendilerini kendi virtüellikleri (gücüllükleri) kadar virtüelliğin (gücülün) kendisine yani bir "olay"a açma halindedirler. Bu gerçekliğin olağan

yüzü sinemanın, molar zeminle hesaplaşma ve hatta onun ötesine geçme şansı verdiğidir. Diğer yandan sinema zaman-imgeler aracılığıyla moleküler zeminde de faaliyet göstererek molar zeminde farklılıklar yaratma olanağını da barındırır. Deleuze zaman-imgenin sinemada ortaya çıkışını, molar zeminin yetersizliğinin açığa çıktığı, mevcut sorunlara cevap veremediği İkinci Dünya Savaşı sonuna yerleştirir. (Deleuze, 2014: 271-278) Deleuze'ün sinemaya dair kitaplarını "işaretlerin tasnifine yönelik bir deneme" (Ranciere, 2016: 119) kadar bir sinema tarihi haline getiren de çalışması içerisinde imgelerin ortaya çıkışına ve kullanımına dair verdiği tarihsel kaynaklardır. Fakat bu durum bizi Deleuze'ün "basitçe bir sanat tarihini genel bir tarihle uyumlu kılma" (Ranciere, 2016: 119) çabasında olduğu sonucuna götürmemelidir.

Aynı soruna bir başka açıdan bakmak da mümkündür. Hareket-imge ve zaman-imeye dair yaptığımız genel tasvirler, bu iki imge türünün filmlerde farklı imgelere karşılık geldiği; bu kavramların belirli imgeleri tanımladığı izlenimi vermemelidir. Böyle bir anlayış, felsefede molar zeminde yani temsil zemininde kalmak anlamına gelecektir; nesne ile kavram arasındaki örtük bir tekabüliyet ilişkisi kabul edilmiş olacaktır. Aksine söz konusu olan bir kavram yaratımı ve sinemaya belirli kavramlar ışığında bakma işlemi, Deleuzecü bir ifade ile sinemada filmlerle birlikte düşünmeye çağırmadır; bu çağrı ise öncelikle bahsi geçen iki kavram çiftinin seslenişidir. Nitekim Deleuze'ün sinema üzerine olan çalışmalarında "aynı imgeler I. Kitapta hareket-imgelerin bileşenleri olarak ve II. Kitapta zaman-imgenin kurucu ilkeleri olarak analiz edilmiştir." (Ranciere, 2016: 123) O halde "bir kitaptan diğerine geçişin sinematografik imgenin bir tipinden ve bir çağından bir başkasına değil, aynı imgelerin üzerine bir başka bakış açısına geçişi" (Ranciere, 2016: 123) tanımladığını söylemek mümkündür. Tıpkı öznellik üretimi kısmında irdelediğimiz molar ve moleküler kesitler arasında kategorik bir ayrım olmadığı gibi bu inceleme tarzının sinemadaki yansıması olarak kabul edebileceğimiz incelemede de hareket-imge ile zaman-imge arasında kategorik bir ayrım yoktur. Her iki durumda da kategorik bir ayrım olmasını engelleyen ise imgenin Deleuze felsefesindeki kuruculuğudur. İmgelerin kurulması gerekmez onlar kendilerinde zaten mevcuttur. Ve bu mevcudiyetlerini öznellik üretiminde de korumayı sürdürürler. "Bakan yüz ve formları tasarlayan beyin, tam aksine imgelerin her yöndeki hareketini kesintiye uğratan bir kara perdedir. Göz maddedir, ışık imgedir, bilinç ışıktır." (Ranciere, 2016: 120) Hareket-imge bu bağlamda imgelerin kendi virtüelliklerini kesintiye uğratan bilinç, kimlik zemininde faaliyet gösterdiği haliyle imgelerle birlikte düşünme halidir, zaman-imge ise aksine imgelerin beraberinde taşıdıkları virtüelliğe bağlanma çağrısıdır.

Zaman-imgelerde edimsel haldeki imgeler kadar imgeler arasındaki ilişkiler de kesintiye uğratılır. Bu kesinti tam da insanların algılamalarındaki, öznellik içerisindeki "sensori-motor bağ"lardaki kopuşa denk gelir. (Martin-Jones, 2006: 22) O halde, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, insanların karşı karşıya kaldıkları tarihsel ve varoluşsal sorunlara cevaplar bulmaktaki yetersizliğinin -yani molar kesitte var olan kimlikler içerisinde cevaplar bulmanın mümkün olmamasının- kendisini zaman-imge olarak gösterdiği söylenebilir. "Peki krize neden ihtiyaç var? Çünkü imge-maddenin sonsuzluğundan imge-düşüncenin sonsuzluğuna geçiş de bir kurtuluş hikayesidir." (Ranciere, 2016: 127) O halde Deleuzecü bir bakış açısından incelenecek filmlerde öncelikle karar verilmesi gereken filmin molar zemindeki bir tıkanıklığı, bir krizi ya da karakterlerdeki cevap bulamama halini resmedip resmetmediğidir. Bu soruya verilecek cevap filmlerin incelenme tarzını da belirleyecektir. Şimdi bu bilgilerin ışığında Üçüncü Sinema Hareketi incelememize geçebiliriz. İncelememize hareketin temel metni olan Octavio Gettino ve Fernando Solanas'ın 1968 yılında yayımladıkları

Üçüncü Bir *Sinema'ya Doğru* adlı manifestoyu yorumlayarak başlayacağız ve ardından bu temelde Üçüncü Sinema örneği bazı filmleri irdeleyerek devam edeceğiz.

Üçüncü Sinema Hareketi

Üçüncü Sinema Hareketi'nin kurucuları Gettino ve Solanas yazdıkları manifestoda öncelikle sinemayı üç kategori altında sınıflandırır; Ticari Sinema (Birinci Sinema), Sanat Sineması (İkinci Sinema) ve Devrimci Sinema (Üçüncü Sinema). Manifestoda tarif edildiği haliyle birinci sinema izleyicilere pasif ve tüketici olarak konumlandırır. Gettino ve Solanas, Ticari Sinemayı kapitalist sistemdeki egemen ideolojinin bir formu olarak ele alırlar ve Hollywood Sineması'nı bu formun temel bir örneği olarak gösterirler. Gettino ve Solanas'a göre izleyicileri tarihi gerçekleştirmekten ziyade "tarihi okumasına, izlemesine, dinlemesine ve hatta ona katlanmasına" (Solanas ve Gettino, 1997: 42) izin veren bu sinema, Deleuzecü bir anlayış içerisinde konuşursak hareket-imgelerin ağırlıkta olduğu bir sinemadır. Daha doğru bir ifade ile, bu filmlerin senaryoları ve karakterleri, molar zeminin yetersizliği ile karşı karşıya gelmezler ya da imgelerin aralarında izleyiciyi virtüelliklerine sürükleyen aralıklar yer almaz. Dolayısıyla film boyunca izleyicilerin zihinlerinde günlük hayatta karşılaşmadıkları yeni soruların ortaya çıkma olasılığı mümkün olduğunca azaltılmıştır. Bu durum kendisini filmlerin zamanı kullanım biçiminde de gösterir.

Birinci sinemada zaman genelde doğrusal bir zamandır. Gerçekleşen olaylar ya da karakterler tarafından gerçekleştirilen eylemler, kurulan evrenin özellikle edimsel zemininde karşılık bulur. Filmlerin genel yapısı izleyiciyi edimselliğin yeterli olduğuna, politik bir perspektiften konuşursak dünyanın olduğu şekliyle, yalnızca bu haliyle var olduğuna izleyicileri ikna etmeye yöneliktir. Nitekim bu filmlerde değişimin, oluşun, farkın ortaya çıkışının bir formu olarak zamanın imajı yalnızca hareket aracılığıyla verilir. Karakterler hemen hemen her zaman neden-sonuç ilişkisi içerisinde faaliyet gösterirler ve tasvir edilen kimlik içerisine hapsedilirler. Öyle ki birçok Hollywood filminde ana karakter, kendi kimliğinin gerçekliğini yerine getirdiğinde yani bir anlamda edimselliğiyle tam olarak özdeşleştiğinde film de son bulur. Karakterin kendine kapanmasıyla film de kapanır. *Matrix (The Wachowski Brothers, 1999)* filmi bu durumun önemli bir örneğini oluşturur. Film Neo karakterinin kendini gerçekleştirme, virtüel (gücül) değil potansiyel gerçekliğini edimsel hale getirme sürecidir. Onun potansiyeli kimliği, kendi virtüel (gücül) gücünü de ortaya çıkmadan sabitler, sınırlar. Yeni bağlantılar temelinde molar zeminde yeni kimliklerin oluşumu söz konusu değildir. Neo bir anlamda kendi potansiyellerinin kölesidir; o seçilmiş kişi olmalıdır. Filmin var olan sisteme getirdiği eleştiri de yalnızca bu dolayımında ana karakterin kendi kimliğini gerçekleştirme temelinde hayat bulur.

Karakterlerle film sürecinde özdeşleşmeleri beklenen izleyiciler de bu bağlamda koşulların yalnızca birer alıcısı, yorumlayıcısı, Nietzscheci bir dille ifade etmek gerekirse etki göstermekten aciz, tepkisel kuvvetlerin perspektifi içerisinde yerleşen köleci bir öznelğin ürünü haline gelirler. Karakterlerin kapanışı bu anlamda izleyicilerin de yalnızca kendi edimsellikleriyle tatmin olmaları ya da kendi sabit potansiyellikleri ile sınırlı olmaları gerektiği yönünde bir çağrıdır. Molar zeminde gerçekleşen bu durum daha önce bahsettiğimiz "toplumsal tabi kılmanın" (Lazzarato, 2016: 42) bariz bir biçimidir.

Lazzarato'ya göre "toplumsal tabi kılma bize bir öznel, bir kimlik, cinsiyet, meslek, ulus ve daha birçoklarını atfederek toplumsal iş bölümü dahilinde roller üretir ve dağıtır." (Lazzarato, 2016: 24) Bu dağıtım, ticari filmler aracılığıyla bir kez daha güvence altına alınır.

Diğer yandan bu tarz ürünlerin, izleyicileri kendi edimselliklerinin dışına çıkmalarına kısmen izin verdiği, bunu temsil zemininde bir diğer karakterle özdeşleşme temelinde yaptığı dolayısıyla yine molar zeminde kaldığı da ortadadır. Özdeşleşmenin bedelini Deleuze'ün öğrenme üzerine söylediklerinden hareketle dile getirirsek; karakterlerin yaptığını yapan hatta karakterlerin yaptığını yapar gibi yapan ve hisseden izleyiciler, yeni bir şey öğrenemez, yargılayamaz, değişemez kendi virtüelliklerine kapalı kalırlar. Çünkü onlar, “soyutun sahte hareketi olan temsille” (Deleuze, 2017:47) sınırlıdırlar. Bu anlamda bu tarz filmlerin tam olarak molar kesitte faaliyet gösterme çabasının ürünleri oldukları ve egemen ideolojinin bir parçası olan toplumsal kimliklerden uzaklaşılmasına hiçbir biçimde izin vermeme yönünde faaliyet gösterdikleri söylenebilir. Burada unutulmaması gereken nokta Deleuze'ün kullanmaktan imtina ettiği ideoloji kavramının üst yapı olarak değil aksine öznellik üretimi kadar üretilen öznelliklerin ürettiği gerçekliği de kapsayan bir yüzey olarak anlaşılması gerektiğidir. Bu makalede de bu şekilde kullanılmıştır.

Bahsedilenlere ilaveten, bu öznellik üretiminde, filmlerde vaaz edilen kimlikler kabullenildiği, onlarla özdeşleşildiği sürece kimsenin kaçamayacağı bir anlam ve gösterge ağı da üretildiği belirtilmelidir. Daha doğrusu üretilen öznelliklerin kendisi de bu ağın bir biçimidir. Özdeşleşme hareketi dışında da filmlerdeki imgelerle izleyiciler arasında bir bağ oluşur. Her bir imge bir imge olarak izleyici ile bir bağlantı kurar; bir makine oluşturur, bir arzu üretimi gerçekleştirir. Bu gerçek ise bizi öznellik üretiminin daha önce bahsedilen ikinci biçimine yani makinesel köleliğe götürür. Bu aşama ister ticari bir film olsun ister olmasın tüm filmlerdeki imgelerin hem hareket-imge hem de zaman-imge olarak düşünülebileceği gerçeğini teyit eder. Çünkü molar zeminde bahsedilen özdeşleşme ancak moleküler zemindeki paralel bir etkileşimle, kurulan bağlarla birlikte yürür. Moleküler zemindeki etkileşim ise sinemada kendisini zaman-imge olarak gösterir. Dolayısıyla Ticari Sinema'nın başarısı kendi moleküler alandaki etkinliğini, kurduğu bağları gizlemesinde saklıdır. Şimdi, Solanas ve Gettino'nun Sanat Sineması'na dair söylediklerini irdeleyelim.

Solanas ve Gettino, Sanat Sineması'nı yani İkinci Sinema'yı Ticari Sinema'ya karşı olumlu bir adım olarak değerlendirirler. Solanas ve Gettino'ya göre İkinci Sinema, bireylerin kendi duygu ve düşüncelerini insanlara iletmek için gerçekleştirilen yeni biçim arayışlarının bir ürünüdür. Dolayısıyla yönetmenin etkinliği temel motiftir; sanat sineması yönetmenlere standart olmayan bir dil kullanma olanağı sağlamıştır. (Solanas ve Gettino, 1997: 42) Bu bağlamda standardı belirleyen hiç kuşkusuz Ticari Sinema ve onun gerçekleşir gözüktüğü molar kesittir. İkinci Sinema ise Deleuze'ün de tarihsel olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasına yerleştirdiği ve insanların molar olduğu kadar moleküler kesitteki varlıklarıyla da ilişkiye geçmelerini sağlayan bir sinemadır. Daha doğrusu bu tarz filmlerde, moleküler etkinlik de mümkün olduğunca görünür hale getirilmiştir. Filmlerdeki karakterlerle ve imgelerin kendileriyle özdeşleşme dışında da izleyicilerle kimi bağlar açıkça oluşturulur. Nitekim Sanat Sineması'nın Ticari Sinema'dan ayıran öncelikli fark da bu bağların açıkça kurulması ve bu anlamda makinesel köleliğin bilinç düzeyine çıkarılmasıdır. Bu görünürlük kendisini asıl olarak zamanın farklı, doğrusal olmayan kullanımında karakterize eder. Bu filmlerde karakterler, kendi zamansallıklarını yaşar, Bergsoncu bir hafıza içerisinde oluşurlar.³ (Deleuze, 2006:96-101) Bu durumun kayda değer bir örneğini *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959) filminde görürüz. Bu filmde imgeler kendi başlarına hem ana karakterle hem de izleyicilerle etkileşime geçer. Özne anlar (Elle'nin Lui'nin omzuna dokunan eli) nesnel anlarla

3 *Hiroshima mon amour*, (Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais, 1959) filmi bu durumun önemli bir örneğidir.

(müzedeki nesnelere) arka arkaya gösterilir. Filmde anlatıcı pozisyonundaki Elle'nin sesi ve onun söyledikleri de imgelerden biridir aslında. Bu anlamda bir imgeler geçidini andıran bu filmde ve film ile oluşan etkileşimler sonucunda hem ana karakter hem de izleyici yeniden biçimlenecek; öznel ve nesnel imgelerin etkileşimi yeni öznellikler oluşacaktır. Bu anlamda Ticari Sinema'da olduğu gibi izleyicinin ana karakterle özdeşleştiği bir süreçten bahsetmek mümkün değildir. İmgelerin hem birbirleriyle hem de izleyicilerle kurdukları ilişkide kurulacak Deleuzecü anlamda arzu makinelerinin, moleküler zeminde faaliyet gösterdiği hesaba katılacak olursa bu tarz filmlerin, insanların yalnızca edimsel varlıkları ile değil virtuel (güçl) varlıklarıyla da bir bütün olarak etkileşime geçmesine olanak sağladığı söylenebilir. Daha doğrusu genelde Sanat Sineması'nda, imgelerin ve onların sunuluşunun, izleyicileri bu tarz bir yoruma ittiği ortadadır. *Hiroşima Sevgilim* filminin de gösterdiği gibi bu sinemanın, imgelerle doğrudan belleği hedef alarak, dolayısıyla doğrusal zaman anlayışını terk ederek belleği, bu anlamda insanı yeniden biçimlendirdiği söylenebilir. Ancak yine de Sanat Sineması son kertede kimlik zemininde yani molar zeminde var olmayı sürdürür çünkü onda temel olan bir yaratıcı olarak yönetmenin arzusudur. Nitekim Solanas ve Gettino'da Sanat Sineması'nı bu zeminde eleştirirler.

Solanas ve Gettino'ya göre İkinci Sinema'nın en büyük temsilcilerinden biri Godard'dır. Godard'ın hemen tüm filmlerinde yer alan Birinci Sinema biçimlerini boşa çıkarma, onların içeri boşaltma edimini, Solanas ve Gettino, bir burjuvazi eleştirisi olarak takdir ederler. Ancak devrimi yalnızca sinemanın biçimi içerisinde gerçekleştirmeye çalıştığı için de Godard'ı eleştirir ve yetersiz bulurlar. Solanas ve Gettino'ya göre bu tarz bir sinema kendi biçimi içerisinde anlamsızlaşmaya daha doğrusu içi boş bir biçim haline gelmeye mahkumdur. (Solanas ve Gettino, 1997: 42-44) Bu bağlamda, Solanas ve Gettino'nun İkinci Sinema'yı bir "olay" a bağlılık duymadığı için eleştirdiklerini düşünebiliriz. Sinemada herhangi bir "olay" ın yokluğu onu yalnızca biçimsel bir araştırmaya dönüştürür. Devrim değil kısıtlı bir devrim; sinema sanatında devrimdir amaçlanan.

Sanat Sineması'nda doğrusal zamanın ortadan kalkması, maruz kaldıkları kuvvetlere cevap vermeyen ya da veremeyen karakterlerin "doğrudan zamanın akışının tanıdığı" (Martin-Jones, 2006: 22) oldukları anlamına gelir. Bu durum hiç kuşkusuz filmlerdeki karakterlerin kendi tepkisel kuvvetleri perspektiflerindeki öznelliklerinden çıkışlarının bir yoludur. Biz de izleyiciler olarak Deleuze'ün ifadesi ile bir failin değil aksine bir kâhinin sinemasını deneyimler, onunla etkileşime geçeriz. (Deleuze, 1989: 2) Edimselin ötesini ve kendi virtüelliklerini (gücüllüklerini) gören ve deneyimleyen karakterler vardır karşımızda. Dolayısıyla bu virtüelliğin (gücüllüğün) bir biçimi olan zamanın bu filmlerde kendiliğinden birer imge halini aldığı, hareketin dolayımından kurtulduğu söylenebilir. Karakterler kendi virtüelliklerinde (gücüllüklerinde) yeni bir geleceği mümkün kılarlar. Hatta bu durum *Hiroşima Sevgilim* örneğinde görüldüğü gibi gelecekle de sınırlı değildir; geçmişe de açırlar. Çünkü imgeler ve dolayısıyla izleyiciler moleküler kesitteki etkileşimlere açık hale gelmişlerdir. Daha doğrusu filmlerin biçimi ve yapısı izleyiciyi bu tarz bir yoruma sürükler, tıpkı tarihin filmleri bu tarz bir yapıya sürüklediği gibi.

Ancak David Martin-Jones'un da vurguladığı gibi bu etkileşimler genelde bir "olay" a bağlanmadıkları için var olan kapitalist sistemdeki kimliklerin reddedilmesinden ziyade yenilenmesi ile son bulurlar. Ve tam da bu anlamda zaman-imgeler, karakterlerin ve filmleri deneyimleyen izleyicilerin virtüellikleri (gücüllükleri) ile etkileşime geçtikleri ölçüde ulusların-

ulusal kimliklerin yenilenmesine ön ayak olur. (Martin-Jones, 2006: 36-39) Farklı bir ifade ile İkinci Sinema aracılığıyla gerçekleşen yersizyurtsuzlaşma geniş ölçekte kapitalist yeniden yerliyurtlaşmanın gerekli bir parçası haline gelir. Nihayetinde sinemayı bu şekilde yalnızca biçimsel olarak devrimcileştirme çabası, kapitalizmin öznelik üretimi ile uyumlu bir hal alır. 1960'lı yıllarda devrimci görülen birçok tekniğin (jump-cut gibi) günümüzde Ticari Sinema'da kullanılıyor olması da bu durumun önemli bir göstergesidir.

Özetle Gettino ve Solanas'da İkinci Sinema'yı ileri bir adım olmasına karşın kimlik siyaseti içerisine hapsediği dolayısıyla biçimde yaptığı değişikliklerle temsil zeminine hızlıca geri döndüğü için eleştirir. Diğer yandan Gettino ve Solanas, İkinci Sinema ile kendilerinin de peşinde oldukları Üçüncü Sinema (Devrimci Sinema) arasında filmlerin gösterildiği ortama ve zamana göre biçimlenen bir geçişkenlik olduğunu da vurgularlar. Filmin niteliği, gösterilen zamana, ortama ve izleyicilere göre farklılık gösterecektir. İkinci Sinema'da zaman-imgelerin reddedilemez yapısı ona bu niteliği kazandırır. Bu bağlamda Deleuze'ün zaman-imgelerin belirleyici olduğu sanat filmleri ile Solanas ve Gettino'nun İkinci Sinema anlayışı arasında bir karşıtlık olmadığı, Solanas ve Gettino'nun, Deleuze'ün sinema anlayışını farkında olmadan bir adım ileriye götürdüğü söylenebilir.

Solanas ve Gettino'ya göre Üçüncü Sinema ise hem bir yıkım hem de bir inşa sinemasıdır. (Solanas ve Gettino, 1997: 46) Öncelikle Üçüncü Sinema kapitalizmin kendisine dair yarattığı imgenin yıkılmasını içerir. Bu imgenin iki işlevi vardır. Yukarıda söylendiği gibi Birinci Sinema'da yaratılan bu imge öncelikle izleyicileri belirli kimliklere tabi kılar ve ikincisi izleyicilere ne kendilerinde ne de tarihte görünenin dışında bir imkân olmadığına dair bir izlenim verir. Birinci Sinema, izleyicileri molar dünyaya hapsedtiği gibi onları dünyanın da bu edimselliklerle sınırlı olduğuna ikna etmeye çalışır; moleküler kesiti gizli kılar. Bu durumda Üçüncü Sinema, kapitalizmin kendisine dair oluşturduğu bu imgeyi yıkararak, öncelikle bireylerin kendi virtüelliklerinin (gücüllüklerinin) farkına varmalarını ve onunla etkileşime geçmelerini sağlar ve ikinci olarak yeni ve farklı bir tarihin üretimine ön ayak olur. Tarihi ve izleyicileri "olay"a bağlayarak yeni değerlerin ortaya çıkmasına olanak verir. Kısacası, Üçüncü Sinema öncelikle kabul edilen kimliklerde ve anlayışlarda bir çatlak oluşturma çabasıdır; bu anlamda molar kesitin sınırlılıklarının aşılması yönünde bir adımdır.

Diğer yandan, Üçüncü Sinema aynı zamanda bir inşa projesidir. Gettino ve Solanas'ın ifadesiyle Üçüncü Sinema, "hakikati kendi ifadeleri içerisinde yakalayan, canlı, yaşayan bir gerçekliğin kurulmasıdır." (Solanas ve Gettino, 1997: 46) Burada hakikatin Deleuzecü anlamda oluş halindeki şeylerin hem edimselliklerine hem de virtüelliklerine atıfta bulunduğu söylenebilir. Bu ifade dolaylı olarak da yeni devrimci özneliklerin kurulmasına kapı aralar.

Üçüncü Sinema Hareketi'ne dahil olan yönetmenler, izleyicilerin virtüelliklerini (gücüllüklerini) zaman-imgeler aracılığıyla hedef olarak, edimsel var oluşu olduğu kadar virtüel (güç) varoluşu da değiştirmeye çalışırlar. Onların kapitalizmin kendisine dair sunduğu imge başta olmak üzere molar kesitte gerçekleştirdikleri yıkım, moleküler kesitle etkileşim ile sonuçlanırken, moleküler kesitte gerçekleşen etkileşimde, yeni bir molar zeminin oluşmasında neden olur. Moleküler zeminde gerçekleştirilen etkileşimin diğer yandan yeni bağlantılar, akışlar kurarak makinesel köleliğe son vermenin bir yolu olduğu da gözden kaçmamalıdır. Ancak burada önemli olan nokta bu etkileşimin yeni bir kısıtlayıcı kimlikle sonuçlanmaması yani İkinci Sinema ile arasında sınırın geçilmemesi için dikkatli olunması gerektiğidir. Kişilere (yönetmenlere) değil "olay"a, devrime bağlılık bu açıdan Üçüncü Sinema'nın yaratımı için

elzemdir. Bu bağıllık hem molar zemindeki kimliklerin hem de moleküler kesitte yaratılmış olan makinelerin yani makinesel köleleliğin de yok sayılmamasını sağlayacaktır. Diğer yandan bu bağıllık sinemanın kendisine yalnızca biçimsel açıdan yaklaşılmasının da önüne geçer. Devrim bu anlamda “olay” a bağıllık olarak yeni bir anlama kavuşur ve sinemanın alanından taşar ve bu şekilde dolaylı olarak sinemanın alanını da genişletmiş olur. Nitekim Solanas ve Gettino’ya göre Üçüncü Sinema “anlatan, belgeleyen ya da pasif bir şekilde bir “olay” ı tanıtan sinema değildir. Aksine o, baskılayacak ve bir doğrultu verecek unsur olarak “olay” a katılmaya çabalar. Başka bir ifadeyle o dönüştürerek keşfeden bir sinemadır.” (Solanas ve Gettino, 1997: 47) Bu keşif içerisinde politika ile kişisel olan arasındaki ilişkiler açığa çıkar ve hatta bu bağlamda bu ikisi arasındaki ayırım yiter. Filmlerin kendisi bu yeni zeminde bir eylem haline gelir. Nitekim bir anlamda Üçüncü Sinemacı olduğu söylenebilecek Glauber Rocha’nın mitleri yeniden yorumladığı filmlerini de Deleuze bu zeminde yorumlar. Deleuze’e göre bu filmler “eylem halindeki sözcükler, eylem-sözcüklerdir.” (Deleuze, 1989: 222) Solanas ve Gettino’nun Üçüncü Sinema Hareketi’nin ilk resmi filmi olma özelliği taşıyan *Kızgın Fırınlar Saati* filminin her zaman kurguya açık olduğunu vurgulamaları da bu bağlamda anlama kavuşmuş olur. Solanas ve Gettino, filmlerinin biçimsel bir sabitliği olmadığını ve gösterilen ortama, tarihe ve izleyicilere göre yeni görüntülerin eklenebileceğini ya da tüm filmin baştan kurgulanabileceğini yazdıkları manifestoda belirtirler. Bu anlayış Deleuze’ün, sanat yapıtlarının minör bir bakış kazanması için molar kesitin reddedilmemesi ve hatta varlığının mücadele edilecek bir zemin olarak korunması gerektiğine dair vurgusu ile de uyumludur. Molar kesit her zaman göz önüne alınmalı, değiştiğinde (ortam ve tarih değiştiğinde) filmin kendisi de değiştirilmelidir. Bu şekilde “olay” a bağıllık da sürdürülmüş, devrimci anlayış benimsenmiş olur. Sabit olan artık form değil “olay” a bağıllıktır.⁴

Şimdi bu anlayış çerçevesinde Üçüncü Sinema’ya dair kimi örnekleri incelemeye başlayabiliriz. İnceleyeceğimiz ilk örnek Particio Guzman önderliğinde kurulan Equipo Tercer Ano’nun (Üçüncü Yıl Grubu) çektiği *La batalla de Chile* adlı 1975 yılında yayımlanan yapımıdır.

Allende’nin iktidarda olduğu sırada çekimlerine başlanan ve tarihin getireceklerini kayıt altına alma çabasının bir ürünü olan yapım, sosyalist bir hükümetin Şil’de iktidara gelmesi “olay” ına bağıllıkla şekillenmiştir. 3 filmden oluşan yapımın ilk kısmı, Guzman’ın ifadesi ile, “toplumun orta kesimlerinin yabancı güçlerden aldığı destekle” (Guzman, 1991:50) Allende hükümetine karşı gerçekleştirdikleri ayaklanmayı ele alır. İkinci kısım, farklı sol grupların ve hareketlerin bu ayaklanmaya karşı stratejilerini gösterir. Guzman’ın aralarındaki en basiti olarak tarif ettiği son bölüm ise Allende Hükümeti’ne bir anma niteliğindedir. (Guzman, 1991:50-51)

Filmlerin her bir bölümü kendi içerisinde bir bütün oluşturur ve didaktik bir yapıya sahiptir. Bu nedenle anlatıcı sesin oldukça aktif bir şekilde varlık gösterdiği bu filmlerin her birinin kendi içerisinde molar kesitte yer alan bir tarihsel anlatıyı içerdiği söylenebilir. Bu anlamda filmlerin tüm sahneleri birer hareket-imege örneğidir, en azından izleyiciyi bu tarz bir bakış açısına sürüklerler. Üçlemenin hiçbir bölümünde zaman kendi içerisinde dikkat çekici bir konum almaz aksine tüm filmlerin, hareket imgelerin yol göstericiliğinde kurulmuş tarihsel yapıları ilk bakışta reddedilemeyecek durumdadır. Her üç filmde de yer alan görüntülere bir anlatıcı eşlik eder. Görüntüler ister gerçekleştirilen eylemleri (ilk iki filmde), isterse burjuvazinin Allende hükümetine dair düşündüklerini (ilk filmde) isterse de sol örgütlerin

4 Diğer yandan filmin kendisinde molar zeminin korunması, İkinci Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki geçişkenliğin artması ile sonuçlanır.

söz konusu döneme dair tartışmalarını (üçüncü filmde) belgelesin, anlatıcı ses, her zaman imgelerin virtüelliklerinin (gücüllüklerinin) edimselleşmesine engel olur daha doğrusu imgelerin tek bir belirlenmiş biçimde edimselleşmesini garanti altına alır. Ancak dikkat çekici bir istisna bizi bir başka bakış açısına götürür.

Üçlemenin ilk bölümünün son sahnesinde, darbe yapan askerlerin kameraya doğru ateş ettiğini görürüz, sonra da görüntünün sallanarak sona erdiğini. Darbe yapan askerlerin filmi çekenlere saldırısı, başka bir deyişle filmdeki hareket-imgenin kendisine saldırıdır söz konusu olan. Bu şekilde filmin içerisinde gerçekleşen nedenselliğin dışına çıkarız. Saldırı bir anlamda imgelerin tek bir yönde edimselleşmesi garanti altına alan anlatıcının ölümü anlamına gelecektir. Bu anlamda filmin içerisinde gerçekleşen bir olaydan ziyade filmin kendisidir artık “olay” haline gelen. Daha doğru bir ifade ile filmin kendisini, Allende hükümette iken gerçekleşen “olay”lara bağladığı bu sahne ile net bir şekilde gösterilmiş olur. Hem filmin kendisi hem de filmi yapanlar “olay”ın içindedir; onlar bu şekilde şekillenir yani yeni öznellik biçimleri kazanırlar. Asıl olan artık filmin belirlenmiş yapısı değil bağlılığıdır. Bu bağlamda izleyiciler de temsil zeminindeki halk olmaktan uzaklaşmış ve değişime açık akışkan çokluklar haline gelmişlerdir. Diğer yandan filmin içerisine ve özellikle son sahnesine dahil edilen bu görüntü ile film de molar kesitten uzaklaşmış olur. Filmin kendisi bir kimlik olarak yitmiş, moleküler kesite geçmiş ve bu alanda olaya bağlılık zemininde yeni makinelerin dolayısıyla öznelliklerin kurulumuna kapı aralamıştır. Bu bağlamda, filmin, maruz kaldığı etkiye (güce) cevap verecek, verebilecek bir virtüelliği (gücüllüğünü) hissettiren bir yapıya büründüğünü söyleyebiliriz.

Bahsedilen virtüellik (gücüllük) ise üçlemenin ikinci bölümünde edimsel hale gelir. Sol güçlerin darbeye ve öncesindeki ayaklanmalara verdikleri tepkilerin irdelendiği bu bölümde, aynı sahneyi bir kez daha ancak bu kez dışarıdan yapılan bir çekimle yeniden izleriz. Dolayısıyla aynı “olay”ın bir başka hareket-ime içerisine hapsedildiği söylenebilir. Ancak filmin kendisinin de dahil olduğu bu “olay”ın farklı nedensellikler içerisindeki iki farklı gösterimi izleyicileri “olay”ın virtüelliğine (gücüllüğüne) ve dolaylı olarak kendi virtüelliklerine (gücüllüklerine) taşır. Bir kez daha yeni bir molar kesit, yeni bir neden-sonuç ilişkisi kurulmuştur. Ancak iki filmin arasındaki virtüellik (gücüllük) baki kalır ve izleyicilere yeni bir gücün perspektifine yerleştirir.

Daha önce söylediğim gibi bu bir istisnadır ve belgeselin didaktik yapısını bozduğu söylenemez. Oysa belgeselin her üç bölümünde de filmlerin kendisini ve izleyiciyi virtüelliğe (gücüllüğe) açma potansiyeli olan sahneler mevcuttur. Örneğin eylemlerin ya da askeri darbenin gösterildiği sahnelerde yaşanan kargaşa onların birer “olay” olarak ele alınmasına yani virtüelliklerinin (gücüllüklerinin) ortaya serilmesi yönünde bir çağrı gibidir. Olayların virtüelliği (gücüllüğü) ise olayların farklı şekillerde de edimselleşebileceğine işaret eder. Hiçbir şeyin net olmadığı, her şeyin farklı yönlerde gelişmesinin olası olduğu anlar oldukça fazladır. Üçüncü filmde sol örgütlerin olası bir darbeye karşı alınması gereken tavırları tartıştığı sahneler ise paradoksal bir biçimde hem olayların virtüelliğine hem de tarihte yer aldığı şekilde gerçekleşmesinin nedenlerine işaret eder. Ancak anlatıcı ses bir kez daha olayların tarihte bu şekilde gerçekleşme nedenlerine odaklanarak ve hatta bu durumu açıklayarak hem darbeyi hem de darbeye karşı gerçekleşen eylemleri bir “olay” olmaktan çıkartır onu molar zemine hapseder. Filmde anlatıcı sesin kurduğu nedensellik, imgeleri dolayısıyla izleyicileri bu anlamda köleleştirir ve edimsellikle sınırlar. Allende Hükümeti’ne akıbetini belgeleme

amacıyla yola çıkan film, bu şekilde darbenin nedenlerini molar zeminde açıklayarak son bulur. Ancak ne olursa olsun biraz önce betimlenen vurulma sahnesi bu duruma gölge düşürmeye yeter; üçlemenin kendisi virtüelliklere (gücüllüklere) temas edebileceğimiz bir hale gelir.

İkinci olarak ele almak istediğim film Üçüncü Sinema Hareketi'nin de çıkış filmi olan *Kızgın Fırımlar Saati*. Genelde Latin Amerika'nın özeldir ise Arjantin'in kolonyal tarihinin, bu tarihin aldığı yeni formun ve mücadele yöntemlerinin irdelendiği bu üç bölümlük film de görünürde ağırlıklı olarak hareket-imgeler çerçevesinde meydana getirilmiştir. Örnek olarak ilk filmin ortalarında işçilerle mezbahada öldürülen hayvanların görüntüleri arasında yapılan çapraz kurgu verilebilir. Çapraz kurguyla işçiler ve hayvanlar arasında bir nedensellik kurulur ve işçilerin de tıpkı hayvanlar gibi sömürüldüğü ima edilir. Eisenstein'ın *Stachka* (*Grev, Sergey M. Eisenstein, 1925*) filmi hatırlatan bu sahne, daha çok beyazların yer aldığı reklamların gösterimi ile birleştirilir. Bu şekilde sömürülenin, yeni-kolonyal durumda büründüğü biçim de ifşa edilmiş olur. Yeni-kolonyal sömürenler ile sömürülenler arasında bir renk farkı da mevcuttur. Ayrıca kolonyalizm tarihinin irdelendiği ilk filmin başlarında burjuvaziyi golf oynarken gösteren görüntüler kolonyalizm tarihine ait görüntülerle birlikte sunulurken aralarındaki bağlantı açığa serilir; kolonyalizmin yeni bir biçim altında da olsa varlığını sürdürdüğü öncelikle sömürülenlerin varlığının sürekliliği işaret edilerek ifade edilir. Nitekim Solanas ve Getino'ya göre ülkedeki oligarşinin de hayali hiçbir şeyin değişmemesini sağlamak yani bir anlamda zamanı durdurma işidir. *Kızgın Fırımlar Saati*'nde bu durum oligarşinin mezarlarında yer alan heykellerin çekimleri ile ifade edilir. Oligarşi tıpkı heykeller gibi değişmeden kalmak dolayısıyla dünyanın da değişmeden kalmasını talep etmektedir. Bu açıdan filmin molar kesitte yani tarihte yaşanan bir sürekliliği ifade etme çabasında olduğu açıktır. Filmde başka filmlerden de kimi görüntüler kullanılmıştır ancak bu görüntüler de filmin anlatımcı ve hatta dönemin koşulları düşüldüğünde ifşa edici niteliğine katkıda bulunur. Örneğin Joris Ivens'in *El cielo, la tierra de* (1966) filminden alınan görüntüler kapitalizme karşı o dönemde mücadele eden Vietnamlılarla kendi yeni-kolonyal sisteme karşı mücadeleleri arasındaki farklılığı vurgulamaya yöneliktir. Filmdeki anlatıcı Vietnamlıların düşmanlarını bulmak için kafalarını kaldırmalarının yeterli olduğunu belirtir ve ekler aynı şey bizim için çok daha zor çünkü "yeni-kolonyalizm bizimle aynı dili konuşuyor, bizimle aynı renkten, aynı ırktan, aynı dinden. Düşmanı ayırt etmek kolay değil." Bu şekilde filmde bir kez daha özdeşlik zemininde kurulan bir karşıtlıkla karşı karşıya kalırız yani izleyiciler olarak Deleuzecü anlamda molar zeminde faaliyet göstermeyi sürdürürüz.

Filmin önemli bir kısmını oluşturan ara yazılar da ise bu yeni-kolonyal biçime karşı yeni ideoloji ve eylem biçimleri üretmeye çağrıda bulunur. Ancak bu çağrılar filmin kendisini molar kesitten ayırmamıza izin vermez çünkü bunun nasıl yapılacağına dair bir fikir sunmaz. Dahası filmin bağlılığı da bir "olay"a değil, Arjantin tarihinin film de gerçekleşen yeni bir anlatımınadır. Bu bağlamda, irdelenen sahnelerden de anlaşılabilen gibi kapitalizmin Arjantin'e dair sunduğu imgeye bir saldırı niteliğinde olduğu açıktır. Ancak filmin ikinci bölümünün başlamasıyla bu durum değişir.

Film ikinci bölümünün başında yer alan sözlerle, filmin ilk kısmında gösterilenlerin ve yer alan tezlerin tartışmaya açılması teklif edilir. Film Solanas ve Getino'nun kendi tarif ettikleri haliyle sanat filmlerinden ayıran en önemli şey de bu teklifin kendisinde saklıdır. Bu şekilde film "olay"ları gösteren ve yorumlayan bir temsil olmaktan çıkar ve kendisini bir "olay" haline getirmeye çalışır. Daha doğrusu film, izleyicilerle birlikte Arjantin'in tarihine hatta bir "olay"

olarak kendisine bağlanır. İzleyiciler bu şekilde izleyici, yorumlayıcı, Solanas ve Gettino'nun Franz Fanon'dan aldıkları ifadeyle "hain" olmaktan çıkartılır. Film deneyimleyenler kabul edilmiş bir kimlikle, bir işçi, bir öğrenci vb. olarak girdikleri salondan yeni öznellikler oluşturmakla görevlendirilmiş virtüellikler (gücüllükler) olarak çıkarlar. Kendi virtüellikleri (gücüllükleri) ile ilk zoraki karşılaşmaları ise filmin kendisini bir "olay"a bağlanış haline getiren sesleniş ile olur. Değişim salonda başlayacaktır. Çünkü filmin kendisi tartışmanın bir nesnesinden ziyade bir öznesi olarak ilk bölümde kendi tezlerini dile getirmiştir. Konuşma sırası şimdi izleyiciler de daha doğrusu konuşmaya başlamalarıyla birlikte yeni öznellik kurulumuna başlayacak olan insanlardadır. Bu şekilde film, molar kesitin yalnızca bir yorumu olmaktan çıkar. Filmle yaşanan karşılaşma, film vesilesiyle gerçekleşen bir karşılaşmaya dönüşür. İnsanların yaşadıkları farklı duygulanımlar hem filmdeki imgelerle hem de diğer insanların duygulanımlarıyla karşılaşır ve yeni bir özneliğin yaratımına zemin sağlar. Film kendisini bir yandan geri plana atarak insanların karşılıklı diyaloglarında yeni duygulanımlar yaşanmasına yer sağlarken bir yandan da reddedilemeyecek güçteki imgeleriyle yeni duygulanımların ve öznelliklerin katalizörü işlevi gösterir. Makinesel kölelikten kurtuluşun imkânı da bu şekilde belirmiş olur.

Film, izleyiciler arasından molar zeminde olduğu kadar moleküler zeminde de yeni bağlantıların kurulması farklı bir ifade ile yeni makinelerin kurulması için ön ayak olur. Ancak özneliğin, izleyicilerle ya da filmin kendisiyle sınırlı olmadığı da hatırlanmalıdır, Arjantin'in kendisidir söz konusu olan. Filmin gösterimi ile birlikte moleküler zeminde gelecekte yaratılacak her türlü makinenin, arzu üretiminin kendisi tartışma konusu yapılır ve hatta yapılmaya başlanır. Filmin kendisi ise bu durumda oluşmakta olan makinenin bir bileşeni görevi görür; akışın kendisi haline gelir. Bu şekilde filmin kendisi ile Arjantin ve hatta dünyanın kendisi ile doğrudan yeni bir bağlantı kurulmuş olur.

Filmde yer alan ve tartışmaya kıskırtan söz ve yazıların, filmin kendisini Deleuzecü anlamda bir ideaya dönüştürdüğü de söylenebilir. Çünkü filmin, kendisi bir çözüm olmaktan ziyade bir sorun olmuş dahası çözümünü de yani yeni öznelliklerin üretimini de beraberinde taşımıştır.

Bu anlamda *Kızgın Fırımlar Saati* filminin Deleuze'ün, moleküler kesitin karakteristiğini yaşatan, bu tarz duygulanımlara ön ayak olan sanat sinemasından uzaklaşsa da bir başka zeminde onunla yeniden ortaklaştığını söylemek mümkündür. Film hem kendisi ile (çünkü tamamlanmamıştır, virtüel (gücül) varlığı ile değişime her zaman açıktır, somut olarak söylemek gerekirse Solanas ve Gettino'nu ifadesiyle her zaman yeniden kurgulanabilir ve "olay"a bağlılığın devam etmesi için kurgulanmalıdır da) hem de kendisini izleyenlerin karşılıklı diyalogu ile yeni bir virtüelliği (gücüllüğü) edimsel hale getirmeye çalışır. Öncelikle izleyicilerin filmin kendisi ile birlikte oluşturdukları makine, tekillikler-insanlar arasında kurulan başka bir makineye doğru genişletilir. Artık izleyiciler, yalnızca molar zeminde yer alan birer kimlikten ziyade değişime açık çokluk olarak kavranıyorlardır. İnsanlar bu bağlamda kendi özdeş kimlikleri zemininde ilişkiler kurmaktan ziyade birer imge olarak diğer imgelerle ilişki kurma yolunda ilerleyen akışkanlıklar olarak ele alınırlar.

Sonuç

Üçüncü Sinema Hareketi izleyicileri kimliklerin sınırlılığından yeni öznelliklerin, arzulan makinelerin kuruluşu ile kurtarma çabası olarak yorumlanabilir. Bu kuruluştaki Üçüncü Sinema'ya yön veren bir "olay"a yani devrime bağlılıktır. Bu bağlılık onu İkinci

Sinema'dan ayırır. Diğer yandan Üçüncü Sinema, devrime bağlılığında gerçekleşen her bir edimselleşmesinde hem kendisi hem de "olay"ı, karşılıklı olarak yeniden ve yeniden kurar. Üçüncü Sinema'nın sabit bir biçim kazanmamasının ve İkinci Sinema ile arasındaki geçişkenliğin nedeni de bu sürekli oluş halidir. Üçüncü Sinema bu bağlamda "olay"la ilişkisinde hem belirler hem de belirlenir; öznellik üretimini gerçekleştirdiği kadar bir öznellik olarak kendisi de süreç içerisinde yeniden üretilmeyi sürdürür.

Sinemanın imge üretiminde dünyanın edimselliğini göstermek kadar onun virtüel (güçl) gerçekliğini edimsel hale getirme potansiyeli de ona ayrıcalıklı bir konum sağlar; sinema, imgelerin etkileşimi olarak dünyanın imge üreten temel bir bileşenidir. Bu bağlamda sinemanın Deleuzecü ontolojik temelini, Post-Fordizm döneminde kapitalizmin koşulları ve öznellik üretimi ile çakıştığı söylenebilir.

Üçüncü Sinema, sinemanın bu gücünü kullanarak hem molar hem de moleküler zeminde işlev gösterir; Post-Fordizm döneminde gerçekleşen esnek öznellik üretiminin iki biçimiyle (toplumsal tabi kılma ve makinesel kölelik) birden mücadele eder; yeni devrimci öznellik biçimlerinin oluşumuna olanak sağlar. Üçüncü Sinema'nın molar zeminde verdiği mücadele, moleküler zeminde verdiği mücadeleden hiç kuşkusuz ayrılmaz durumdadır. Üçüncü Sinema bir yandan molar zemindeki kimliklerin moleküler zemindeki yankılamalarına işaret ederken diğer yandan da moleküler zeminde yeni makineler üreterek yeni molar kimliklerin oluşumuna ön ayak olur; izleyicilerin hem kendi hem de dünyanın virtüellikleri (güçlülükleri) ile temasa geçmelerini sağlar daha doğru bir ifade ile bu iki virtüellik arasındaki geçişkenliği artırır. Dolayısıyla Üçüncü Sinema'nın kapitalizmle mücadelede uygun bir biçimde iki kesit (molar ve moleküler) arasında salındığı söylenebilir. Tüm bu sayılan gerekçelerle Üçüncü Sinema Hareketi'nin hala daha varlık göstermeye devam ettiğini ve hatta hareketin temel metni olan Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru adlı manifestodaki iddiaların birçoğunun da geçerliliğini koruduğunu iddia etmek mümkündür. Bu bağlamda günümüz sinemasının Üçüncü Sinema Hareketi'nden öğrenecek çok şeyi olduğu, bir anlamda bir "olay" olarak Üçüncü Sinema Hareketi'ne bağlanması gerektiği söylenebilir. Bu temelde sürecin asla bitmeyeceği açıktır ancak her başlangıç gibi bu başlangıcın, "olay"ın da yeterli olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Albertsen, N. ve Diken, B., (2014). *"Organlı/Organsız Toplum"*, Ahmet Murat Ayaç ve Mustafa Demirtaş (der.), Göçebe Düşünmek, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

Berardi, Franco "Bifo", (2012). *Ruh İşbaşında*, çev. Fırat Genç, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

Burton, Julianne, (2011). *Cinema and Social Change in Latin America*, 1. Basım, Texas: University of Texas Press

Colebrook, Claire, (2013). *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, 3. Basım, İstanbul: Doğu Bayı Yayınları

Colman, Felicity, (2011). *Deleuze and Cinema The Film Concepts*, 1. Basım, New York: Berg Publishers

Colman, Felicity, (2009) *"Cinema"*, Charles J. Stivale (der.) *Gilles Deleuze Key Concepts*, 2.

Basım, Durham: Acumen Publishing

Deleuze, Gilles, (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, 1. Basım, Minneapolis: University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles, (1996). *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Deleuze, Gilles, (2006). *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yüvefer, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Deleuze, Gilles, (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayınları

Deleuze, Gilles, (2017). *Fark ve Tekrar*, çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayınları

Deleuze, G. ve Guattari, F., (2014). *Anti-Odipus Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, 2. Basım, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları

Diken, Bülent, (2013). *İsyan, Devrim, Eleştiri*, çev. Can Evren, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

Guzman, Patricio, (1991). *"Politics and the Documentary in People's Chile"*, Julianne Burton (der.) *Cinema and Social Change in Latin America*, 1. Basım, Texas: University of Texas Press

Lazzarato, Mauricio, (2013). *"Sonsöz" G. Raunig, Bin Makine içinde (ss.99-109)* çev. Ferda Nur Demirci, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Lazzarato, Mauricio, (2016). *Göstergeler ve Makineler*, çev. Ferda Nur Demirci, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Marazzi, Christian, (2017). *Sermaye ve Duygular*, çev. Münevver Çelik, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Martin-Jones, David, (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity*, 1. Basım, Edinburg: Edinburg University Press

Ranciere, Jacques, (2016), *Sinematografik Masal*, çev. Tacettin Ertuğrul, 1. Basım, İstanbul: Küre Yayınları

Solanas, F., ve Gettino, O. (1997). *"Towards a Third Cinema"*, Marcel Martin (der.), *New Latin American Cinema Vol. 1*, Detroit: Wayne State University, s. 33-57

Virno, Paolo, (2013), *Çokluğun Grameri*, çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, 1. Basım: Otonom Yayınları